



HAL
open science

Errance identitaire, errance scripturale : Patrick Modiano, W. G. Sebald, Fred Wander et la littérature de l'après
Aurélie Julien

► **To cite this version:**

Aurélie Julien. Errance identitaire, errance scripturale : Patrick Modiano, W. G. Sebald, Fred Wander et la littérature de l'après. Littératures. Université Rennes 2, 2016. Français. NNT : 2016REN20036 . tel-01416630

HAL Id: tel-01416630

<https://theses.hal.science/tel-01416630>

Submitted on 14 Dec 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.



UNIVERSITE

BRETAGNE

LOIRE

DE THÈSE TIPHAINE RIVIÈRE

THÈSE / UNIVERSITÉ RENNES 2

sous le sceau de l'Université Bretagne Loire

pour obtenir le titre de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ RENNES 2

Mention : Études germaniques

École doctorale Arts, Lettres, Langues (ED 506)

présentée par

Aurélie Julien

Préparée à l'Unité Mixte de

Recherche (n° EA 4327)

Université Rennes 2

Équipe de Recherches Interlangues :

Mémoires, Identités, Territoires

Errance identitaire,
errance scripturale:
Patrick Modiano
W.G. Sebald
Fred Wander
et la littérature
de l'après

Thèse soutenue le 12 décembre 2016

devant le jury composé de :

Bruno BLANCKEMAN

Professeur, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 / *Rapporteur*

Nicole PELLETIER

Professeur, Université Bordeaux 3 / *Rapporteur*

Raphaëlle GUIDÉE

Maître de Conférences, Université de Poitiers / *Examinatrice*

Marie-Hélène QUEVAL

Professeur, Université du Maine / *Examinatrice*

Francine MAIER-SCHAEFFER

Professeur, Université Rennes 2 / *Directrice de thèse*



UNIVERSITÉ RENNES 2 – HAUTE BRETAGNE
ERIMIT
(Équipe de Recherches Interlangues : Mémoires, Identités, Territoires)
Ecole Doctorale – Arts, Lettres, Langues

Sous le sceau de l'Université Bretagne Loire

**ERRANCE IDENTITAIRE, ERRANCE SCRIPTURALE :
PATRICK MODIANO, W.G. SEBALD, FRED WANDER
ET LA LITTÉRATURE DE L'APRÈS**

Thèse de Doctorat

Discipline : Études germaniques

Présentée par Aurélie JULIEN

Directrice de thèse : Fancine MAIER-SCHAEFFER

Soutenue le 12 décembre 2016

Jury :

M. Bruno BLANCKEMAN, Professeur, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 (Rapporteur)
Mme Nicole PELLETIER, Professeur, Université Bordeaux 3 (Rapporteur)
Mme Raphaëlle GUIDÉE, Maître de Conférences, Université de Poitiers (Examinatrice)
Mme Marie-Hélène QUEVAL, Professeur, Université du Maine (Examinatrice)
Mme Francine MAIER-SCHAEFFER, Professeur, Université Rennes 2 (Directrice de thèse)

Keine Kultur kann auf Dauer von eigener Substanz leben.

Günter Grass

*Il faut des historiens, pour rendre compte des événements,
des témoins imparfaits, qui déclinent l'expérience singulière,
des romanciers, pour inventer ce qui a disparu à jamais: l'instant présent.*

Valentine Goby

*J'avais choisi l'incertitude et l'insatisfaction, l'insécurité et le changement.
J'avais en fait choisi la possibilité plus que la certitude, l'espoir plus que la perfection.
Et l'errance plus que l'envie d'arriver à destination.*

André Brink

Intrépide et stupide, avance.

Risque d'être jusqu'au bout.

Jean Cocteau

*Doch wenn es gar keine Brücke gibt, von meinen Erinnerungen zu euren,
für wen schreibe ich das hier überhaupt?*

Ruth Klüger

Je pense que tout est possible à qui rêve, ose, travaille et n'abandonne jamais.

Xavier Dolan

Avertissement

Pour plus de commodité à l'écriture et de lisibilité dans les notes de bas de pages, les titres des livres du corpus seront désignés par des abréviations.

Les livres de W.G. Sebald seront désignés par E pour *Les Émigrants / Die Ausgewanderten* et par A pour *Austerlitz*.

Les livres de Fred Wander seront désignés par HB pour *Hôtel Baalbek* et GL 1996 pour la première édition de *Das gute Leben*, GL 2006 pour la seconde.

Les livres de Patrick Modiano seront désignés par VN pour *Voyage de noces* et DB pour *Dora Bruder*.

De même, pour chacun des trois auteurs, l'abréviation allemande de page (S. pour Seite) suivie du numéro de page correspondant sera utilisée lorsqu'il s'agira d'une référence au texte allemand ou d'une citation en allemand (dans sa version originale chez Sebald et Wander), et l'abréviation française (p.) sera utilisée pour les passages en français (pour la version originale de Modiano ou sa traduction pour Sebald).

Je traduis les passages issus des écrits de Wander, puisqu'il n'existe à ce jour pas de traduction de son œuvre en français.

Toutes les autres citations issues d'œuvres littéraires ou critiques sont données en français dans une traduction officielle. Si la référence n'est pas mentionnée, je traduis.

En allemand, la graphie originale, lorsqu'elle est antérieure à la réforme de l'orthographe, a été conservée telle quelle.

Remerciements

Je tiens d'abord à faire part de ma profonde reconnaissance à ma directrice de thèse, Francine Maier-Schaeffer, pour sa gentillesse, sa bienveillance, ses conseils, sa patience et son soutien continu. Merci à vous d'avoir respecté mon rythme de travail et ma personne pour m'aider à l'achèvement de cette thèse, même lorsque je n'y croyais plus. Merci de m'avoir accordé du temps, toujours et sans compter.

Je remercie également le personnel de l'Université Rennes 2 pour son dévouement et sa disponibilité, je pense à : Martine Richard, Annie Mordelet, Fabienne Oger, Agnès Biron, Yann Aubin, Josiane Fernandez, mais aussi à Néstor Ponce pour sa confiance, à Ulrike Stroeder et Laetitia Devos pour leur soutien et leur amitié. À Francfort, un merci particulier à Rosemarie Weber, pour son extrême gentillesse, son aide et la rapidité avec laquelle elle a toujours répondu à mes e-mails. Je remercie aussi Prof. Dr. Anne Bohnenkamp-Renken pour ses conseils et son accueil à la Goethe-Haus, Phil C. Langer pour le temps qu'il m'a consacré lors de cette longue discussion en terrasse, Pierre Monnet de l'Institut Français d'Histoire en Allemagne pour m'avoir accordé également un peu de son temps.

Merci à Annie-Flore Mathias pour le chemin que nous avons parcouru ensemble. Merci aussi à Hughes Charbonneau et à Roland Bernard pour leurs formations passionnantes qui m'ont été d'une grande aide. Et merci à l'UEB de les avoir organisées.

Merci, bien sûr, surtout, à ma famille pour son soutien de cathédrale et son amour, à mes amis et aux copains du bad pour leur présence, leur indulgence, leur humour et leur talent, qui m'accompagnent depuis beaucoup plus de cinq ans. C'est le moment de les citer au grand complet : Françoise, Philippe, François, Viola, Mathéo, Yvette, Arlette, les Chevalier, Fabien, Claire, Jojo, Mary, Hélène, Solenne, Jérémy, David, Coups, Hannah, Corentin, Thomas, Ngalilele, Béa, Guigui, Riri, Laure, Marion B., Emmanuelle, Marion C., Karine, Fred, Sophie, les Cocheril, les Thébault, les Perdriel, les Milcent, Rosa, Monique, Yves, Elodie, Monique, Marion, Cédric, Anne-So, Domi, Matthieu Kolb, Antonio, Jacqueline, Flo, Helga, Anne H., Gertraud, Lan, Effi, Maxi, Aline, Irene, Caradoc, Nerys, J., Nathalie, Claire, Patrice, Michel, Gabriele, Bettina. Même si vous savez pourquoi vous figurez dans cette liste, laissez-moi vous affirmer que sans vous je n'en serais pas là aujourd'hui. Même si cette page ne compte qu'une dizaine de mercis, c'en est plutôt mille qui vous reviennent.

Merci à Mum pour la relecture, la nourriture et l'index, à Philou pour les messages quotidiens et pour la maison ! Merci à Fanch d'avoir toujours été mon modèle et enfin à Fab d'être là mine de rien. Vous êtes exceptionnels.

Merci à ce chauffeur de taxi qui a un jour facilité mon transit entre la gare de l'Est et Montparnasse, me racontant son histoire et m'ouvrant les yeux sur les dangers d'une mémoire qui deviendrait rancune.

Merci à Mickaël d'avoir réparé mon ordinateur avec efficacité, gentillesse et diligence, à chaque fois...

Merci aussi au festival Étonnants Voyageurs de m'avoir confié des pistes de réflexion, de m'avoir permis de me sentir moins seule au milieu de tous ces déracinés, de m'avoir autorisée à discuter et plaisanter avec des auteurs de langues et d'horizons différents réunis par l'amour de la littérature-monde, tous passeurs du « mur de mémoire » – et d'avoir alourdi ma table de chevet avec de la lecture pour 6 mois.

Pour avoir été à portée de main ou d'oreille quand j'en avais besoin, un merci particulier à l'Amaryllis, à Sénèque, à Philippe Torreton, à André Brink, à Alekseï Pajitnov, à Joe Wright, à Radu Mihaileanu, à Richard Curtis, à Charlie (Chaplin, Winston, Parker, Hebdo), à Crisco, à Desireless, à Neil Young et aux 17 Hippies.

Finalement, et sans insolence, merci également à ceux qui ne m'ont pas soutenue : par leur ferveur, ils ont indirectement contribué à me motiver à poursuivre et achever ce travail de recherches.

Sommaire

SOMMAIRE	7
INTRODUCTION : PENSER L'ERRANCE	10
DES ROMANTIQUES A LA RUPTURE DE 1945	10
SEBALD, MODIANO ET WANDER : L'EXPERIENCE DE L'ERRANCE	13
L'APPROCHE PHILOSOPHIQUE, ETHIQUE ET LITTERAIRE DE L'ERRANCE	18
<i>La fin des grands récits</i>	18
<i>Écrire après 1945</i>	19
<i>L'errance de la mémoire</i>	20
<i>La « littérature de l'après »</i>	25
ERRANCE IDENTITAIRE ET ERRANCE SCRIPTURALE	31
BILAN DE LA RECHERCHE	34
DEROULEMENT D'UNE REFLEXION	40
PREMIERE PARTIE – ERRANCE(S) IDENTITAIRE(S) : FIGURES ET FIGURATIONS..	43
CHAPITRE 1 – LES FIGURES DE L'ERRANCE : HISTOIRE D'ETRE(S)	46
„DOPPELTES ANTLITZ“ : UN CORPUS DE LA CRISE IDENTITAIRE	46
<i>Les Émigrants et Austerlitz : en quête de l'être</i>	46
<i>Hôtel Baalbek et Das gute Leben : une identité en route</i>	49
<i>Voyage de noces et Dora Bruder : double enquête sur l'autre</i>	51
LE NIVEAU DIEGETIQUE : DES IDENTITES DEPLACEES	54
<i>Personnages et narrateurs : l'identité entre dissociation et dédoublement</i>	54
Des identités aux contours flous.....	55
Wander : Être ou ne pas être juif.....	56
Modiano : disparitions.....	65
Sebald : la reconnaissance difficile.....	67
Les narrateurs : entre découverte et dissimulation.....	72
Errance de l'être.....	78
Mal-être.....	79
Les métamorphoses de l'être.....	100
<i>L'errance en action : exil, migration, fugue, voyage, enquête</i>	104
Errance et Heimat.....	105
Exil et migration.....	105
Heimat et perte de la Heimat.....	107
L'étranger.....	116
Itinéraires croisés.....	124
Modiano : lignes de fuite.....	125
Wander : rencontres et disparitions.....	129
Sebald : les sens du voyage.....	134
<i>L'espace-temps de l'errance</i>	143
Désorientation.....	147
Désertion et saturation : du no man's land au labyrinthe.....	150
Instabilité : vertige et surimpression.....	161
Ruptures.....	167
Brisures de la chronologie.....	169
Phénomènes de hantise.....	175
Être-hors-du-temps : stéréométrie et entre-deux.....	180
La mémoire des lieux.....	191
CHAPITRE 2 – LES RECITS DE L'ERRANCE : BROUILLAGE ET AMBIGUÏTE	201
MULTIPLICITE DES INSTANCES NARRATIVES	201

<i>Narrateurs-personnages et personnages</i>	202
<i>Narrateurs-écrivains et personnages-écrivains</i>	207
<i>Narrateurs-lecteurs et personnages-lecteurs</i>	219
AMBIGUÏTE(S) ET INCERTITUDE(S) DU DISCOURS	221
<i>Questions de perspective(s)</i>	222
<i>Dialogues rapportés et narration</i>	228
<i>Questionnements</i>	235
<i>Le lecteur</i>	241
Les configurations de la lecture.....	243
La mémoire entre texte et hors-texte.....	247
CHAPITRE 3 – LES GENRES EN QUESTION : COMMENT RACONTER ?	253
NARRATEURS – AUTEURS REELS	254
LA TENSION ENTRE FICTION ET REALITE	260
LA FICTION MISE EN QUESTION	267
<i>Wander : le refus de l'autobiographie</i>	267
<i>Modiano : (auto)fiction</i>	271
<i>Sebald : la fiction documentaire</i>	277
BILAN I : LE PRINCIPE D'INDETERMINATION	281
DEUXIEME PARTIE – ERRANCE SCRIPTURALE : SOUS LE SIGNE DU DIALOGISME	285
CHAPITRE 1 – LE CONCERT DES VOIX	288
MULTIPLICITE DES VOIX	289
<i>Le tissu des voix</i>	290
<i>Voix et porte-voix</i>	293
ÉNONCIATION MULTIDIRECTIONNELLE	295
VOIX D'ICI ET D'AILLEURS, VOIX D'HIER ET D'AUJOURD'HUI	308
<i>Langues étrangères : l'expérience de l'inconnu</i>	308
<i>Références culturelles et reconnaissance</i>	314
Modiano : le jeu des associations et le souvenir-écran.....	316
Sebald : une mémoire culturelle transnationale (Nabokov, Courbet, Perec et Balzac).....	320
Wander : le dialogue avec ses contemporains et l'héritage du hassidisme.....	328
<i>Renvois authentiques et connaissance</i>	336
Documents.....	336
Sebald : le recours à la photographie.....	342
<i>Poétique de la trace</i>	354
Traces et signes.....	354
Esthétique du bricolage.....	361
CHAPITRE 2 – LA TRANSMISSION : SENS SUSPENDU ET PRODUCTION DE SENS	365
LA TRANSMISSION ORALE	366
<i>La mémoire performative</i>	366
<i>La langue immédiate</i>	373
<i>L'écriture autoréflexive</i>	378
DESTABILISATION DU SENS	384
<i>Dérives syntaxiques</i>	384
<i>Les dérives du sens</i>	390
Les blancs.....	390
L'inachèvement.....	394
La préservation du secret.....	400
RECONSTRUCTION DU SENS : LA CONSCIENCE HISTORIQUE DE L'APRÈS	403
<i>Le regard venant d'en bas</i>	403
Wander : observer et raconter.....	404
Modiano et Sebald : l'oblique.....	408
<i>Les écrivains de l'après : (mieux) voir et entendre l'Histoire</i>	418

CHAPITRE 3 – LE LECTEUR DE L’ERRANCE.....	422
LE DIALOGUE AVEC L’AVENIR	423
<i>Le renouvellement de la tâche du lecteur.....</i>	423
Une lecture active et réflexive.....	426
La lecture comme dialogue.....	429
<i>Le pacte de responsabilité.....</i>	433
LA TRANSNATIONALITE A L’ŒUVRE.....	435
<i>La mémoire cosmopolite et plurielle.....</i>	435
<i>L’errance comme expérience multiculturelle.....</i>	440
<i>Wander : le retour de l’auteur et la vie bonne.....</i>	446
BILAN II : LE PRINCIPE DIALOGIQUE.....	452
CONCLUSION : PENSER L’APRES AVEC MODIANO, SEBALD ET WANDER.....	456
BIBLIOGRAPHIE.....	462
LITTERATURE PRIMAIRE	462
<i>Patrick Modiano.....</i>	462
Œuvres du corpus.....	462
Autres écrits de Patrick Modiano.....	462
Entretiens.....	463
<i>W.G. Sebald.....</i>	464
Œuvres du corpus.....	464
Traduction.....	464
Autres écrits de W.G. Sebald.....	464
Traduction.....	465
Entretiens.....	465
<i>Fred Wander.....</i>	466
Œuvres du corpus.....	466
Autres écrits de Fred Wander.....	467
Écrits édités par Fred Wander.....	468
LITTERATURE SECONDAIRE.....	468
<i>Etudes sur les auteurs et les œuvres du corpus.....</i>	468
Patrick Modiano.....	468
Études générales.....	468
Études centrées sur <i>Voyage de noces</i> et <i>Dora Bruder</i>	470
W.G. Sebald.....	470
Études générales.....	470
Études centrées sur <i>Les Émigrants</i> et <i>Austerlitz</i>	474
Fred Wander.....	474
Études générales.....	474
Etudes centrées sur <i>Hôtel Baalbek</i> et <i>Das gute Leben</i>	476
<i>Etudes comparatives des auteurs.....</i>	477
<i>Littératures complémentaires.....</i>	477
<i>Illustrations.....</i>	491
INDEX.....	492

Introduction : penser l'errance

Aborder des œuvres littéraires sous l'angle de l'errance force à s'interroger d'abord sur l'errance elle-même. D'après le dictionnaire É. Littré, errer signifie en premier lieu « aller de côté et d'autre, à l'aventure », sans but ni direction précise, et en second lieu « s'égarer », voire « se tromper »¹. Que nous évoque l'errance dans cette double perspective ? Cheminement sans but, physique ou mental, voyage pour se retrouver, quête d'un lieu et de l'être, imagination vagabonde, recherches au hasard, incertitudes : l'errance implique le déplacement et l'instabilité, autant physique et mentale, d'une conscience qui ne se fixe pas. Elle s'avère de surcroît difficile à traduire. Die Irrfahrt, der Irrweg, das Irren, das Herumgehen – le verbe „irren“ signifiait à la fois errer, se tromper et tendre vers la folie : en allemand, tous ces termes peuvent l'évoquer, bien qu'aucun ne soit réellement satisfaisant. À l'origine, « errer » est par ailleurs synonyme de « marcher » (en allemand, „wandern“), à la base d'autres termes évoquant l'idée de migration, les verbes auswandern (émigrer), einwandern, zuwandern (immigrer) et leurs dérivés.

Pourtant, il existe bien des topoï interculturels de l'errance, que nous retrouvons dans la littérature : le voyage, la promenade, les questionnements identitaires, la quête, l'égarement, le rapport à l'espace et au temps, la rencontre avec l'Autre, et leur corollaire, la curiosité intellectuelle.

Des Romantiques à la rupture de 1945

L'errance est un motif constant de la littérature, depuis *l'Odyssée* à aujourd'hui, en passant par *Don Quichotte*, le mythe du Juif errant et les pérégrinations des écrivains-voyageurs : elle trouve sa place tant dans la poésie épique que dans le roman ou le récit de

¹ Voir le *Dictionnaire de la langue française É. Littré*, « errer », [En ligne], URL : <http://www.littre.org/definition/errer> [Consulté le 05.09.2016].

voyage, elle apparaît dans divers espaces spatio-temporels de la littérature et elle affleure tant dans le contenu que dans la forme des œuvres.

Les Romantiques sont les premiers à se saisir de la thématique de l'errance en l'intégrant dans la forme, évoquant aussi bien la rupture (avec le passé, ou les courants de pensée précédents, comme le rationalisme) que l'exploration de nouveaux territoires au niveau géopolitique, humain (avec l'inconscient) et littéraire, où les limites de la connaissance et de l'individu sont repoussées². Les Romantiques pratiquent ainsi l'éclatement de la forme, le mélange des catégories génériques, revalorisant notamment le roman, en renouvelant les *Bildungsromane* (romans de formation) du siècle précédent. Mais si dans les *Bildungsromane*, dans une forme linéaire et achevée, l'errance était formatrice et aboutissait à des expériences dont les personnages sortaient grandis, l'errance constitue chez les Romantiques une recherche et une instabilité permanentes, provoquées par un sentiment de rupture, voire de crise. L'errance apparaît ainsi comme mode de liaison au monde, qui se traduit par la fuite hors de la réalité quotidienne, du conformisme des valeurs traditionnelles, comme incertitude autant qu'élément de la formation de l'homme, toujours en construction. En témoigne par exemple l'insert du poème de W. Müller, „Das Wandern ist des Müllers Lust“ écrit en 1821 et devenu une célèbre chanson populaire allemande, dans le roman de J. von Eichendorff *Aus dem Leben eines Taugenichts* (1825). Dans les œuvres romantiques s'enchâssent dès lors plusieurs niveaux de réalité (rêve, souvenir, action au présent, anachronismes) et d'énonciation (poèmes, dialogues enchâssés dans la prose, parfois marqués, parfois non), et le fragment apparaît comme nouveau mode d'écriture³.

La thématique de l'errance n'est donc pas apparue avec la littérature après 1945. Toutefois, elle prend des formes et des significations, des motivations et des effets différents de ses premières apparitions littéraires : il s'agit d'une nouvelle errance intimement liée à la césure de 1945. Le motif de l'errance se trouve réévalué et devient ambigu, autant synonyme de recherche sans but défini, de réflexion et de curiosité intellectuelle que de blessure et d'absence de quiétude. Ce renouvellement du motif de l'errance est imposé par l'Histoire « avec sa grande hache » (G. Perec), c'est-à-dire la Shoah, événement traumatisant de

² Voir THINES G., « Le thème de l'errance chez les Romantiques allemands », [En ligne], 1987, URL : <http://www.arlfb.be/ebibliotheque/communications/thines121287.pdf> [Consulté le 27.05.2015].

³ « Si la fragmentation est une fatalité, le fragment est un choix : esthétique, moral, philosophique, pensé pour la première fois par les Romantiques allemands. », GARIGUES P., *Poétiques du fragment*, Paris, Klincksieck, 1995, p. 27.

l'histoire européenne du XX^e siècle, la Seconde Guerre mondiale et la destruction du territoire européen, de sa civilisation et de ses valeurs qu'elle a causée⁴.

En somme, résulte de l'effondrement du « monde d'hier »⁵ une idée de rupture, toujours en cours, dont les trois auteurs de notre étude, le Français Patrick Modiano (1945 – ~), l'Allemand W.G. Sebald (1944 – 2001) et l'Autrichien Fred Wander (1917 – 2006), parlent eux-mêmes : Modiano évoque ainsi dans son discours de réception du Prix Nobel de littérature, en décembre 2014, la date charnière de 1945 et la signification qu'elle prend pour lui au point de vue personnel, historique et littéraire :

Je suis comme toutes celles et ceux nés en 1945, un enfant de la guerre, et plus précisément, puisque je suis né à Paris, un enfant qui a dû sa naissance au Paris de l'Occupation. Les personnes qui ont vécu dans ce Paris-là ont voulu très vite l'oublier, ou bien ne se souvenir que de détails quotidiens, de ceux qui donnaient l'illusion qu'après tout la vie de chaque jour n'avait pas été si différente de celle qu'ils menaient en temps normal. Un mauvais rêve et aussi un vague remords d'avoir été en quelque sorte des survivants. Et lorsque leurs enfants les interrogeaient plus tard sur cette période et sur ce Paris-là, leurs réponses étaient évasives. Ou bien ils gardaient le silence comme s'ils voulaient rayer de leur mémoire ces années sombres et nous cacher quelque chose. Mais devant les silences de nos parents, nous avons tout deviné, comme si nous l'avions vécu.

[...]

Voilà aussi la preuve qu'un écrivain est marqué d'une manière indélébile par sa date de naissance et par son temps, même s'il n'a pas participé d'une manière directe à l'action politique, même s'il donne l'impression d'être un solitaire, replié dans ce qu'on appelle « sa tour d'ivoire ». Et s'il écrit des poèmes, ils sont à l'image du temps où il vit et n'auraient pas pu être écrits à une autre époque.⁶

De la même façon, W.G. Sebald écrit, dans son essai portant sur la guerre aérienne menée par les alliés sur le sol allemand à partir de 1942, restée taboue dans la mémoire et la littérature allemande, *De la destruction comme élément de l'histoire naturelle* : « C'est de là que je viens, pour ainsi dire, et que tombe sur moi, venue de là-bas, venue de cette ère d'atrocités que je n'ai pas vécue, une ombre à laquelle je n'arriverai jamais à me soustraire tout à fait. »⁷ Ce constat établi par les deux hommes issus de la 2^e génération, la « génération d'après »⁸ née après la Seconde Guerre mondiale, est partagé par Wander, issu de la 1^{ère}

⁴ L'historien D. Diner parle de « chute de la civilisation et de la tradition » („Traditions- und Zivilisationsbruch“). Voir par exemple l'ouvrage qu'il a dirigé : *Zivilisationsbruch: Denken nach Auschwitz*, Frankfurt am Main, Fischer TaschenbuchVerlag, 1988.

⁵ Bien qu'elle ait été écrite et publiée avant la fin de la Seconde Guerre mondiale, *Die Welt von gestern* (1942) est l'autobiographie de S. Zweig au titre évocateur, parue en français sous le titre de : *Le Monde d'hier. Souvenirs d'un Européen*.

⁶ MODIANO P., *Discours à l'Académie suédoise*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2015, également disponible sur : http://www.lemonde.fr/prix-nobel/article/2014/12/07/verbatim-le-discours-de-reception-du-prix-nobel-de-patrick-modiano_4536162_1772031.html [Consulté le 08.12.2014].

⁷ „Dennoch ist es mir bis heute, [...] als stamme ich, sozusagen, [vom Krieg] ab, und als fiele von dorthen, von diesen von mir gar nicht erlebten Schrecknissen, ein Schatten auf mich, unter dem ich nie ganz herauskommen werde.“ SEBALD W.G., *Luftkrieg und Literatur*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 2002, S. 81 / *De la destruction comme élément de l'histoire naturelle*, trad. P. Charbonneau, Arles, Actes Sud, 2004, p. 78-79.

⁸ Tel est le titre d'un reportage de R. Bober, diffusé en 1971, désignant les enfants orphelins juifs dont les parents ont été assassinés pendant la Seconde Guerre mondiale. Le terme de « génération d'après » est ici utilisé au sens plus large de « ceux qui n'étaient pas là » mais néanmoins profondément marqués par la Seconde Guerre

génération et ancien déporté. En témoigne cette phrase, sur laquelle s'ouvre la deuxième partie de ses mémoires, qui indique également la césure de 1945 et l'exhortation à en faire quelque chose face au danger de l'amnésie collective :

On devrait se dire que nous, qui sommes revenus des camps en 1945, les rares à avoir survécu, nagions dans une ivresse infinie de béatitude, que notre conscience était exaspérée par un événement qui allait faire date – la fin de la guerre d'extermination et des camps de la mort, la fin du fascisme. Et combien nous nous sommes trompés !

Man sollte denken, daß wir, die 1945 aus den Lagern kamen, die wenigen, die überlebt hatten, in einem unentwegten Taumel der Seligkeit schwebten, daß unser Bewußtsein übersteigert war, die Wahrnehmung geschärft von einem epochalen Ereignis – das Ende des Vernichtungskrieges und der Todeslager, Ende des Faschismus. Und wie sehr wir uns irrten! (GL 1996 S. 93, GL 2006 S. 101)

Dans ce cadre, comment W.G. Sebald, P. Modiano et F. Wander s'approprient-ils le motif de l'errance ?

Sebald, Modiano et Wander : l'expérience de l'errance

P. Modiano, W.G. Sebald et F. Wander ne se connaissent pas, mais leurs histoires personnelles s'avèrent des expériences complémentaires dans la mosaïque de l'histoire européenne du XX^e siècle, au cours desquelles se manifeste l'errance. Ils sont issus de trois pays directement liés à la Seconde Guerre mondiale, issus également des temps incertains autour de la guerre : Modiano est né en 1945 à Boulogne-Bilancourt et évoque constamment dans ses interviews son obsession pour la période trouble de l'Occupation : il considère de fait être plutôt « être né du cauchemar de l'Occupation », de son atmosphère angoissante et « du chaos de la Seconde Guerre mondiale »⁹, que de ses parents qui l'ont délaissé : son père était Juif italien toujours en transit et sa mère une actrice belge toujours en tournée. Il ressasse dans

mondiale : les rescapés trop jeunes à l'époque pour avoir eu une expérience consciente des événements, mais aussi les descendants de déportés et les descendants de survivants – qu'ils soient du côté des victimes ou des bourreaux – du monde entier, c'est-à-dire les 2^e et 3^e générations, ceux à qui le traumatisme a été transmis et qui ont hérité de l'histoire européenne. Voir SCHULTE-NORDHOLT A.E., *Perec, Modiano, Raczymow. La génération d'après et la mémoire de la Shoah*, Amsterdam, Rodopi, 2008.

⁹ Voir par exemple son entretien avec Jean-Louis Ezine, « Sur la lettre : Patrick Modiano ou le passé antérieur », paru dans *Les Nouvelles littéraires* du 6 octobre 1975, son entretien au magazine *La Croix* du 9-11.11.1969 à l'occasion de la parution de *La Ronde de nuit* : « La nuit de l'Occupation, c'est la nuit originelle d'où je suis sorti. », cité dans BUTAUD N., *Patrick Modiano. Un livre-CD*, Paris, Ina/CulturesFrance, coll. « Auteurs », 2008 et l'un de ses entretiens avec François Busnel, l'une des rares personnes à qui il donne des interviews : « Patrick Modiano. La sensation d'être comme un trapéziste qui parvient in extremis à rattraper le trapèze », *Lire*, Paris, mars 2010, n° 383, p. 88-93.

ses interviews constamment les mêmes informations, qui s'avèrent révélatrices, d'une part, de son obsession pour l'Histoire qui ne passe pas ainsi que des troubles de l'identité personnelle et collective, et d'autre part, de ses réflexions sur la difficulté de l'acte d'écrire : son enfance floue, marquée par des changements constants de référents d'autorité et des déplacements, balotté de familles d'accueil en familles d'accueil en région parisienne, il séjourna même dans un pensionnat savoyard¹⁰, ce qui le poussera à la fugue à plusieurs reprises. En découle pour Modiano une identité difficile à construire, compliquée par la perte de son petit frère Rudy et la difficulté par la suite de renouer des liens avec des parents absents.

Modiano évoque également dans ses interviews son enracinement à Paris, depuis la fin de ses études, autant que sa volonté de déracinement des mystères qu'il abrite encore et des traces que l'Histoire y a laissées, mais aussi ses nombreuses fugues et les motifs récurrents de ses livres : la disparition, les fuites, les errances et l'anonymat des êtres¹¹. De plus, lorsqu'il aborde sa conception de l'écriture, il l'évoque comme une errance au long cours, demandant de s'en imprégner continuellement et de s'investir au quotidien, ce qu'il illustre par des images évocatrices de la difficulté à écrire : les métaphores du plongeur dans une piscine¹², du trapéziste qui s'élanche dans le vide, du voyage en voiture dans le brouillard¹³, ou encore des déambulations d'un somnambule¹⁴.

Sebald, né en Bavière, a été élevé par son grand-père maternel, tandis que son père, sous-officier de la Wehrmacht, s'est muré dans le silence au retour de la guerre en 1947 jusqu'à sa mort. Fuyant l'amnésie collective et la pétrification de l'Allemagne après la guerre¹⁵, Sebald a émigré en France puis en Suisse, où il a obtenu en 1966 sa licence de lettres. Déçu par sa formation, notamment par le fait que ses professeurs, d'anciens nazis, ne

¹⁰ « Mes souvenirs d'enfance manquaient de cohérence, car il y a eu ces déplacements, ces changements de lieux, de personnes sans que je comprenne toujours pourquoi. Tout cela m'était énigmatique. », HECK M., « Modiano. Seule l'écriture est tangible », *Le Magazine littéraire*, Octobre 2009, n°490, p. 63-68, ici p. 65.

¹¹ « La motivation, la pulsion à écrire, c'est pour moi toujours à partir d'une disparition, de construire une quête à partir de là. », in HECK M., « Modiano. Seule l'écriture est tangible », *op. cit.*, p. 65.

¹² Il dit ressentir le moment de l'écriture « comme lorsqu'on est au bord d'une piscine et qu'on hésite avant de plonger, moment toujours désagréable... » dans sa longue interview accordée à F. Busnel à l'occasion de la sortie de *L'herbe des nuits* (2012) : BUSNEL F., « Le Grand entretien. Patrick Modiano » [podcast en ligne], *France Inter*, 08.10.2012, URL : www.franceinter.fr/emission-le-grand-entretien-patrick-modiano [Écoulé le 01.10.2013].

¹³ Voir BARILLE E., « Modiano parle... », [En ligne], *Le Figaro*, 28.09.2012, URL : <http://www.lefigaro.fr/livres/2012/09/28/03005-2012928ARTFIG0065-modiano-parle.php> [Consulté le 13.10.2012] et QUIN E., « Modiano, poète-enquêteur » [En ligne], *Le Figaro*, 11.11.2012, URL : madame.lefigaro.fr/art-de-vivre/modiano-poete-enqueteur-111112-304356 [Consulté le 30.09.2013].

¹⁴ Voir BOURMEAU S., « Patrick Modiano : Je travaille comme un somnambule », [En ligne], *Libération*, 09.05.2013, URL : http://www.liberation.fr/livres/2013/05/09/je-travaille-comme-un-somnambule_901822 [Consulté le 29.9.2013].

¹⁵ Sur l'amnésie collective dépassant le sentiment de culpabilité en Allemagne en 1945, voir WELZER H., „Der deutsche Weg“, [En ligne], *Tagesspiegel*, 16.06.2003, URL : <http://www.tagesspiegel.de/zeitung/der-deutsche-weg/422974.html> [Consulté le 11.07.2012].

font jamais allusion au passé récent¹⁶, alors que l'Allemagne se trouve en plein second procès d'Auschwitz, il quitte définitivement le monde germanique. Il s'exile alors jusqu'à la fin de sa vie en Angleterre¹⁷, d'abord à Manchester, de 1968 à 1970, puis dans le Norwich, où il achèvera sa thèse consacrée à A. Döblin avant d'y enseigner la littérature et d'y fonder le *British Centre For Literary Translation*. Il retourne en Allemagne quelques années (à Munich et Hambourg) avant de repartir dans le Norwich où il restera jusqu'à la fin de sa vie, en 2001.

Le nom de Sebald témoigne par ailleurs de son rejet du nazisme et de son émigration volontaire hors de l'Allemagne à partir de sa majorité : l'écrivain n'utilisait jamais son patronyme complet, Winfried Georg Sebald, car il trouvait ses prénoms « trop wagnériens » et prenait donc soin de les dissimuler sous l'abréviation W.G., lorsqu'il ne se faisait pas appeler par son troisième prénom, Max¹⁸.

Sebald explore dans ses livres les thèmes de la dislocation, du déracinement, de l'expatriation et des déplacements de personnages voyageurs ou exilés¹⁹. Dans ses interviews, il dit s'intéresser notamment aux Juifs, non pas en eux-mêmes mais pour ce qu'ils représentent : l'errance et l'oubli. Dans un entretien avec A. Lubow, l'un de ces derniers, il raconte : « Je m'intéresse à eux non pas pour des raisons philosémitiques mais parce qu'ils font partie d'une histoire sociale qui a été effacée en Allemagne, et je veux savoir ce qui s'est passé. » A. Lubow ajoute que Sebald « se sentait proche, d'une manière générale, de tous ceux qui ont connu l'exil mais plus particulièrement des écrivains maudits »²⁰. Pour reconstituer le destin des personnes oubliées, Sebald s'inspire de l'écriture documentaire des années 1970 et de ses propres méthodes de recherche universitaire²¹, en consultant les archives et récoltant des traces du passé (photographies, dessins, documents, carnets de notes).

¹⁶ SCHWARTZ L.S. (dir.), *L'Archéologue de la mémoire. Conversations avec W.G. Sebald*, trad. D. Chartier et P. Charbonneau, Arles, Actes Sud, 2009, p. 8-9.

¹⁷ Sebald expliquera son exil volontaire par la conscience qu'« il est possible que ce soit l'essence de sa patrie propre, au plus profond d'elle-même, [qui, provoque] l'émigration dans les contrées les plus lointaines. », SEBALD W.G., *La Description du malheur. A propos de la littérature autrichienne*, trad. P. Charbonneau, Arles, Actes Sud, 2014 / „Die Erkenntnis, dass möglicherweise das Winkelwesen der Heimat die Auswanderung in die entferntesten Länder [proviziert]“, *Die Beschreibung des Unglücks. Zur österreichischen Literatur von Stifter bis Handke*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 2002, p. 10.

¹⁸ Voir KAHN R., « La photographie dans *Les Anneaux de Saturne* de W.G. Sebald », in R. Kahn (dir.), *A travers les modes*, Rouen, Publications de l'Université de Rouen, 2004, p. 25-35, CARRE M., *W.G. Sebald, Le retour de l'auteur*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. « Regards sur l'Allemagne », 2008, p. 11 et la brochure hommage publiée par Actes Sud en 2009, URL : <http://fr.scribd.com/doc/41314014/Brochure-hommage-d-Actes-Sud-W-G-Sebald> [consultée le 03.01.2013].

¹⁹ Voir JAGGI M., “Recovered Memories”, [En ligne], *The Guardian*, 22.9.2001, URL : <http://www.guardian.co.uk/books/2001/sep/22/artsandhumanities.highereducation> [Consulté le 20.06.2011].

²⁰ « Franchir des frontières. Entretien avec Arthur Lubow », in SCHWARTZ L.S. (dir.), *L'Archéologue de la mémoire, op. cit.*, p. 161-176, ici p. 170.

²¹ Voir JAGGI M., “Recovered Memories”, *op. cit.*

Si Wander, né à Vienne en 1917 sous le nom de Fritz Rosenblatt, appartient quant à lui à la 1^{ère} génération, il a traversé la Seconde Guerre mondiale et même le XX^e siècle pratiquement dans son ensemble. Ce n'est qu'après 1945 que son existence fut officiellement reconnue, puisque ce Juif autrichien avait émigré dès 1938 dans le sud de la France, en zone libre, pour fuir l'antisémitisme et ses corollaires, le nazisme et la déportation. Échappé puis attrapé en Suisse, il fut livré pourtant aux Allemands et fut ensuite interné dans quatre camps de travail et déporté dans trois camps de concentration (Auschwitz, Groß-Rosen et Buchenwald), en réchappa. Après la guerre, il rentre en Autriche où personne ne l'attend : ses parents et sa sœur sont morts à Auschwitz, seul son frère Otto a survécu, mais n'habite plus à Vienne²². Devenu journaliste, photographe et écrivain pour le magazine autrichien *Der Abend*, membre du parti communiste (KPÖ) depuis 1950, Wander émigre rapidement en RDA face au choc de l'absence de culpabilité et de l'antisémitisme toujours présent à Vienne :

Il ne m'était pas possible de retourner à Vienne dans ma situation. Intérieurement je m'étais éloigné pour la deuxième fois de Vienne, [...] et à présent définitivement. À l'ouest, des milliers de meurtriers circulaient en toute liberté. Adenauer, mais aussi les hommes politiques autrichiens avaient fait la paix avec les nazis. Le racisme continuait d'y proliférer librement. [...] Là-bas, les meurtriers vivaient en paix, habitaient dans les quartiers des riches, mangeaient et buvaient, se complaisaient dans leur existence et jouissaient de la protection des Etats qui leur accordaient avec bienveillance le droit d'asile.

Zurückkehren nach Wien konnte ich nicht, in meiner Lage. Innerlich hatte ich mich zum zweitenmal und nun endgültig [...] von Wien entfernt. Im Westen liefen Tausende Mörder frei herum. Adenauer, aber auch die österreichischen Politiker hatten mit den Nazis ihren Frieden gemacht. Der Rassismus wucherte dort ungehindert weiter. [...] Die Mörder lebten in Frieden, wohnten dort in den Vierteln der Reichen, aßen und tranken, freuten sich ihres Daseins und genossen den Schutz jener Staaten, die ihnen wohlwollend Asyl gewährten. (GL 1996 S. 153, GL 2006 S. 160-161)

Il s'établit alors à partir de 1955 à Leipzig, puis à Potsdam, pour suivre les cours proposés par le *Literatur-Institut*, l'Institut de formation des écrivains de la RDA, créé en 1955 sous l'égide du Parti et du ministère de la Culture, et qui deviendra donc en 1958 le *Literatur-Institut Johannes R. Becher*, en prenant le nom du poète et ministre de la culture de l'époque en RDA. Les professeurs de l'Institut appartenaient pour la plupart au *Schriftsteller-Verband der DDR*, l'Union des écrivains de la RDA, où Wander a pris ses cours²³.

En 1958, Wander s'installe avec sa deuxième femme Maxie à Berlin-Est, dans le quartier de Kleinmachnow. C'est ici qu'il verra le mur de Berlin se dresser en face de sa maison, sa maison limitrophe s'avérant, selon lui, la métaphore de sa vie d'exilé perpétuel

²² Il le retrouvera à Lyon grâce à la Croix rouge, où Otto restera deux ans avant « de se faire baratiner et d'émigrer en Israël. » GL 1996 S. 122, S. 127 ; GL 2006 S. 135.

²³ GL 1996 S. 139-140, GL 2006 S. 147-148.

(GL 1996 S. 205). Wander est déçu par la RDA et son « réalisme socialisme », qu'il analyse comme « un appareil du pouvoir, une énorme bureaucratie, un système à parti unique » régissant une société dans laquelle « 'l'homme nouveau' qui devait y voir le jour, un individu humaniste » n'apparaîtra pas : « en réalité, les gens étaient tout aussi soumis à l'autorité et manipulables qu'avant »²⁴. Wander finit sa vie à Vienne, sa patrie, sa *Heimat*²⁵ où il s'était pourtant juré ne jamais revenir (GL 2006 S. 390), avec l'espoir humaniste de l'évolution des êtres (GL 1996 S. 360). Il confie néanmoins avoir transmis son statut d'émigrant à ses propres enfants, éparpillés dans le monde : le déplacement hors de la *Heimat* est devenu pour eux un choix de vie, l'identité pouvant se créer hors frontières (GL 1996 S. 360). C'est ainsi qu'il s'attribua par ailleurs en 1947 le nom de Fred Wander, qui évoque directement son statut d'émigrant²⁶ : „Wander“ renvoie au terme de „wandern“ (marcher) et à ses dérivés : les noms „der Wanderer“ (le marcheur, le randonneur et par extension, le voyageur), „der Ausgewanderte“ (l'émigrant), et l'adverbe „woanders“ (ailleurs). Le choix du nom n'est donc pas anodin.

Modiano l'arpenteur de Paris préoccupé par l'Occupation, Sebald le fils de nazi volontairement émigré et Wander l'émigrant perpétuel semblent ainsi éprouver des difficultés à concevoir leur *Heimat*, et leurs errances personnelles trouvent des correspondances dans leurs œuvres : l'errance physique, réelle, se double toujours d'une errance d'ordre psychique, où l'identité est constamment questionnée, à la fois bancale et plurielle. Le « je » susceptible d'apparaître à tout moment dans les œuvres des trois auteurs, même fictif, se nourrit ainsi de leur errance personnelle – et les textes qui l'accueillent laissent déjà percevoir leurs réflexions quant au statut de leurs œuvres. De fait leurs œuvres, hantées par la difficulté de la mémoire comme la nécessité d'y accéder, ont pour thématique l'errance identitaire et la

²⁴ „Aber ich habe dann 25 Jahre in der DDR gelebt und gesehen, was der ‚real existierende Sozialismus‘ bedeutete. Ein Machtapparat, eine riesenhaft angeschwollene Bürokratie, ein Einparteiensystem. Man redete vom ‚neuen Menschen‘, der dort entstehen sollte, von einem humanistischen Menschen. In Wirklichkeit waren die Leute autoritätsgläubig und manipulierbar wie in den Zeiten davor.“ TRAMPE W., „Gedenken, Erzählen, Leben. Gespräch mit Fred Wander“, *NDL (Neue Deutsche Literatur)*, 1996, vol. 44, n°508, p. 62-75, ici p. 69.

²⁵ Le terme allemand de *Heimat* est bien difficile à traduire. Selon le dictionnaire de langue allemande Duden, il signifie : „Land, Landesteil oder Ort, wo man geboren und aufgewachsen ist und sich durch ständigen Aufenthalt zu Hause fühlt“ (*Deutsches Universalwörterbuch*, Mannheim, 2001, p. 734). Il évoque bien plus que la patrie (*Vaterland*), il est le lieu d'où l'on vient (où l'on est né ou bien où l'on a grandi), celui où l'on se sent chez soi, celui que l'on porte en soi, l'endroit où se logent les racines culturelles, familiales, linguistiques et historiques de chacun d'entre nous. L'absence ou la perte de la *Heimat*, fortement ressenties durant l'exil, provoquent le *Heimweh*, cette mélancolie noire et ce manque du « chez soi », qui ne trouve pas non plus d'équivalent exact en français. Même si ces termes n'ont pas d'équivalent en français, nous pouvons constater que les aspects qu'ils recouvrent correspondent toutefois à des réalités et des questionnements que nous avons également en France, même s'ils sont plus marqués dans les pays germaniques, voire inévitables. Nous utiliserons donc désormais les termes allemands, *Heimat* et *Heimweh*, même lorsque nous évoquerons les questionnements de Modiano autour du territoire, de la filiation, de l'identité nationale et culturelle.

²⁶ Voir SCHMIDT M., „Fred Wander – auch Wanderer – war sein selbst gewählter Name“, in G. Burgess, H.G. Winter (dir.), „*Generation ohne Abschied*“. *Heimat und Heimkehr in der „jungen Generation“ der Nachkriegsliteratur*, Dresden, Thelem, 2008, p. 103-116.

dislocation qui y est liée (elle-même liée à l'exil, à l'histoire passée et à la mémoire actuelle), réfléchissant également cette errance par un « bricolage »²⁷ textuel, en esquivant les catégories génériques, formelles et génériques traditionnelles. En s'inspirant de leur expérience personnelle, Modiano, Sebald et Wander s'inscrivent donc dans une démarche qui vise à renouveler la littérature de l'errance, par ailleurs sous-tendue par des questionnements, d'un point de vue philosophique et éthique, sur l'histoire passée, les sociétés, la mémoire et la possibilité même de l'art, qui font de l'errance une caractéristique manifeste de l'après 1945.

L'approche philosophique, éthique et littéraire de l'errance

La fin des grands récits

Sur le plan philosophique, Sebald, Modiano et Wander se situent dans une conception postmoderne du monde, selon laquelle les métahistoires sont abandonnées et les « grands récits » s'effritent. Avec ce terme, J.F. Lyotard évoque les récits de légitimation visant à donner un sens, une direction, une fin à la vie humaine, au monde et à l'Histoire²⁸. Dans les sociétés postmodernes, il n'est donc plus question de « grands récits » mais de petites histoires prises en compte ici et maintenant : le monde se situe à présent dans l'ère des post (post-structuralisme et post-colonialisme, corollaires du postmodernisme), et ne peut plus être vu dans sa totalité ni sa perfection. Cela implique, au niveau littéraire, de représenter l'histoire vécue à hauteur d'homme, dans les marges de l'histoire officielle, et d'accepter l'impossibilité d'une œuvre finie, parfaite, pour expérimenter de nouvelles formes. L'errance devient ainsi un moyen d'exploration littéraire pour dire le monde en mutation, les cheminements et les incertitudes qu'il provoque chez les êtres humains, mais aussi pour évoquer les tâtonnements formels qui en résultent.

A cela s'ajoute le traumatisme de la Shoah, qui implique des conséquences au niveau historique et civilisationnel, mais aussi littéraire et éthique. D'un côté doivent être prises en

²⁷ Voir LEVI-STRAUSS C., *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, coll. « Agora », 1962, p. 30-49.

²⁸ Voir LYOTARD J.F., *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Editions de Minuit, 1979.

compte les nouvelles coordonnées artistiques après 1945 et d'un autre côté se redéfinit la mémoire individuelle et collective, depuis lors synonyme de lacune.

Écrire après 1945

« Écrire un poème après Auschwitz est barbare »²⁹, disait T. W. Adorno en 1949. Sa formule provocante, unanimement (mé)comprise comme impossibilité d'ordre esthétique et interdiction d'ordre moral d'écrire de la poésie et, par métonymie, de la littérature, après 1945, a été ensuite précisée dans *Métaphysique. Concepts et problèmes* :

Je suis prêt à concéder que, tout comme j'ai dit que, après Auschwitz, on ne pouvait plus écrire de poèmes — formule par laquelle je voulais indiquer que la culture ressuscitée me semblait creuse —, on doit dire par ailleurs qu'il faut écrire des poèmes, au sens où Hegel explique, dans l'*Esthétique*, que, aussi longtemps qu'il existe une conscience de la souffrance parmi les hommes, il doit aussi exister de l'art comme forme objective de cette conscience. Dieu sait que je n'ai pas prétendu en finir avec cette antinomie et ne peux pas le prétendre pour la simple raison que mes propres impulsions dans cette antinomie me portent plutôt du côté de l'art qu'on me reproche à tort de vouloir réprimer.

Ich würde gern zugeben, daß man so gut wie ich gesagt habe, daß man nach Auschwitz kein Gedicht mehr schreiben kann – womit ich das Hohle der auferstandenen Kultur habe bezeichnen wollen –, andererseits doch Gedichte noch schreiben muß, im Sinn des Satzes von Hegel aus der „Ästhetik“, daß es solange, wie es ein Bewußtsein von Leiden unter den Menschen gibt, eben auch Kunst als die objektive Gestalt dieses Bewußtseins geben müsse. Und ich maße mir weiß Gott nicht an, diese Antinomie zu schlichten, und kann es mir schon deshalb nicht anmaßen, weil meine eigenen Impulse ja in dieser Antinomie ganz genau auf der Seite eben der Kunst sind, von der man mit Mißverständnis mir vorgeworfen hat, daß ich sie unterdrücken wollte³⁰.

Adorno constate la difficulté de l'art et de la littérature après 1945, la conscience que la langue a été abîmée par le crime et que la littérature d'avant n'est pas à la hauteur. Si la littérature après 1945 est possible, elle doit ainsi considérer la « déchirure d'Auschwitz » comme élément traumatique de datation des événements de l'histoire de l'humanité³¹ : il y aura un avant et un après Auschwitz dans les sociétés, les consciences, les cultures et les

²⁹ La célèbre formule apparaît à la fin de son essai *Kulturkritik und Gesellschaft*, paru dans KIEDAISCH P. (dir.), *Lyrik nach Auschwitz? Adorno und die Dichter*, Stuttgart, Reclam, 1995, p. 27-49, ici p. 49 : „[...] nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch, und das frisst auch die Erkenntnis an, die ausspricht warum es unmöglich ward, heute Gedichte zu schreiben“. Dans ce même recueil sont rassemblées par Petra Kiedaisch les réactions des écrivains allemands sur la formule d'Adorno et la polémique d'ordre esthétique et éthique qu'elle a engendrée.

³⁰ ADORNO T.W., *Métaphysique : concepts et problèmes*, trad. C. David, Paris, Payot & Rivages, 2006, p. 164-165 / TIEDEMANN R. (dir.), *T. W. Adorno. Metaphysik. Begriff und Probleme*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2006, p. 172.

³¹ G. Grass parle de la « déchirure d'Auschwitz » („Auschwitz als Zäsur und unheilbarer Bruch der Zivilisationsgeschichte“) lors d'une conférence à Francfort-sur-le-Main : „[...] die Menschheitsgeschichte und unseren Begriff von menschlicher Existenz mit Ereignissen zu datieren, die vor und nach Auschwitz geschehen sind“, GRASS G., *Schreiben nach Auschwitz. Frankfurter Poetik-Vorlesung*, Frankfurt am Main, Luchterhand, 1990, p. 13.

valeurs qu'elles véhiculent. Adorno affirme par ailleurs la nécessité de créer ainsi que d'écrire malgré tout *et* de parler de cette nécessité-même, en trouvant une autre forme d'expression artistique ou littéraire. Le fond et la forme des œuvres écrites après 1945 sont tous deux supports d'expression et doivent répondre à l'impératif européen de dire : dire par la forme et les mots, au-delà du traumatisme de la Seconde Guerre mondiale, en refusant ainsi de donner raison au projet qu'a été celui des nazis, celui de la solution finale, c'est-à-dire de la production d'oubli, de la négation de l'histoire personnelle, de la mémoire et du témoignage à venir. Puisque actuellement, à l'heure du 70^e anniversaire de la libération d'Auschwitz, les témoignages authentiques des témoins oculaires viennent à manquer, que peut la littérature pour dire le passé et appréhender la mémoire ? Quelles formes peuvent prendre les récits d'Européens issus de la 1^{ère} génération (Wander), mais aussi de la génération d'après, disséminée dans toute l'Europe et partageant sans le vouloir la même histoire, une histoire dont on peine à se souvenir (Modiano et Sebald) ?

L'errance de la mémoire

Après 1945, l'on doit tâcher d'assumer l'héritage historique catastrophique tout en se confrontant aux lacunes de la mémoire individuelle et collective, lesquelles s'articulent autour de deux problématiques : celle de la connaissance historique et celle de l'authenticité de la mémoire et de sa transmission.

La première problématique concerne la connaissance de l'Histoire et la mémoire qui y est liée, et leur corollaire, la reconnaissance officielle, donc collective, des faits. Cette problématique touche, sur le plan de la mémoire individuelle, la 1^{ère} génération tout comme la génération d'après : même si son accès à l'histoire est plus immédiat, les problèmes de la mémoire (et de l'oubli), de compréhension et de reconnaissance du passé affectent la 1^{ère} génération tout autant que les suivantes car les Européens de la 1^{ère} génération sont directement héritiers de l'Histoire, c'est-à-dire témoins et orphelins à la fois, et doivent saisir leur propre passé tout en ayant conscience de l'urgence de le transmettre aux générations futures, touchés comme elles le seront également, par la mort des témoins de leur génération, la disparition des traces et le traumatisme qui y est lié.

Sur le plan de la mémoire collective, la reconnaissance officielle des faits historiques en Autriche, en Allemagne et en France est étouffée dans l'œuf par l'émergence immédiate de

l'amnésie collective au sortir de la Seconde Guerre mondiale. De fait, l'Autriche se réfugie derrière le premier article de la déclaration tripartite de Moscou du 1^{er} janvier 1943 en affirmant être « le premier pays libre à être devenu victime de l'agression hitlérienne » – en oubliant certainement le deuxième paragraphe de la déclaration, qui rappelle que l'Autriche est responsable d'avoir « participé à la guerre aux côtés de l'Allemagne hitlérienne »³².

Bien que l'Allemagne soit déclarée coupable et qu'elle offre à voir un territoire dévasté, marqué par guerre, une véritable amnésie règne sur le pays et gangrène les esprits : W.G. Sebald désapprouve le silence de la 1^{ère} génération, celle qui a participé à la guerre, se disant avoir été « toujours étonné de voir avec quelle perfection cette génération était capable d'éliminer l'Holocauste de sa mémoire »³³. L'amnésie collective facilite ainsi l'émergence du tabou³⁴, et il faudra donc attendre les années soixante, au cours desquelles auront lieu le procès d'A. Eichmann, en Israël, intégralement retransmis par la télévision dans le monde entier, et le second procès d'Auschwitz, à Francfort-sur-le-Main, pour que l'Allemagne sorte de son silence : si les procès de Nuremberg en 1945-1946 désignaient les 24 coupables principaux, ils étaient jugés par les Alliés, comme au premier procès d'Auschwitz de 1947 en Pologne. Lors du second procès d'Auschwitz, entre 1963 et 1965, les Allemands prennent en main leur propre histoire : les 22 condamnations sont prononcées par la justice ouest-allemande.

En France s'établit un diagnostic similaire, comme en témoigne dès 1946 J.-P. Sartre :

Va-t-on parler des juifs ? Va-t-on saluer le retour parmi nous des rescapés ? Va-t-on donner une pensée à ceux qui sont morts dans les chambres à gaz de Lublin ? Pas un mot. Pas un signe dans les quotidiens, c'est qu'il ne faut pas irriter les antisémites.³⁵

La France s'est par la suite rangée du côté des victimes et de leur mémoire, mettant de côté le soutien du régime de Vichy au Reich et leur collaboration, le fichage systématique des Juifs à partir de 1940 et les rafles parisiennes qui ont contribué à déporter des milliers de Juifs

³² “The Government of the United Kingdom, the Soviet Union and the United States of America are agreed that Austria, the first country to fall a victim to Hitlerite aggression, shall be liberated from German domination. [...] Austria is reminded, however, that she has a responsibility which she cannot evade for participation in the war on the side of Hitlerite Germany”. [En ligne], URL : <http://www.cvce.eu/obj/declarationtriptitesurlautrichemoscoulernovembre1943-fr-7477ccba-35af-4ace-9027-9e369ed8b178.html> [Consulté le 18.01.2015].

³³ SCHWARTZ L.S. (dir.), *L'Archéologue de la mémoire.*, op. cit., p. 5. Voir également l'essai de W.G. Sebald, *De la destruction comme élément de l'histoire naturelle*, op. cit., qui décrit cette atmosphère particulière en Allemagne après la guerre, entre culpabilité et mutisme. Sebald y décrit longuement le silence des Allemands concernant la guerre aérienne menée en 1942, silence qui s'opposait farouchement à la vue du paysage dévasté qu'offrait en conséquence l'Allemagne de l'époque.

³⁴ Voir CARRE M., RABENSTEIN-MICHEL I., ZSCHACHLITZ R. (dir.), « Les tabous de l'histoire allemande », *Témoigner entre Histoire et Mémoire. Revue pluridisciplinaire de la Fondation Auschwitz*, n° 113, Paris, Kimé, 2012.

³⁵ SARTRE J.P., *Réflexions sur la question juive*, Paris, Gallimard, 1954, p. 86.

de France. La reconnaissance officielle de part de responsabilité de Vichy dans la déportation des Juifs n'eut lieu qu'en 1995, par le Président de la République J. Chirac³⁶.

La seconde problématique concerne l'oubli mécanique de l'Histoire et la disparition des traces, tous deux liés à l'éloignement temporel du passé, dont le lien avec le présent n'a de cesse de s'amenuiser. Si le fond du problème est l'oubli, c'est la question de la mémoire en tant que telle qui se pose après 1945. Il n'est plus à démontrer qu'à présent, elle ne peut plus être authentique : la mémoire actuelle est une mémoire d'emprunt, transmise, transportée, qui ne peut alors être que « trouée » (H. Raczymow), morcelée, d'une incomplétude néanmoins féconde puisqu'elle laisse à la littérature le soin d'actualiser le passé.

De fait sont à présent acquises les études de J. et A. Assmann, qui ont différencié le « souvenir » (*Erinnerung*), soit le retour ou la reconstruction d'expériences individuelles, de la « mémoire » (*Gedächtnis*), soit la conception collective de souvenirs accumulés, c'est-à-dire l'imbrication de l'individuel dans le collectif, l'ensemble des souvenirs individuels et des représentations collectives du passé³⁷ et fait admettre l'idée d'une mémoire communicative (*kommunikatives Gedächtnis*), qui voit la communication comme le seul moyen de transmission de la mémoire, par laquelle le passé est rendu présent. J. et A. Assmann ont ainsi actualisé la notion de mémoire collective héritée de M. Halbwachs dans le sens d'une mémoire transgénérationnelle, passant de l'individuel vers le collectif par sa mise en mots³⁸. Maintenant est également acquise l'étude de M. Hirsch sur la « post-mémoire » qui met en parallèle expérience(s) traumatique(s) et mémoire(s) intergénérationnelle(s), en prenant en compte d'un côté l'aspect fragmentaire des souvenirs et d'un autre côté la médiation et

³⁶ En juin 1992, le comité Vel' d'Hiv' 42 fraîchement créé souleva la question dans un appel publié dans le *Monde* et demanda la reconnaissance officielle de l'Etat français dans les crimes antisémites de la Seconde Guerre mondiale : « A l'occasion du 50^e anniversaire de la rafle du Vel' d'Hiv', les 16 et 17 juillet prochains, nous demandons que soit reconnu et proclamé officiellement par le Président de la République, chef de l'Etat, que l'Etat français de Vichy est responsable de persécutions et de crimes contre les Juifs de France. Cet acte symbolique est une exigence de la mémoire des victimes et de leurs descendants. C'est aussi une exigence de la mémoire collective française malade de ce non-dit. C'est enfin l'idée même de la République française, fidèle à ce principe fondateur, qui est en jeu. » En juillet 1993, un décret voit le jour, « instituant une journée nationale commémorative des persécutions racistes et antisémites commises sous l'autorité de fait dite 'gouvernement de l'Etat français (1940-1944)' ». Le décret stipule également que « chaque année, à cette date, la République organisera une cérémonie officielle à Paris » ainsi qu'au chef-lieu de chaque département. Voir SENIK A., *L'histoire mouvementée de la reconnaissance officielle des crimes de Vichy contre les Juifs. Autour de la cérémonie de commémoration de la rafle du Vél'd'Hiv'*, Paris, L'Harmattan, 2013.

³⁷ Voir FUCHS A., „Für eine Ethik der Erinnerung“, in Y. Elsaghe, L. Liechti, O. Lubrich (dir.), *W.G. Sebald, Neue Wege der Forschung*, Darmstadt, WBG, 2012, p. 187-209, ici p. 189-190.

³⁸ „Aleida Assmann verwendet [...] den Begriff des 'kommunikativen Gedächtnisses' für das Generationsgedächtnis, welches individuelle Erinnerungen in einen kollektiven Rahmen einbettet.“, *ibid.*, p. 190.

l'imagination nécessaires au processus de transmission ainsi que l'abolition des frontières temporelles dans l'appréhension de la mémoire³⁹.

Ces études ont en commun d'avoir démontré d'abord que l'acte de se souvenir est un « processus dynamique » (S. Freud), qui n'est possible que dans sa formulation, sa mise en perspective, c'est-à-dire son récit et donc sa médiation. Ensuite, la mémoire actuelle peut être considérée comme un tissu culturel, qui n'a de cesse de questionner ses représentations et de se modifier, s'approchant plutôt d'une conception de la mémoire comme « réseaux de mémoire » plutôt que comme mémoire singulière.

Les questions autour de la mémoire concernent donc la narrativité, l'identité (la mémoire familiale et collective étant facteurs d'identification), la pratique culturelle (intergénérationnelle, individuelle autant que collective et même interculturelle) et l'autoréflexivité (de la mémoire même et de la littérature qui la restitue et la transmet)⁴⁰. Ainsi la mémoire actuelle doit-elle prendre en compte l'oubli tout autour d'elle et donc l'imagination nécessaire pour la contextualiser, voire la combler, et ainsi permettre sa transmission, c'est-à-dire sa préservation sur le long terme, à travers son expression dans le domaine public – dont la littérature fait partie – afin de témoigner et d'assurer une continuité entre passé et présent.

Cela semble par ailleurs définir le rôle que s'assigne la littérature après 1945 et notamment celui de Modiano, Sebald et Wander : celui d'exprimer à la fois le passé et sa remémoration, parsemée de lacunes, à travers le motif de l'errance, qui touche l'écriture elle-même, en tâchant de répondre à la question suivante : de quoi peut-on et doit-on se souvenir aujourd'hui ? Quel mode de liaison et de déliaison au monde passé, présent et à venir le motif de l'errance permet-il d'exprimer ? Ce sont des questionnements qui touchent tant l'identité que la mémoire (héritée et personnelle), à la fois ses formes, ses référents, ses points d'ancrage et sa mise en mots mêlant nécessairement authenticité et fictionnalité, que se propose de soulever la littérature contemporaine, en les posant dans le corps du texte, dans sa thématique (le récit, les personnages, la topographie et l'ancrage temporel) ainsi que dans sa

³⁹ Voir par exemple HIRSCH M., "The Generation of Postmemory", in S. Horstkotte, N. Pedri (dir.), *Special Issues on Photography, Poetics Today*, 2006, vol. 29, n°1, p. 103-128 et HIRSCH M., *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge, Harvard University Press, 1997.

⁴⁰ Pour un bilan des recherches sur la mémoire actuellement acquises, voir l'article de FUCHS A., „Für eine Ethik der Erinnerung“, *op. cit.*

forme même (la narration, l'énonciation, la langue, le point de vue, le genre, le chapitrage et les blancs typographiques)⁴¹.

C'est en cela que l'exploitation du motif de l'errance est intéressante : d'un côté, l'errance, qui correspond par ailleurs à une réalité historique contemporaine que beaucoup d'Européens partagent, est un phénomène héritier de la crise de la représentation au sortir de la guerre et permet l'expression poétique d'une réalité politique et philosophique que constituent la peine à se souvenir et la fin des grands récits légitimants. D'un autre côté, l'errance apparaît tant comme une thématique qui définit un rapport au monde que comme un état d'esprit issu d'un choix assumé des auteurs d'écrire une littérature dont le but n'est plus de reconstruire ni de proposer une image finie de ce qu'elle représente, mais de restituer l'histoire à hauteur d'homme dans des œuvres qui se questionnent elles-mêmes sur leurs moyens et leurs perspectives. L'errance répond donc à la fois à une nécessité et à un choix esthétique : une forme littéraire imposée par l'Histoire catastrophique, que les auteurs acceptent et revendiquent dans des œuvres qui renouvellent le motif de l'errance. L'errance devient ainsi à la fois un principe d'écriture qui touche le contenu et la forme des œuvres, et une posture intellectuelle visant à dire « un certain rapport au monde, au langage, à l'(A)utre, à soi, une métaphore de la création » dont elle explore les espaces⁴² et les enjeux dans le temps de l'après. Quels sont ces enjeux, ces motifs, ces devoirs que la littérature après 1945 s'assigne dans ce contexte ? Et lesquels lui assigne-t-on ? La littérature ne peut pas réparer, elle ne peut que « faire avec » les trous béants et les fractures du passé, en ayant conscience que la transmission de la mémoire traumatisée peut s'avérer problématique. Il est alors fécond de considérer la littérature européenne depuis la Seconde Guerre mondiale à aujourd'hui comme une « littérature de l'après », qui déplace ses objets, questionne ses modes de fonctionnement dans le fond ainsi que dans la forme et réfléchit l'Histoire et sa transmission dans une perspective éthique du « plus jamais ça ».

⁴¹ Voir DEBAZI E.H., *Zeugnis, Erinnerung, Verfremdung. Literarische Darstellung und Reflexion von Holocausterfahrung*, Marburg, Tectum, 2008, p. 38 et ÖHLSCHLÄGER C. „Unabschießbare Rahmen. Wege des Erzählens bei W.G. Sebald“, in I. Heidelberger-Leonard, M. Tabah (dir), *W.G. Sebald, Intertextualität und Topographie*, Berlin, Lit, coll. « Literatur: Forschung und Wissenschaft », 2008, vol. 12, p. 169-186, notamment p. 182.

⁴² Voir BOUVET R., LATENDRESSE-DRAPEAU M. (dir.), *Errances*, [En ligne], *Cahiers Figura*, vol. 13, 2005, URL : <http://oic.uqam.ca/fr/publications/errances> [Consulté le 27.05.2015], p. 8-9.

La « littérature de l'après »

L. Campos, dans son ouvrage sur la conscience historique dans la littérature⁴³, parle de « fictions de l'après » pour désigner les œuvres de littérature contemporaine, où les écrivains, héritiers des nombreux « post » des XX^e et XXI^e siècles, ont une « imagination débordée par l'histoire »⁴⁴ : confrontée à la violence de l'histoire, la littérature cherche « à assumer le poids de la responsabilité historique »⁴⁵ dans une « pensée expérimentale de l'histoire » dans laquelle la fiction a toute sa place, la littérature tentant ainsi de « relever par l'invention formelle le défi de la responsabilité à l'égard du monde auquel elle renvoie »⁴⁶. Il s'agit dès lors pour la « littérature de l'après » d'effectuer un travail de fictionnalité réflexive : la façon d'aborder l'Histoire et la petite histoire des personnes dont il est question, la thématique (les formes de la narrativité) et l'esthétique (les formes de l'écriture), tout cela incarne les enjeux de la littérature de l'après. La question qui traverse les textes est, d'après L. Campos, celle d'une « transmission en suspens de l'expérience historique, dont il s'agit de réinventer les formes, non seulement à partir d'un travail sur la fiction et le récit, mais en cherchant à penser le sujet historique à travers la question de l'affect et de l'empathie »⁴⁷ ; l'empathie devant être considérée selon A. Fuchs non comme une forme d'identification mais comme un lien affectif avec l'autre, lien respectant son altérité et renonçant ainsi à parler (et écrire) en son nom en se confondant avec lui⁴⁸.

Comment la littérature de l'après réfléchit-elle donc l'Histoire et définit-elle les enjeux de sa transmission ? Le cheminement de la conscience réflexive qui habite la littérature de l'après rejoint les étapes de l'établissement de la mémoire collective et du passage nécessaire du témoignage à la fiction. De fait, après le temps du silence de l'après-guerre, vient la première vague de récits issus de la « littérature de l'holocauste » (*Holocaustliteratur*) née parallèlement aux procès d'Auschwitz et guidée par l'impératif hébraïque du souvenir (« Zachor ! »), une littérature qui se borne aux récits de survivants, récits de l'expérience

⁴³ CAMPOS L., *Fictions de l'après : Coetzee, Kertész, Sebald. Temps et contretemps de la conscience historique*, Paris, Classiques Garnier, 2012.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 9.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ BOUJU E., *La Transcription de l'Histoire. Essai sur le roman européen de la fin du XX^e siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2006, p. 11.

⁴⁷ CAMPOS L., *Fictions de l'après*, *op. cit.*, p. 26.

⁴⁸ „Anders als Identifikation ist Empathie hierbei zu verstehen als eine Form des affektiven Bezugs auf den Anderen, die dessen Alterität respektiert und daher darauf verzichtet, mit der Stimme des Anderen zu sprechen.» FUCHS A., „Für eine Ethik der Erinnerung“, *op. cit.*, p. 200.

extrême⁴⁹. Il y a un temps de latence pour que les 2^e et 3^e générations d'écrivains prennent le relais de la parole et du geste artistique, qui s'explique par les questionnements autour de l'authenticité de l'expérience et de la légitimité à dire l'indicible, qui ne cessent d'occuper les esprits depuis les premiers témoignages. De fait, qui a le droit de parler de la mort d'inconnus, de la réalité des camps et du combat pour la survie d'une mémoire étrangère, dans le cadre de l'écriture, c'est-à-dire la mise en forme d'une expérience non vécue, transformée et esthétisée par une sensibilité particulière – alors que l'empathie a manqué à l'Histoire ? Même P. Levi, rescapé des camps, a douté de la légitimité de son geste littéraire, tel qu'il l'a écrit dans *Les Naufragés et les rescapés* en 1986 :

Je le répète : nous, les survivants, ne sommes pas les vrais témoins. C'est là une notion qui dérange, dont j'ai pris conscience peu à peu, en lisant les souvenirs des autres et en relisant les miens à plusieurs années de distance. Nous, les survivants, nous sommes une minorité non seulement exiguë, mais anormale : nous sommes ceux qui, grâce à la prévarication, l'habileté ou la chance, n'ont pas touché le fond. Ceux qui l'ont fait, qui ont vu la Gorgone, ne sont pas revenus pour raconter, ou sont revenus muets, mais ce sont eux, les « musulmans », les engloutis, les témoins intégraux, ceux dont la déposition aurait eu une signification générale. [...] La destruction menée à son terme, l'œuvre accomplie, personne ne l'a racontée, personne n'est jamais revenu pour raconter sa propre mort. [...] Nous, nous parlons à leur place, par délégation.⁵⁰

Dans son ouvrage intitulé *Le Témoin et la bibliothèque. Comment la Shoah est devenue un sujet romanesque*⁵¹, A. Prstojevic établit ainsi cinq phases de l'évolution de la littérature de l'après, révélatrices du passage du témoignage à la fiction réflexive, qui prennent place de 1945 aux années 2000. La première phase, s'étendant de 1945 à 1961, voit « l'avènement du témoin », par lequel la mémoire collective prend un tournant narratif. Mais les débuts sont balbutiants : la littérature n'est pas prête à recevoir une expérience historique d'une telle violence et les récits-témoignages issus de cette première phase utilisent une « langue dépourvue d'apparats du style »⁵². La deuxième phase, dite de composition sur une

⁴⁹ Pour une étude approfondie de la « littérature de l'holocauste » et son développement en Europe, voir KLEIN J., *Literatur und Genozid. Darsellung der nationalsozialistischen Massenvernichtung in der französischen Literatur*, Wien, Böhlau, 1992. Elle y analyse notamment les œuvres de J. Cayrol, A. Schwartz-Bart, R. Antelme, C. Delbo, A. Langfus et G. Perec (ce dernier appartenant à la 2^e génération d'écrivains, qui lança une vague de témoignages indirects avec *W ou le souvenir d'enfance*). On peut rajouter à cette liste d'autres noms de la « littérature de l'holocauste » : P. Levi, J. Améry, S. Kofman, E. Wiesel, R. Klüger, P. Celan, T. Borowski,...

⁵⁰ LEVI P., *Les Naufragés et les rescapés. Quarante ans après Auschwitz*, trad. A. Maugé, Gallimard, coll. « Arcades », 1989, p. 82-83.

⁵¹ PRSTOJEVIC A., *Le Témoin et la bibliothèque. Comment la Shoah est devenue un sujet romanesque*, Nantes, Cécile Dufaut, 2012.

⁵² *Ibid.*, p. 32. Le jugement de Prstojevic est partagé par Bertolt Brecht, qui écrit à ce sujet : « Les événements d'Auschwitz, du ghetto de Varsovie, de Buchenwald ne supporteraient certainement pas une description de caractère littéraire. La littérature n'y était pas préparée et ne s'est pas donné les moyens d'en rendre compte. », BRECHT B., *Ecrits sur la politique et la société*, Paris, L'Arche, 1970, p. 244. Par ailleurs, les désignations de la littérature immédiate à la fin de la guerre sont révélatrices de la difficulté à témoigner : « écriture du désastre » (BLANCHOT M., *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980), « écriture de cendres » (KOFMAN S., *Paroles suffoquées*, Paris, Galilée, coll. « Débats », 1986).

décomposition, commence pour Prstojevic en 1961, coïncidant avec le procès d'A. Eichmann à Jérusalem et la sortie du livre de P. Rawicz, *Le Sang du ciel* : pour la première fois, la littérature réfléchit la difficulté de la transmission de l'expérience en montrant la coupure radicale entre l'univers concentrationnaire et le monde du lecteur⁵³, par le truchement de la fiction. La conscience des limites du modèle narratif est toujours d'actualité, mais l'angle d'approche se déplace, orienté vers le futur et non plus tourné vers le passé catastrophique : il n'est plus question de savoir si l'on « peut écrire de la fiction pour dire l'holocauste, mais [de savoir] dans quelle clé esthétique et conceptuelle placer son avenir »⁵⁴. Se faisant, Rawicz ne propose pas un témoignage factuel à la première personne relatant de façon chronologique une expérience vécue, mais il construit une fiction polyphonique et éclatée aux repères spatio-temporels imprécis et aux identités anonymes, laissant autant de place dans son texte à la vie psychique imaginée des personnages qu'aux traces mnémoniques et réelles laissées par l'histoire. Avec cette deuxième phase, les jalons de la « littérature de l'après » sont posés, s'affirmant peu à peu comme le résultat de la réflexion sur la façon dont la Shoah doit être prise en charge par la littérature européenne et les civilisations qui l'abritent. Cette prise de conscience identitaire de la littérature, qui voit le sens de son contenu s'établir en parallèle avec celui de sa forme, s'intensifie avec la troisième phase repérée par Prstojevic : celle de l'avènement des archives, entre 1965 et 1973. Le passé s'éloignant, les écrivains font des recherches documentaires et fabriquent des « romans-patchwork »⁵⁵, romans fragmentaires construits autour de la figure centrale de disparus dont la parole (et l'existence) sont à re(con)stituer, contenant des séquences descriptives, des réflexions diverses, des dialogues, des interrogatoires, des passages de narration,... On le remarque de plus en plus au fur et à mesure des phases : en pensant le contenu autant que la forme, on redéfinit le rôle du lecteur en le surprenant et en le déstabilisant, en l'engageant dans le texte par les questionnements qu'il est censé se poser. Prstojevic ne s'arrête pas là, il établit encore deux phases dans le passage du témoin aux générations d'après : d'abord une quatrième phase aux alentours de 1975, où la condition d'écrivain de l'après semble se définir dans le champ éthico-esthétique⁵⁶, autour du questionnement central du passage du témoignage pur à la question de la transmission, qui s'établit à travers le rôle central de la voix : les dialogues omniprésents dans les textes et les réflexions autour de l'implication de la culture dans l'expérience

⁵³ PRSTOJEVIC A., *Le Témoin et la bibliothèque*, op. cit., p. 43.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 45.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 84.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 129.

historique proviennent d'une figure introduite en littérature, celle de l'écrivain au travail⁵⁷. Il est alors autant question de l'événement et de sa mise en écriture que de la mise en écriture elle-même qui doit conduire à la réception. Ainsi, la littérature fait à présent « évoluer le sujet de l'écriture de la question de la narrativité historique à celle de sa réception culturelle »⁵⁸, qui peut ainsi nous mener à la dernière phase, celle correspondant aux années 2000, qui ne se targue plus d'établir des vérités. Selon Prstojevic, la prose devient composite, à mi-chemin entre la fiction romanesque, le récit autobiographique et l'enquête socio-historique, correspondant aux préoccupations historiques et sociopolitiques de l'époque : après la chute de l'URSS et la réunification de l'Allemagne, dans les pays européens qui avaient dans un premier temps évincé le passé et la mémoire de la destruction massive des Juifs d'Europe, un contexte culturel particulier se forme après la redécouverte d'un crime de masse souvent ignoré par les jeunes générations et l'affirmation identitaire des sociétés post-communistes⁵⁹. Dans cette prose contemporaine, il est question donc d'identité, de mémoire culturelle, de restitution des petites histoires délaissées par l'Histoire, de disparition, d'enquêtes, de réflexions sur le visible et l'invisible, le dicible et l'indicible, le passé et l'avenir. Les auteurs contemporains portent également une attention particulière au style et à la (ré)écriture de l'histoire (comme récit, histoire racontée, et comme Histoire passée), en établissant des connexions entre les cultures et les auteurs et en questionnant le rôle de l'écrivain dans les cultures de l'après. Ils ont la « volonté de (re)penser en profondeur le XX^e siècle »⁶⁰, en établissant non pas des témoignages ou des enquêtes authentiques, mais de véritables réflexions sur l'Histoire, son écriture et la littérature même, passant du « comment était-ce ? » au « que fait-on avec ? »⁶¹.

Comment Modiano, Sebald et Wander se situent-ils par rapport à ces phases ? Bien que Wander soit issu de la 1^{ère} génération, il publie son premier ouvrage au milieu des années cinquante (*Vierundzwanzig Stunden aus dem Leben eines Reporters*⁶²), et c'est en 1971 que paraît son premier récit témoignant de son expérience personnelle dans le camp de Buchenwald (*Der siebente Brunnen*⁶³), à l'époque où les écrivains expérimentent de nouvelles façons de dire. Les deux œuvres de Wander que nous allons analyser dans notre étude, le

⁵⁷ *Ibid.*, p. 148

⁵⁸ *Ibid.*, p. 162

⁵⁹ *Ibid.*, p. 169.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 210.

⁶¹ *Ibid.*, p. 214.

⁶² En français : *Vingt-quatre heures de la vie d'un reporter*. L'ouvrage n'étant pas traduit en français, il s'agit d'une proposition de traduction de notre part.

⁶³ En français : *La septième fontaine*. Il s'agit ici encore d'une proposition de traduction.

roman *Hôtel Baalbek* (1991) et ses mémoires, intitulées *Das gute Leben. Erinnerungen* (1996, rééditées en 2006 sous un titre légèrement modifié : *Das gute Leben oder Von der Fröhlichkeit im Schrecken. Erinnerungen*)⁶⁴, sont les seules œuvres qu'il ait publiées après 1990, au cours des deux dernières phases établies par Prstojevic, visant la question de la transmission, notamment par la construction d'un réseau de voix, et celle de l'héritage historique dans un cercle interculturel. Les œuvres de Modiano et Sebald appartiennent également essentiellement aux deux dernières phases : si Modiano a commencé à écrire en 1968 avec *La Place de l'Étoile*, la majeure partie de son œuvre est publiée au cours des années quatre-vingt dix, comme en témoignent les deux œuvres que nous avons choisi d'étudier, le roman *Voyage de noces* (1990) et le récit *Dora Bruder* (1997)⁶⁵, qui se présente comme un rapport d'enquête dont *Voyage de noces* constitue le pendant fictif. Quant à Sebald, l'ensemble de son œuvre a été écrite à partir de 1988, depuis son « poème élémentaire » en prose *D'Après nature (Nach der Natur. Ein Elementargedicht)*. Nous analyserons deux œuvres de l'auteur présentant des enquêtes identitaires : les « quatre récits illustrés » que Sebald a intitulé *Les Émigrants (Die Ausgewanderten. Vier lange Erzählungen)*, publié en 1999 en France (1992 en Allemagne), et son dernier récit, *Austerlitz*⁶⁶, publié en 2003 dans sa traduction française (2001 en Allemagne), qui peut être lu comme le cinquième récit constituant les *Émigrants*, tant sa thématique, sa structure et sa méthode d'écriture rappellent le recueil précédent⁶⁷.

Les œuvres de Wander, Modiano et Sebald que nous avons choisies ayant été publiées peu ou prou à la même époque, il est probable qu'elles représentent l'évolution de la conscience historique de l'après et soient révélatrices du passage du « comment était-ce ? » au « que fait-on avec ? », par lequel l'esthétique se double d'une perspective éthique orientée vers le hors-texte. En effet, les trois auteurs partent du constat de l'amnésie collective dans l'espace européen et de la réponse que la littérature doit donner à ce constat : une prise de

⁶⁴ WANDER F., *Hôtel Baalbek*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 2010 et *Das gute Leben. Erinnerungen*, München, Carl Hanser Verlag, 1996 / *Das gute Leben oder Von der Fröhlichkeit im Schrecken. Erinnerungen*, Göttingen, Wallstein, 2006. Comme précisé dans l'avertissement, les œuvres seront désormais désignées par HB pour *Hôtel Baalbek* et GL 1996 pour la première édition de *Das gute Leben*, GL 2006 pour la seconde. Puisqu'il n'existe pas de traduction, nous traduirons l'ensemble des citations. Le titre de l'œuvre donnerait en français : *La vie bonne. Souvenirs* (1996), *La vie bonne ou De la gaieté au milieu de la terreur. Souvenirs* (2006).

⁶⁵ MODIANO P., *Voyage de noces*, Paris, Gallimard, 1990 et *Dora Bruder*, Paris, Gallimard, 1997. Comme précisé dans l'avertissement, *Voyage de noces* sera dorénavant désigné par VN et *Dora Bruder* par DB.

⁶⁶ SEBALD W.G., *Die Ausgewanderten. Vier lange Erzählungen*, Frankfurt, Fischer Taschenbuchverlag, 1992 / *Les Émigrants. Quatre récits illustrés*, trad. P. Charbonneau, Arles, Actes Sud, 1999 et *Austerlitz*, Frankfurt, Fischer Taschenbuchverlag, 2001 / *Austerlitz*, trad. P. Charbonneau, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2002. Comme précisé dans l'avertissement, les œuvres seront à présent désignées par E pour *Les Émigrants* et par A pour *Austerlitz*, avec l'indication du numéro de page correspondant dans le texte original allemand par l'abréviation S. (pour Seite) et dans sa traduction en français par l'indice français de page (p.).

⁶⁷ Voir PRSTOJEVIC A., *Le Témoin et la bibliothèque*, op. cit., p. 188.

conscience d'ordre éthique et des questionnements d'ordre esthétique, qui impliquent un changement de perspective dans l'écriture de l'histoire et une redéfinition de ses cadres. Outre la perspective commune du renouvellement du motif de l'errance, nous pourrions par ailleurs sans doute retrouver des correspondances dans leurs œuvres, à partir des éléments relevés par Prstojevic dans son ouvrage et qui caractérisent les œuvres littéraires européennes de l'après : la préoccupation européenne de la Shoah, la perspective de l'avenir dans la réflexion sur le passé, les nouveaux modes d'écriture de l'histoire laissant toute leur place à la fiction et aux incertitudes autant qu'aux recherches documentaires, la mise en parallèle du fond et de la forme des textes, le passage de la représentation de l'événement à la transmission, dans un dialogue avec les cultures et les lecteurs, le brouillage des frontières entre mémoire et histoire, réalité et fiction, l'autoréflexivité de la littérature qui questionne ses propres moyens, l'exhibition du travail d'écriture et de la posture d'écrivain dans le texte, et, surtout, toujours, la brisure du tabou du silence. De fait, la survie des rescapés et de leur mémoire ainsi que la survivance de leurs témoignages et de leurs expériences⁶⁸ n'aura lieu que si l'on continue de dire, ce qui est la réponse évidente à donner à l'amnésie collective.

D'après les études de L. Campos et d'A. Prstojevic, la littérature de l'après semble ainsi se définir comme une littérature en déplacement qui éveille des questionnements transversaux concernant l'écriture de l'histoire au présent, le jeu avec la tradition littéraire, la réhabilitation de la fiction, le travail sur la forme, la recherche de voix et de traces sur le mode de la restitution et de l'empathie, la conscience européenne de la survie et de la transmission, la fonction de la littérature et celle de la lecture dans un tel cadre : une littérature hors frontières. Peut-on dès lors intégrer les œuvres de P. Modiano, W.G. Sebald et F. Wander à la littérature de l'après ? Dans quelle mesure l'étude des œuvres des trois auteurs sous l'angle de l'errance identitaire permet-elle de mettre en lumière la spécificité de leurs œuvres et d'explicitier les enjeux de la littérature aujourd'hui ?

⁶⁸ C'est ce qu'exprime le terme allemand de *Nachleben*, qui signifie autant la survie de ce / ceux qui restent et la survivance (vivace) du souvenir. Le terme sera réemployé en allemand.

Errance identitaire et errance scripturale

Dans les œuvres que nous avons choisi d'analyser et de comparer, *Voyage de noces*, *Dora Bruder*, *Les Émigrants*, *Austerlitz*, *Hôtel Baalbek* et *Das gute Leben*, P. Modiano, W.G. Sebald et F. Wander s'attachent à des figures de Juifs en déplacement perpétuel, qu'ils se trouvent en fuite face à la nuit qui constitue leur présent dans la France occupée (chez Modiano), à la recherche de leur identité et de leur *Heimat* perdues (chez Sebald), ou bien en exil (involontaire) ou en migration volontaire (chez Wander). Les personnages sont suivis à la trace (parfois à distance géographique et temporelle) par un narrateur intradiégétique⁶⁹ qui les accompagne de ses pas, de ses recherches, de ses réflexions et de ses questions, et qui se fond même parfois avec eux. Ce faisant, le narrateur est personnage secondaire, figure d'enquêteur et surtout d'auteur qui retranscrit et fixe le fruit de ses recherches. Ainsi tous les protagonistes des trois auteurs sont-ils des personnages en transit perpétuel, des émigrants, voyageant dans l'histoire (temps) et la géographie (espace) du monde, à travers les traces laissées sur les lieux de la mémoire individuelle (appartements, photographies, lettres et carnets de notes) et collective (hôtels, journaux, bulletins d'information officielle, archives, fondations, bibliothèques, mémoriaux, gares), que le narrateur récolte. Par là, il tâche d'actualiser les réseaux de mémoire et de re(con)stituer les biographies et les errances d'Européens issus du temps d'avant la catastrophe historique, dans un texte qui se présente comme étant celui que le lecteur tient entre ses mains.

Les déplacements constants des personnages et du narrateur, les longs voyages entrepris avant le texte (qui commence *in medias res*) et qui ne trouvent pas de fin lorsque le récit s'achève, prennent diverses formes : migration involontaire, liée directement à la dictature nazie (déportation ou bien exil forcé des personnages, certes pour être sauvé du nazisme, mais qui se traduit par un arrachement à leur *Heimat*, les menant vers l'étranger, cet inconnu qui ne saurait toujours être bienveillant) et migration volontaire (fugue pour être sauvé ou bien voyage identitaire entrepris après la guerre dans l'espace européen et les langues qui le

⁶⁹ G. Genette distingue plusieurs niveaux de narration. Ainsi, en ce qui concerne le niveau diégétique, nomme-t-il « intradiégétique » un narrateur qui prend également place dans le récit, dont l'action de raconter est fictionnalisée dans la diégèse, et « extradiégétique » le narrateur extérieur au récit, qui raconte et commente ainsi à un niveau supérieur ce qui fait l'objet de la narration. Genette parle par ailleurs, en ce qui concerne le rapport à l'histoire du narrateur, de narration « hétérodiégétique » lorsque le narrateur est absent à l'histoire racontée et « homodiégétique » lorsqu'il est présent. Voir GENETTE G., *Figures III*, Paris, Seuil, 1972. Le terme sera dorénavant utilisé sans explications et sans guillemets, l'étude de Genette faisant toujours autorité en narratologie et étant satisfaisant pour l'analyse d'œuvres littéraires contemporaines.

marquent pour aller à la recherche de traces du passé, ainsi de l'origine, de l'identité, en récoltant les fragments, sinon les preuves de l'existence).

Dès lors, cette errance spatiale et temporelle, c'est-à-dire physique, des personnages de Modiano, Sebald et Wander est rejointe par leur errance mentale, entreprise dans leur labyrinthe intérieur. Ils s'avèrent en état de crise identitaire, construits de ruines, d'ombres, de mémoire trouée, de « traces de douleur »⁷⁰, de pièces manquantes et doivent surmonter une perte (celle de leur *Heimat* et l'identité qui y est liée), parfois aussi un deuil insurmontable (celui de leur famille), et ainsi leur mal-être, à défaut de parvenir à être. De fait, la plupart des personnages de Modiano, Sebald et Wander camouflent leur identité et fuient leur existence ou bien ne savent pas qui ils sont réellement, ayant été élevés sous un faux nom, dans le secret de la catastrophique réalité historique qui a causé la mort de leur famille ou causera leur perte, ayant perdu parfois la mémoire – inconsciemment ou non. Tous ces éléments constituent des maillons de leur identité problématique, qui n'est pas en adéquation avec le « temps de maintenant »⁷¹ dans lequel ils sont pourtant résolus à (sur)vivre.

Ces hommes âgés et solitaires (chez Sebald), ces jeunes filles en fuite, jeunes filles perdues (chez Modiano), ces personnes seules, sans proches et entourées de futurs portés disparus (chez Wander) sont des figures de la « difficulté d'être »⁷² qui voient les frontières entre le passé et le présent s'amenuiser : leur errance physique et mentale – les deux faces de leur errance identitaire – les conduit à rechercher et à collecter dans le monde les preuves de leur incomplétude peut-être plus encore que de leur existence – avant que le narrateur les consigne directement dans le texte. Les manques et les vides de ces personnages juifs séparés de leurs origines et rendus étrangers à eux-mêmes, les failles de l'être et les trous de mémoire constituent dès lors la matière même de l'écriture, conférant par là une grande importance au(x) témoignage(s) oraux et écrits ainsi qu'à l'écriture, c'est-à-dire la façon de dire, transcrire et transmettre les voix. Dans ce canevas, les figures du narrateur, de l'auteur et du

⁷⁰ Terme de W.G. Sebald dans *Austerlitz* : „Austerlitz sprach [...] lange [...] von den Schmerzspuren, die sich [...] in unzähligen feinen Linien durch die Geschichte ziehen“, S. 24 / « Austerlitz parla longuement des traces que laissent les douleurs passées, et qui se manifestent [...] sous la forme d'innombrables lignes ténues sillonnant l'histoire. », p. 23.

⁷¹ W. Benjamin est à l'origine du terme de „Jetztzeit“, afin de déterminer ce « temps de maintenant », ce temps « à-présent ». Il fonde une philosophie de l'histoire orientée vers le présent (*Gegenwart*), philosophie selon laquelle « l'histoire est l'objet d'une construction dont le lieu n'est pas le temps homogène et vide, mais le temps saturé d'à-présent. Ainsi pour Robespierre, la Rome antique était un passé chargé de temps de maintenant, un passé qu'il arrachait au continuum de l'histoire ; l'histoire passée se rapporte au présent. », BENJAMIN W., « Sur le concept d'histoire », *op.cit.* / „Die Geschichte ist Gegenstand einer Konstruktion, deren Ort nicht die homogene und leere Zeit sondern die von Jetztzeit erfüllte bildet. So war für Robespierre das antike Rom eine mit Jetztzeit geladene Vergangenheit, die er aus dem Kontinuum der Geschichte herausprengte.“, BENJAMIN W., „Über den Begriff der Geschichte“, *op.cit.*

⁷² Pour reprendre les termes de J. Cocteau dans son essai du même nom (1947).

lecteur, se complètent et s'entremêlent : les frontières entre les instances narratives⁷³ tendent alors à se brouiller, dans un jeu littéraire vertigineux autour de l'identité qui intègre le lecteur. Une ou plusieurs identités tâchent alors de se (re)construire ou de se perdre au fil de l'écriture, laquelle prend place dans un cadre formel à la recherche d'une identité textuelle, en brouillant les points de vue, les voix, les langues, les codes narratifs et les déterminations génériques.

Il ressort ainsi que de cette thématique commune aux trois auteurs s'éveillent des questionnements formels, par lesquels l'errance identitaire se réfléchit dans la forme des œuvres et devient errance scripturale. Comment celle-ci se déploie-telle et selon quelles modalités ? Nous analyserons ainsi les multiples manifestations de l'errance dans les récits des trois auteurs, à différents niveaux (diégétique, narratif et formel), c'est-à-dire la façon dont l'errance émerge des textes, dans leur contenu, dans leur forme ainsi que dans le hors-texte, dans les réflexions méta-littéraires de l'auteur et du lecteur à sa suite, concernant la redéfinition des codes et des fonctions de la littérature, d'une part à travers le choix assumé de la fiction pour dire une part de vérité historique et d'autre part à travers l'expérimentation formelle, qui s'établit différemment chez les trois auteurs. Pour cela, nous montrerons l'évolution d'une écriture du déplacement en une écriture *en* déplacement, telle que l'a évoquée dernièrement M. Covindassamy. D'après elle, chez Sebald, les voyages, et donc la désorientation culturelle et la perte de repères spatio-temporels qui en découlent, se reflètent dans la subversion des positions de discours : le déplacement ne concerne pas autant les personnages des récits que l'écriture elle-même, dans sa forme, sa syntaxe et sa (ses) langue(s)⁷⁴, ce qui a des répercussions sur la réception. Cela s'applique-t-il à l'ensemble des œuvres du corpus, où l'errance apparaîtrait ainsi comme thème, comme figure, comme principe poétique et éthique ?

⁷³ E. Benveniste a été le premier à parler d'instances, en appelant « instances du discours » les « actes discrets et chaque fois uniques par lesquels la langue est actualisée en parole par un locuteur. », BENVENISTE E., *Problèmes de linguistique générale*, T.1, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1976, p. 251. Le terme d'instance narrative s'en inspire, en mettant l'accent sur la personne effectuant l'acte de parole. Voir GENETTE G., *Figures III, op. cit.*, p. 225-227 et PERRIER G., *La Mémoire du lecteur, Essai sur Albertine disparue et Le Temps retrouvé*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque proustienne », 2011, p. 46-47.

⁷⁴ Voir COVINDASSAMY M., *W.G. Sebald. Cartographie d'une écriture en déplacement*, Paris, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, coll. « Monde germanique », 2014.

Bilan de la recherche

La réponse ne va pas de soi, puisque Modiano, Sebald et Wander n'ont jamais été analysés conjointement et qu'aucune étude ne porte à ce jour sur l'errance dans un contexte France – Allemagne – Autriche ainsi que dans la perspective de l'après 1945. De plus, les recherches menées au sujet des trois auteurs sont inégales puisqu'il s'agit d'un corpus d'œuvres relativement récentes et même méconnues dans le cas de Wander puisqu'il est surtout considéré, dans l'espace germanophone, comme le conjoint et éditeur de l'écrivaine Maxie Wander et qu'il n'existe à ce jour aucune traduction de son œuvre en français.

Modiano est davantage connu et étudié en France, même si son Prix Nobel récemment obtenu va sans doute susciter un intérêt académique de portée internationale dans les années à venir. Il se trouve jusqu'ici étudié plutôt sous l'angle de son inscription dans le roman français au tournant du XXI^e siècle : refus, recherche, adaptation, ces termes peuvent qualifier le roman français en voie vers le postmodernisme, depuis le Nouveau Roman jusqu'à aujourd'hui. Si les thèmes de la déconstruction de l'identité, de la mort et du rapport au père, intéressants pour notre étude, sont évoqués par la recherche littéraire depuis ses débuts, dès la sortie de *La Place de l'Étoile* en 1968, on ne compte que deux thèses relatives à ce sujet : l'une concernant l'écriture de soi, publiée en 1995 avant l'écriture de *Dora Bruder*⁷⁵, l'autre concernant la quête identitaire, mais exclusivement dans *La Place de l'Étoile*⁷⁶. Le travail de T. Laurent a été salué par l'écrivain lui-même et il nous sera utile pour développer l'analyse des genres chez Modiano, étendue à *Dora Bruder*. Depuis lors, l'universitaire B. Blanckeman a publié quelques articles et ouvrages portant sur l'ensemble de l'œuvre de Modiano⁷⁷, dont une monographie très complète bien que succincte, à laquelle nous nous référerons⁷⁸. B. Blanckeman identifie deux phases dans la production de Modiano : une première phase placée sous le signe de l'excès, qui correspond à ses premiers romans, et une deuxième phase, à partir des années 1990, sous le signe du défaut, de la lacune, dans laquelle l'Histoire est abordée de façon différée. Dans notre étude, nous nous fonderons sur cette distinction en

⁷⁵ LAURENT T., *L'œuvre de Patrick Modiano : une autofiction*, Lyon, PUL, 1997.

⁷⁶ OBERGÖKER T., *Ecritures du non-lieu : topographies d'une impossible quête identitaire. Romain Gary, Patrick Modiano et Georges Perec*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2004.

⁷⁷ Notamment : BLANCKEMAN B., « Spectographie », in M. Heck, R. Guidée (dir.), *Modiano*, Paris, Editions de l'Herne, coll. « Les Cahiers de l'Herne », n° 98, 2012, p. 147-152 ; « Patrick Modiano : une mémoire empoisonnée », *Elseneur*, n° 22, 2008, p. 101-110 ; BLANCKEMAN B., MORA-BRUNEL A., DAMBRE M. (dir.), *Le Roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004.

⁷⁸ BLANCKEMAN B., *Lire Patrick Modiano*, Lassay-Les-Châteaux, Armand Colin, coll. « Lire et comprendre – Ecrivains au présent », 2009.

étudiant des œuvres de la deuxième phase de l'écrivain. À partir de la même époque, des colloques organisés en France ont conduit à des publications diversifiées et approfondies sur Modiano⁷⁹ mais, si les thèmes de la mémoire et de l'identité problématiques ainsi que de la trace⁸⁰ sont abordés, une seule étude analyse et compare *Voyage de noces* et *Dora Bruder*⁸¹. De plus, aucun article ne met en relation les œuvres de Modiano avec le motif de l'errance envisagé comme thème et comme structure textuelle. Nous nous distinguerons donc des études précédentes en envisageant une problématique méconnue de l'œuvre de Modiano, sans les ignorer toutefois. Néanmoins, un numéro spécial des *Cahiers de l'Herne* sur Modiano (2012) contient un dossier conséquent sur la genèse et l'étude de *Dora Bruder*, très intéressant pour notre étude, ainsi que des photographies et des extraits de correspondances de l'écrivain (notamment avec l'avocat S. Klarsfeld). En revanche, la recherche sur *Voyage de noces* n'offre que très peu de résultats, le roman ayant été effacé par *Dora Bruder*. De surcroît, les recherches comparatistes sur Modiano le mettent en perspective avec d'autres auteurs français, comme G. Perec ou R. Gary, jamais avec des auteurs étrangers. En ce qui concerne l'étude de l'œuvre de Modiano à l'international, la recherche est encore lacunaire. La recherche est essentiellement anglophone et elle est principalement portée par W. Vanderwolk⁸² ; elle se saisit des mêmes angles d'approche que la recherche francophone : l'écriture de l'histoire, le rapport au père, la crise identitaire et la difficulté à cloisonner les œuvres de Modiano dans un genre déterminé. Les parutions consécutives à l'attribution du Prix Nobel restent encore à exploiter.

Sebald suscite de plus en plus d'intérêt depuis la traduction des *Émigrants* dans l'espace anglophone et francophone à la fin des années 1990, tant dans les études littéraires que le champ de la philosophie ou de l'esthétique. Les États-Unis ont été les premiers à découvrir la richesse de son écriture et de son travail sur la mémoire et le trauma de l'histoire, notamment l'universitaire M. McCulloh⁸³. Ensuite, à partir de 2004, les recherches sur l'œuvre de Sebald sont initiées dans les pays germanophones, lesquelles ont d'abord porté sur sa poétologie de la

⁷⁹ ROCHE R.Y. (dir.), *Lectures de Modiano*, Nantes, Cécile Defaut, 2009 ; JULIEN A.Y (dir.), *Modiano ou les intermittences de la mémoire*, Paris, Hermann, coll. « Savoirs Lettres », 2010.

⁸⁰ Notamment : HECK M., « La trace et le fantôme. Mélancolie de l'écriture chez Patrick Modiano », in R.Y. Roche (dir.), *Lectures de Modiano*, *op. cit.*

⁸¹ SHERINGHAM M., « Le dispositif *Voyages de noces – Dora Bruder* », in *ibid.*, p. 243-266.

⁸² GUYOT-BENDER M., VANDERWOLK W. (dir.), *Paradigms of Memory. The Occupation and Other Hi/stories in the Novels of Patrick Modiano*, New York, Peter Lang, coll. « Currents in Comparative Romance Languages and Literatures », vol. 64, 1998 ; VANDERWOLK W., *Rewriting the Past: Memory, History and Narration in the Novels of Patrick Modiano*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Faux Titre », 1997.

⁸³ MCCULLOH M., *Understanding W.G. Sebald*, Columbia, University of South Carolina Press, 2003, DENHAM S., MCCULLOH M. (dir.), *W.G. Sebald: History – Memory – Trauma*, New York, De Gruyter, 2005.

mémoire⁸⁴, sa vision catastrophique de l'histoire⁸⁵, la mélancolie et l'intertextualité / intermédialité⁸⁶. Notre analyse se réfèrera à plusieurs reprises aux études de A. Fuchs et S. Schedel, très documentées, qui font par ailleurs toujours référence dans la recherche sebalienne. En 2011 est paru le premier *Handbook* sur Sebald, édité et présenté par Jo Catling, son éditrice anglaise, dans lequel elle liste également l'intégralité de la bibliothèque de l'écrivain, transférée aux archives de Marbach. En France, les premières études sur Sebald ont porté sur l'intertextualité avec un premier colloque organisé en 2004⁸⁷. Le deuxième colloque français consacré à l'écrivain s'est tenu à Poitiers en 2011, lequel a conduit à la parution d'un numéro spécial du magazine *Europe*, en 2013, dont on retiendra particulièrement l'entretien avec F. Hartog sur la notion de « présentisme » et la correspondance de l'écrivain avec son traducteur français P. Charbonneau. Quelques thèses de germanistes, intéressantes pour notre étude, sont également parues récemment, qui montrent l'intérêt de la recherche pour l'expérimentation formelle (tension entre fiction et réalité, errance entre texte et image), l'écriture en mouvement et la poétique de l'exil qui caractérisent les œuvres de Sebald⁸⁸. Globalement, ces dernières années, la littérature secondaire sebalienne s'est multipliée : l'intégralité de ses interviews a été publiée⁸⁹, et de nombreux ouvrages en allemand, en français et en anglais, que nous ne pourrions lister ici. Cependant, très peu d'études se sont penchées sur l'écriture en mouvement perpétuel de Sebald, hormis les deux thèses françaises susnommées, mais aussi sur l'expérience de lecture sebalienne⁹⁰. Les publications actuelles portent plutôt sur l'autorité⁹¹, sur des études comparatives (avec par exemple C. Simon), sur les textes posthumes (*Unerzählt*, que Sebald avait écrit en collaboration avec son ami graveur et photographe J.P. Tripp), la personne de Sebald et sa

⁸⁴ FUCHS A., *Schmerzespuren der Geschichte. Zur Poetik der Erinnerung in W.G. Sebalds Prosa*, Köln, Böhlau Verlag, 2004 ; MARTIN S., WINTERMEYER I., *Verschiebebahnhöfe der Erinnerung. Zum Werk W.G. Sebalds*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2007.

⁸⁵ ÖHLSCHLÄGER C., *Beschädigtes Leben, Erzählte Risse. W.G. Sebalds poetische Ordnung des Unglücks*, Freiburg, Rombach, 2006.

⁸⁶ SCHEDEL S., „Wer weiß, wie es vor Zeiten wirklich gewesen ist?“, *Textbeziehungen als Mittel der Geschichtsdarstellung bei W. G. Sebald*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2004.

⁸⁷ VOGEL-KLEIN R. (dir.), *W.G. Sebald : Mémoire – Transfert – Images / W.G. Sebald: Erinnerung, Übertragung, Bilder*, Strasbourg, Université Marc Bloch, coll. « Recherches germaniques », 2005.

⁸⁸ COVINDASSAMY M., *A l'épreuve du dépaysement. W.G. Sebald : cartographie d'une écriture en déplacement*, thèse de doctorat, Université Paris 4, 2007, publiée en 2014 sous le titre *W.G. Sebald. Cartographie d'une écriture en déplacement, op. cit.* ; SAVATON C., *W.G. Sebald, Die Ausgewanderten : radiographie d'une écriture de l'exil*, thèse de doctorat, Université Bordeaux 3, 2012.

⁸⁹ HOFFMANN T. (dir.), *W.G. Sebald. „Auf ungeheuer dünnem Eis“. Gespräche 1971 bis 2012*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 2012, complétant le premier recueil d'entretiens publié par L.S. Schwartz, en français sous le titre *L'Archéologue de la mémoire. Conversations avec W.G. Sebald*, en 2009.

⁹⁰ CARRE M., *W.G. Sebald, le retour de l'auteur, op. cit.*

⁹¹ MCISAAC P., „Autorschaft und Autorität bei W.G. Sebald“, in C. Kammler, T. Pflugmacher (dir.), *Deutschsprachige Gegenwartsliteratur seit 1989. Zwischenbilanzen – Analysen – Vermittlungsperspektiven*, Heidelberg, Synchron, 2004, p. 139-151 ; SCHLEY F., *Kataloge der Wahrheit. Zur Inszenierung der Autorität bei W.G. Sebald*, Göttingen, Wallstein, 2012.

façon de travailler⁹². On citera également un recueil de textes d'autres écrivains (notamment français et anglais) rendant hommage à Sebald, publié par le collectif Inculte⁹³.

Les champs de la recherche concernant Wander sont ouverts : il est inconnu en France et seulement quelques articles se sont penchés sur son œuvre, en Autriche (K. Müller, H. Höller), en Allemagne (A. Reiter, W. Grünzweig) et aux Etats-Unis (D. Tate). On s'intéresse surtout aux formes de son écriture autobiographique, son expérience de l'exil et son attrait pour le hassidisme en Autriche, à sa situation d'exilé et à son expérience des camps de concentration en Allemagne, à la genèse de ses œuvres et notamment l'établissement de ses mémoires aux Etats-Unis. Il n'y a eu à ce jour qu'un colloque sur Wander en Allemagne, au sujet plutôt vaste⁹⁴, qui montre l'intérêt encore timide qu'il suscite, la recherche se trouvant toujours au stade du défrichage. Néanmoins, un livre récent porte sur une comparaison entre les œuvres de J. Améry et de F. Wander⁹⁵, orienté davantage vers la philosophie et le religion que sur la poétique. Wander est finalement moins connu pour ses œuvres pourtant très variées (pièces de théâtre, littérature jeunesse, essais, mémoires, romans, poèmes) que pour avoir édité les œuvres de sa femme Maxie (les deux volumes de son journal intime et son livre reproduisant le fruit d'interviews de citoyennes de la RDA au sujet de leur quotidien, *Guten Morgen, du Schöne!*, 1977). Notre étude se place ainsi dans une volonté de faire connaître l'écrivain, notamment en France, en proposant des premières traductions de son œuvre et en abordant des problématiques de son écriture qui n'ont pas encore été soulevées.

Si aucune étude ne compare Modiano, Sebald et Wander, il existe néanmoins deux articles portant sur *Dora Bruder* de Modiano et *Austerlitz* de Sebald : l'un en France⁹⁶, l'autre aux États-Unis⁹⁷. Une comparaison étendue à plusieurs œuvres et plus exhaustive de ces deux auteurs est donc inédite, d'autant plus que la thématique de l'errance n'avait pas été abordée ni par R. Kahn ni S. Ungar, et que nos recherches intègrent un troisième auteur.

L'analyse du complexe « errance identitaire – errance scripturale » est inédite. Il existe toutefois des études ponctuelles sur le thème de l'errance, visant à donner un aperçu du

⁹² « W.G. Sebald », *europe*, Paris, mai 2013, n°1009.

⁹³ *W.G.S. Face à Sebald*, Paris, Inculte, coll. « monographie », 2011.

⁹⁴ GRÜNZWEIG W., SEEGER U. (dir.), *Fred Wander. Leben und Werk*, Bonn, Weidle, 2007.

⁹⁵ SCHNEIDER U., *Jean Améry und Fred Wander. Erinnerung und Poetologie in der deutsch-deutschen Nachkriegszeit*, Berlin, De Gruyter, 2012.

⁹⁶ KAHN R., « Les lambeaux de la mémoire : *Dora Bruder* de Patrick Modiano et *Austerlitz* de W.G. Sebald », in C. Hähnel-Mesnard, M. Liénard-Yeterian, C. Marinas (dir.), *Culture et mémoire. Représentations contemporaines de la mémoire dans les espaces mémoriels, les arts du visuel, la littérature et le théâtre*, Palaiseau, Presses de l'École polytechnique, 2008, p. 401-408.

⁹⁷ UNGAR S., « Modiano and Sebald: Walking in Another's Footsteps », in L.A. Hinggens (dir.), *Studies in 20th and 21st Century Literature*, été 2007, vol. 31, n°2, p. 378-400.

traitement des figures de l'errance dans la littérature⁹⁸. Deux ouvrages récents s'attachent par ailleurs à l'écriture de l'errance, l'un aux liens entre errance, exil et écriture dans les arts⁹⁹, et l'autre à la mise en forme de l'errance dans la littérature contemporaine, en s'attachant à la syntaxe, au lexique et à l'énonciation d'un corpus choisi (L. Barthélémy, *Fictions contemporaines de l'errance. Peter Handke, Cormac Mc Carthy, Claude Simon*, 2011). Même si elle ne concerne pas l'espace germanophone et se positionne dans un contexte théorique et historique actuel, cette dernière étude comparative nous fournira des clés d'analyse de l'errance scripturale dans les récits de notre corpus.

Concernant les différentes formes que peuvent prendre l'errance, nous n'avons en France pas d'analyses littéraires qui s'attachent à l'exil et à la migration d'écrivains non juifs en Europe. Les études portent plutôt sur les migrations postcoloniales, sur la diaspora ou l'exil des intellectuels allemands à partir de 1933. Dans l'espace francophone, il existe des études sur le concept de "migrant writing" (écriture migrante), mais celui-ci concerne plutôt les écrivains ayant émigré au Québec ou ceux qui font l'expérience de la créolisation dans les îles francophones ou anglophones¹⁰⁰. En Allemagne, il faut attendre 2011 pour que les réflexions sur la littérature et l'exil sortent du contexte du national-socialisme, et proposent de « nouvelles perspectives », avec le colloque international organisé à Francfort-sur-le-Main par D. Bischoff et S. Komfort-Hein, dont les actes ont été publiés en 2013 : *Literatur und Exil, neue Perspektiven*. Lors de ce colloque ont été proposées de nouvelles définitions des notions de migration et d'exil à partir des théories de l'acculturation et de l'hybridation, et les questions du plurilinguisme, de la transnationalité de l'exil et de l'interculturalité de la mémoire ont été abordées, réflexions qui ont orienté notre démarche et nourri notre propos¹⁰¹.

Les relations entre les différentes instances narratives et le renouvellement de la tâche du lecteur sont également peu étudiées jusqu'ici¹⁰², tout comme la mise en scène de la lecture et du geste d'écriture autoréflexif dans les œuvres¹⁰³. Toutefois, les concepts narratologiques de G. Genette font toujours autorité et seront repris comme outils au cours de notre étude, qu'ils concernent la catégorisation et la fonction des narrateurs selon leur impersonnalité et

⁹⁸ BOUVET R. et LATENDRESSE-LEDRAPEAU M. (dir.), *Errances*, op. cit. ; A. Bouloumié (dir.), *Errance et marginalité dans la littérature*, 2007 ; BERTHET D., *Figures de l'errance*, Paris, L'Harmattan, coll. « Ouverture philosophique », 2007 ; THINES G., « Le thème de l'errance chez les Romantiques allemands », op. cit.

⁹⁹ ALEXANDRE-GARNER C., KELLER-PRIVAT I. (dir.), *Migrations, exils, errances et écritures*, Paris, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2012.

¹⁰⁰ DUMONTET D., ZIPFEL F. (dir.), *Ecriture migrante / Migrant Writing*, Hildesheim, Georg Olms, coll. « Passagen / Passages », 2008.

¹⁰¹ BISCHOFF D., KOMFORT-HEIN S. (dir.), *Literatur und Exil. Neue Perspektiven*, Berlin, De Gruyter, 2013.

¹⁰² SERVOISE S., *Le Roman face à l'histoire. La littérature engagée en France et en Italie dans la Seconde moitié du XX^e siècle*, Rennes, PUR, coll. « Interférences », 2011.

¹⁰³ CARRE M., *W.G. Sebald, le retour de l'auteur*, op. cit.

leur degré d'implication dans le récit, la voix narrative, le temps de la narration, la perspective narrative, le narrataire ou l'intertextualité¹⁰⁴. Concernant l'étude du narrataire et plus globalement du lecteur, nous utiliserons les analyses de V. Jouve¹⁰⁵ et les théories de la réception des années 1970 et 1980, notamment W. Iser¹⁰⁶. Mais aucune étude ne considère sur le même plan les différentes instances narratives (auteur, personnage, narrateur), le texte, le contexte et le lecteur, éléments pourtant indissociables au regard de la transmission dont les contours sont redessinés après 1945. Notre travail tâchera de combler ces lacunes.

Il existe néanmoins des analyses et théories littéraires ou philosophiques intéressantes pour notre sujet, auxquelles nous nous référerons au long de l'étude car elles ont guidé notre appareil conceptuel et notre réflexion : les définitions et configurations de la *Heimat* (J. Améry, P. Levi, S. Schwartz, celles de Modiano, Sebald et Wander, et les réflexions novatrices actuelles sur l'exil et la littérature, notamment celles de D. Bischoff), la poétique du souvenir („Erinnerungspoetik“) et le concept d'histoire („Geschichtsbegriff“) de W. Benjamin, les notions de trace et destinerrance (J. Derrida), de spectographie et d'hypermnésie (B. Blanckeman), de trace, de visage et d'Antlitz (E. Levinas), de pacte autobiographique et de pacte de fiction (P. Lejeune), ainsi que de mémoire, d'oubli et de mimésis (P. Ricœur). De plus, nous nous appuyerons sur des études actuelles qui permettront de conceptualiser et analyser l'écriture contemporaine de l'histoire¹⁰⁷ et littérature de l'après (L. Campos, A. Prstojevic), l'errance (L. Barthélémy), les réflexions et expérimentations formelles (D. Viart), le renouvellement de la tâche du lecteur et l'engagement de l'écrivain¹⁰⁸, mais aussi du lecteur, que S. Servoise définit comme l'engagement d'une conscience critique appliquée au monde.

L'état des recherches concernant d'un côté Wander, Sebald et Modiano, d'autre part les pistes de réflexion que nous avons choisies, dévoile des failles qu'il nous faudra combler tout en proposant des outils d'analyse nous permettant d'ouvrir un espace de réflexion « de l'après ».

¹⁰⁴ GENETTE G., *Figures III, op. cit. ; Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1982.

¹⁰⁵ JOUVE V., *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, coll. « Puf écriture », 1992 ; *La Lecture*, Paris, Hachette, coll. « Les contours littéraires », 1993.

¹⁰⁶ ISER W., *Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa*, Konstanz, Universitätsverlag Konstanz, coll. « Konstanzer Universitätsreden », 1971, ; *Der Akt des Lesens*, München, Fink, 1976 / *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, trad. E. Szyner, Bruxelles, Pierre Mardaga, coll. « Philosophie et langage », 1976 ; *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*, München, Fink, 1972.

¹⁰⁷ BOUJU E., *La Transcription de l'Histoire, op. cit. ; LANGER P.C., Schreiben gegen die Erinnerung? Autobiographien von Überlebenden der Shoah*, Hamburg, Krämer, 2002.

¹⁰⁸ BOUJU E., *L'Engagement littéraire*, Rennes, PUR, coll. « Interférences », 2005 ; BOUJU E., GEFEN A., HAUTCOEUR G., MACE M. (dir.), *Littérature et exemplarité*, Rennes, PUR, coll. « Interférence », 2007.

Déroulement d'une réflexion

Notre étude comparative de P. Modiano, W.G. Sebald et F. Wander, constitue la première analyse approfondie des œuvres de ces trois auteurs relativement méconnus, sous un angle de recherche inédit. Par ailleurs, les œuvres de Wander n'étant pas traduites en français, les citations que nous en donnons sont des premiers éléments de traduction, afin d'offrir l'accès à son œuvre aux non germanistes. Cela permet ainsi d'expliquer le nombre et l'ampleur des citations intégrales de cet auteur dans notre travail.

Au cours de notre travail, il s'agira de mettre en lumière la relation, voire l'analogie, entre des biographies et des diégèses qui se dispersent (l'errance comme thème) et une écriture qui se dissout et réfléchit dans sa forme même la thématique des œuvres (l'errance comme schème, forme, structure). Pour cela seront comparées les six œuvres du corpus, *Voyage de noces*, *Dora Bruder*, *Hôtel Baalbek*, *Das gute Leben*, *Les Émigrants* et *Austerlitz*, dans lesquelles seront étudiées les manifestations de l'errance à tous les niveaux, sous ses aspects thématiques, c'est-à-dire identitaires (êtres de fuite, intrigues mouvantes, exil/migration, Histoire, lieux et temps, achronie, brouillage identitaire,...), et formels, c'est-à-dire scripturaux (narration morcelée, tâtonnement générique, traces, signes, intertextualité, intermédialité, bricolage, voix, blancs, questionnements, langues,...), afin de déterminer ce que cela implique en termes de transmission, en soulevant les questions du lecteur, de la conscience historique, de l'engagement. Pour ce faire, il faudra donc procéder à une étude analytique comparative et simultanée des œuvres de Modiano, Sebald et Wander en tâchant de conserver et de déterminer la spécificité des trois auteurs ; ceci afin de se faire une image des possibilités et des enjeux de l'écriture de l'histoire dans l'espace européen après 1945 que le motif de l'errance permet d'éclairer.

Dans cette perspective, les œuvres ne seront pas étudiées chronologiquement, d'une part parce que les auteurs appartiennent à plusieurs espaces-temps, autant sur le plan biographique que sur le plan de l'écriture, d'autre part parce que c'est le thème et le schème de l'errance qui les rassemble. De plus, nous ne saurions établir une étude exhaustive des motifs de l'errance dans chacune des œuvres des trois auteurs, de même qu'elles ne pourront être toujours analysées équitablement, mais nous tâcherons d'en donner une vue globale, pour comprendre d'un côté comment Modiano, Sebald et Wander réfléchissent les processus de la mémoire

après 1945 et de sa transmission en questionnant l'identité, par le prisme de l'errance, au niveau diégétique, narratif et formel, et d'un autre côté comment ces processus s'inscrivent dans leurs œuvres, sont mis en voix et peuvent être dès lors réfléchis par le lecteur.

Notre étude tâchera donc de voir comment et à quel degré Modiano, Wander et Sebald participent au renouvellement du motif de l'errance et peuvent être affiliés à la littérature de l'après à partir des critères que nous avons nommés. Il s'agira d'éclairer l'idée que les textes des trois auteurs sont résolument dirigés vers l'avenir et orientés vers le hors-texte, et portent alors une dimension éthique ne se cloisonnant pas à un ancrage géographique, temporel et linguistique qu'on lui attribuerait : une littérature autoréflexive et ouverte, peut-être même hybride, dans laquelle sont brouillées les frontières temporelles (au niveau de la chronologie, au niveau de l'énonciation, au niveau du dialogue entre les générations ainsi qu'entre les nations, au niveau de l'importance du monde des morts autant que celui des vivants), tout comme les frontières géographiques (de la nation à la transnationalité) et historiques (d'hier à aujourd'hui), tout comme la mémoire actuelle.

Il s'agira également de répondre à ces questions, qui nous accompagneront au fil de cette étude : comment se présentent, se développent et se complètent les figures de l'errance dans les six œuvres du corpus ? Comment les trois auteurs parviennent-ils à « réfléchir » l'errance, dans toutes les acceptions du terme : comment pensent-ils l'exil et la condition d'écrivain, comment le thème et la forme des œuvres se reflètent-ils et s'imbriquent-ils l'un dans l'autre, comment l'errance devient-elle source de questionnement historique, esthétique et éthique ? Comment Modiano, Sebald et Wander redéfinissent-ils le rôle de la littérature aujourd'hui en objet et motif de transmission : transmettre, tout en se demandant ce qui peut l'être et à travers quelles voix, mais aussi interroger notre capacité à se souvenir et à réfléchir, à travers les frontières géographiques, historiques et culturelles. Quelle est alors la tâche du lecteur, activement intégré dans le dialogue que produisent ces œuvres ?

Notre étude se déroulera en deux temps, suivant une logique diachronique et simultanée : nous voulons étudier comment s'articulent les motifs de l'errance, à travers les êtres, les lieux, les époques, les réseaux de mémoire et les tissus de voix, dans une perspective thématique, esthétique et éthique présente à tous niveaux.

La première partie se consacrera donc à l'errance identitaire, en constituant un état des lieux de ses modes d'apparition dans les œuvres du corpus. Nous verrons d'abord comment les histoires de Modiano, Sebald et Wander se déroulent et se constuissent, portées par des figures dont l'identité est problématique, et ce à plusieurs niveaux : au niveau diégétique,

c'est-à-dire celui de l'histoire racontée, constituée des personnages et instances narratives, des lieux, des temps et de l'action ; au niveau narratif, dont l'étude mettra à jour le brouillage identitaire entre auteur, narrateur et personnage, et au niveau générique, par lequel les trois auteurs expérimentent des formes de figuration de l'errance, entre fiction et réalité.

Partant de ce constat, la deuxième partie tâchera d'analyser le canevas de l'écriture en déplacement des trois auteurs, en étudiant le tissu des voix qui constituent leurs œuvres et par lequel la transmission s'effectue : des voix multiples qui se font écho (voix des personnages et des instances narratives et voix du discours, qui apparaissent dans des dialogues sans fin et l'énonciation multidirectionnelle), voix d'ici et d'ailleurs mais aussi d'hier et aujourd'hui, qui apparaissent dans les nombreuses langues étrangères et les références à d'autres supports (photographie), d'autres œuvres littéraires passées (intertextualité). Dès lors pourra être étudiée la transmission en suspens des œuvres, qui s'effectue donc à travers une langue performative et immédiate, orientée vers le hors-texte. Cela confère l'impression que l'écriture elle-même est l'objet des réflexions et qu'elle ne pourra être saisie qu'en-dehors de son espace-temps, par le lecteur qui en cultivera la mémoire. Dès lors pourront être décrits et analysés les processus et les mouvements d'une mémoire omniprésente, plurielle et interculturelle, que les trois auteurs œuvrent à restituer pour la préserver et, dans une perspective éthique, la transmettre au lecteur, à travers des textes qui s'avèrent dès lors ouverts à la discussion, refusant les réponses et les frontières. Ce faisant, les enjeux de la transmission après 1945 et le renouvellement de la tâche du lecteur dans les œuvres de l'errance de Modiano, Sebald et Wander pourront être analysés.

**Première partie -
Errance(s) identitaire(s) :
Figures et figurations**

Patrick Modiano, W.G. Sebald et Fred Wander s'attachent dans leurs œuvres aux vies individuelles de personnages, figures d'émigrants et d'arpenteurs du monde, en proie à une errance identitaire que nous venons de définir mais que nous allons à présent étudier en détails. De fait, l'ensemble des personnages des trois auteurs, qu'ils soient des hommes d'un certain âge et solitaires (chez Sebald), de jeunes filles en fuite, jeunes filles perdues, accompagnées d'un narrateur seul et sans visage (chez Modiano), ou des personnes exilées, sans proches et entourées de futurs portés disparus (chez Wander), sont des figures de la « difficulté d'être », l'errance étant la conséquence de leur crise identitaire.

L'errance physique et mentale des figures des textes investit les récits à chaque instant : d'abord au niveau diégétique, dans leur contenu et leurs motifs, dans le traitement des personnages en fuite, celui des intrigues mouvantes, des nombreux déplacements qu'elles présentent, dans les différentes actions, ainsi que dans la représentation du temps et de l'espace. Ensuite, l'errance se déclare dans les structures narratives et formelles des textes : elle se joue d'un côté au niveau narratif, ce qui peut être mis en lumière par le brouillage identitaire entre les instances narratives (personnage, narrateur, auteur) et la multiplication des perspectives, d'un autre côté au niveau générique, ce qu'exprime la tension entre fiction et réalité dans l'ensemble des œuvres du corpus.

Cette première partie propose donc une lecture croisée des configurations de l'errance dans les œuvres, en répondant aux questions suivantes : comment le motif de l'errance se déploie-t-il à tous les niveaux ? Comment l'éclatement des identités se manifeste-t-il ? Après avoir constaté que l'ensemble des œuvres du corpus présente des crises identitaires, il faudra donc analyser, par une étude intratextuelle, les manifestations et les formes de l'errance au niveau diégétique tout d'abord, celui des histoires racontées (chapitre 1). Ensuite seront analysées les manifestations de l'errance au niveau narratif et au niveau générique, qui permettent de questionner la construction des discours (chapitre 2) et l'identité des textes eux-mêmes (chapitre 3). Il sera ainsi montré que les espaces arpentés à ces différents niveaux sont autant territoires de l'errance que témoins et vecteurs de la condition d'émigrant des figures textuelles et de l'indétermination des récits. De plus, nous verrons que les crises identitaires sont révélées dans les œuvres par deux tendances *a priori* paradoxales : d'une part l'éclatement, ou l'éparpillement, et d'autre part le dédoublement, ou la surimpression. En cela, notre analyse rejoindra celle de L. Barthélémy, d'après qui écrire l'errance, c'est chercher à produire à tous niveaux possibles « des effets de flottement, d'opacification et d'indétermination du sens », au moyen de deux stratégies : « ruiner le sens en démultipliant

les possibles (pratique de la saturation) et ruiner le sens en le faisant manquer (pratique de l'effondrement) »¹⁰⁹.

¹⁰⁹ BARTHELEMY L., *Fictions contemporaines de l'errance*, op. cit., p. 238.

Chapitre 1 – Les figures de l’errance : histoire d’être(s)

Chez Modiano, Sebald et Wander, les identités sont déplacées et leur errance est autant physique que mentale : errer signifie se disperser, se mouvoir dans l’espace-temps européen à la recherche de réponses qui tenteront de renouer les liens rompus entre les choses, les êtres, le passé et présent, mais aussi se confronter à l’Histoire dans le but de retrouver la sienne. En d’autres termes, l’errance est à la fois le symptôme d’un mal-être et la tentative de le dépasser par des déplacements in(dé)finis dans l’espace géographique, mental et textuel que les trois auteurs composent.

Une présentation des figures et des motifs principaux des œuvres du corpus nous permettra tout d’abord d’établir un premier inventaire des formes de l’errance chez les trois auteurs. Celui-ci pourra être approfondi lorsque nous envisagerons par la suite l’ensemble des éléments investis par l’errance au niveau diégétique : les personnages, les actions et les formes de déplacement, mais aussi l’espace-temps dans lequel ils se déroulent.

„Doppeltes Antlitz“¹¹⁰ : un corpus de la crise identitaire

Les Émigrants et Austerlitz : en quête de l’être

Les Émigrants, l’œuvre qui a fait connaître W.G. Sebald hors des frontières allemandes, retrace la vie d’exilés errant à la recherche d’eux-mêmes. Les quatre personnages auxquels sont consacrés les quatre récits constituant des *Émigrants* sont marqués par la catastrophe

¹¹⁰ *Doppeltes Antlitz. Pariser Impressionen* est le titre d’un recueil de F. Wander. Même s’il ne sera pas étudié ici, nous utilisons son image du « visage double » que nous considérons pertinente pour contextualiser et analyser le corpus choisi. Hérité de la philosophie d’E. Levinas, l’*Antlitz* est un concept que nous retrouverons.

historique, la perte de leur *Heimat* et leur exil forcé¹¹¹, « tous sont des êtres détruits, accablés sous le poids de la douleur »¹¹², comme le relate chacun des quatre narrateurs anonymes. Il s'agit d'abord du Dr. Henry Selwyn (de son vrai nom Hersch Seweryn), Lituanien émigré en Angleterre et vivant reclus à Hingham, chez qui le narrateur va loger quelques mois avec sa femme. Quelques semaines après leur dernière rencontre, au retour de ses vacances, le narrateur apprendra son suicide.

Le deuxième personnage, Paul Bereyter, est l'ancien instituteur du narrateur du deuxième récit. Par les conversations avec Lucy Landau, dernière compagne de Paul, et les recherches complémentaires du narrateur, est peu à peu dévoilée la vie de Paul, sa fuite de la Bavière jusqu'en Pologne, en Belgique, en France, en Russie, puis son retour en Allemagne après la guerre, c'est-à-dire après la mort de sa famille et la déportation de sa fiancée, Helen Hollaender. Il perdra ensuite peu à peu la vue et se suicidera en se jetant sous un train.

Le troisième personnage est le grand-oncle du troisième narrateur, le voyageur énigmatique Ambros Adelwarth, arpenteur du monde avec son ami Cosmo, depuis un petit village allemand jusqu'au sanatorium d'Ithaca, à New York en passant par Londres, Deauville, Monaco, Paris, Venise, Constantinople, Jérusalem, l'Égypte et le Canada. Ambros finira sa vie dans un asile psychiatrique, subissant des électrochocs qui seront la cause de la dissolution de sa personnalité, de sa perte de la raison, et finalement de « son anéantissement total »¹¹³.

Le dernier récit, le plus long, est consacré au peintre Max Ferber (nommé Max Aurach dans le texte original), exilé en Angleterre en 1939 pour échapper à la déportation. Max Ferber est un artiste peintre juif incarnant l'exilé perpétuel : il vit reclus à Manchester, « ville d'immigrants »¹¹⁴ depuis sa fuite de Munich et la déportation de ses parents. Après cet événement traumatique, il reste occupé le reste de sa vie, dans un entrepôt désaffecté lui

¹¹¹ « Sebald s'intéresse aux effets sur le long terme de l'exil sur les émigrés qui “donnent l'impression d'aller bien mais, particulièrement lorsqu'ils commencent à prendre de l'âge, continuent de souffrir d'avoir été bannis, privés de pays, de famille, de langue [c'est-à-dire de *Heimat*]. Il y a de profondes blessures dans les vies intérieures de ces personnes qu'on ne pourra jamais réparer.” ». Je traduis. / “[Sebald] is interested in the long-term effects on émigrés who “may appear well adapted but, especially as they move towards old age, are still suffering from having been ostracised, deprived of country, family, language. There are damages to people's inner lives that can never be rectified.”, citation de Sebald en interview avec JAGGI M., “Recovered Memories”, *op. cit.*

¹¹² FRANKLIN R., « Des ronds de fumées », in L.S. Schwartz (dir.), *L'Archéologue de la mémoire, op.cit.*, p. 124.

¹¹³ E p. 139 / „Ich aber erkannte am Gesicht von Ambrose, daß er bis auf einen geringen Rest nur vernichtet war.“ S. 170.

¹¹⁴ « [...] mais Manchester précisément m'a remis en mémoire tout ce que je tentais d'oublier, car c'est une ville d'immigrants et durant un siècle et demi, si l'on met de côté les pauvres Irlandais, les immigrants ont été essentiellement des Allemands et des Juifs » E p. 226-227 / „[...] aber gerade Manchester hat mir alles in Gedächtnis gerufen, was ich zu vergessen suchte, 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.“ S. 286.

servant d'atelier, à son entreprise artistique qu'il nomme « étude de destruction » („Zerstörungsstudie“).

Possédés par un sentiment d'inadéquation au monde, les personnages sebaldiens peuvent se partager en deux catégories : ceux qui essaient de se retrouver, à l'aide d'un narrateur anonyme qui les accompagne dans le but « de renouer avec la trace d'un événement lui aussi depuis longtemps enfoui » (Max Ferber), et ceux qui ont échoué dans leur quête identitaire, et disparaissent sans avoir réussi à pallier leur mal-être (Dr Henry Selwyn, Paul Bereyter, Ambros Adelwarth). Dans ce cas, le narrateur cherche à les saisir des années après leur mort, à travers des recherches et des discussions avec ceux qui les ont connus. Les narrateurs sont ainsi à la recherche de traces du passé, de morceaux d'identité, que constituent par exemple les carnets de notes ou les photographies et que Sebald insère dans le corps de son texte, au milieu des phrases et sans légende – et que le narrateur-écrivain restitue et tâche de préserver.

Dans le récit suivant, *Austerlitz*, Sebald se concentre sur un unique personnage, Jacques Austerlitz. L'histoire de cet enfant juif de Prague sauvé du ghetto de Terezín (Theresienstadt) par les *Kindertransporte* en 1939, émigré au Pays de Galles via la Belgique, la France et l'Angleterre, est reconstituée par un narrateur anonyme, un Allemand, qu'Austerlitz rencontre à plusieurs reprises à des dizaines d'années d'intervalle et à qui il raconte son histoire d'exilé : après son premier exil forcé hors de la Tchécoslovaquie, après l'effondrement de sa construction identitaire galloise et la découverte de sa condition d'émigrant lorsque, le jour du baccalauréat, celui qui se croyait Dafydd Ellias (re)devient Jacques Austerlitz, il entreprend, en parallèle de ses travaux sur l'histoire de l'architecture, des voyages identitaires en République tchèque, en Suisse, en Belgique et en France, pour récolter les traces de son passé et ainsi retrouver son identité. Les souvenirs de son histoire et de celle de toute l'Europe, de sa condition singulière de Juif exilé partagée pourtant par de nombreuses personnes, resurgissent peu à peu au détour d'une rencontre dans des zones de transit (gares, hôtels) ou des zones de contact et de transferts culturels (cafés), d'un objet, d'une photographie, d'une image d'archive, ces dernières étant concrètement intégrées en noir et blanc dans le corps du texte (qui contient 91 images de formats différents au total), comme cela était le cas dans *Les Émigrants* (qui en contenait 74).

Comme les quatre narrateurs des *Émigrants*, celui d'*Austerlitz* tâche de récolter et de retranscrire les fragments de la vie du personnage éponyme tels qu'il les lui a confiés, tout en entreprenant parallèlement des recherches sur cet homme, échantillon de l'histoire européenne

du XX^e siècle. L'écriture de Sebald se tisse au fur et à mesure des investigations et des discussions, telles les « fines toiles tissées couches après couche par [les araignées], ces ingénieux animaux »¹¹⁵, qui transmettent le cheminement d'Austerlitz ainsi que celui du narrateur, le contenu de leur dialogues, le fruit de leurs témoignages et les preuves de leurs enquêtes parallèles.

Hôtel Baalbek et Das gute Leben : une identité en route

Les œuvres choisies pour F. Wander sont le roman *Hôtel Baalbek* et les deux éditions de ses mémoires *Das gute Leben*, entre 1996 et 2006. Si la première œuvre est censée être pure fiction par rapport à la deuxième, les deux récits sont portés par un narrateur âgé de 20 ans au début du texte, jamais nommé (même si l'on sait qu'il s'agit de Wander lui-même dans *Das gute Leben*), et ils présentent une forme, des thématiques et une écriture semblables : il s'agit de raconter les souvenirs et la vie en exil (plutôt que l'exil en tant que tel, l'accent est constamment mis sur la vie chez Wander) du narrateur juif, voyageant de la zone libre (Marseille) jusqu'en Provence puis à Vienne et en RDA, en passant par les endroits où l'Histoire l'a mené, la Suisse, les camps d'internement et de concentration, et la brisure identitaire qu'elle a causée. Dans les deux récits, nous retrouvons une action débutant à la même époque (1938-1939) et dans une situation semblable (l'exil en France), construite ensuite de nombreuses analepses et prolepses, portée par un personnage principal observateur des autres et des choses ainsi que raconteur d'histoires, qui deviendra écrivain. À côté de lui évoluent des personnages secondaires exilés, des figures de marginaux, qui incarnent tous des existences en mouvement, de gare en gare et d'hôtel en hôtel, d'innombrables visages croisés, présentés rapidement avant leur disparition. S'y ajoutent des promenades et des errances dans les rues, dans des récits ponctués de discours, par les nombreux dialogues imbriqués dans la narration. Au nouveau formel, *Hôtel Baalbek* et *Das gute Leben* sont construits de brefs chapitres, simplement numérotés et présentés de façon similaire : ils se constituent de courts paragraphes séparés par des blancs typographiques, écrits dans une langue simple constamment ponctuée de points d'exclamation qui montrent le caractère performatif de l'écriture de Wander.

¹¹⁵ A p. 266 / „[...] von den Netzen [der Spinnen], dieser kunstreichen Tiere Schicht um Schicht ausgefüllt.“ S. 280.

Seules les fins des deux livres diffèrent, mais se complètent : si le « moi » d'*Hôtel Baalbek* a posé ses valises sur une île à côté de l'île d'Oléron, celui de *Das gute Leben* affirme être toujours en route, avec un bagage léger¹¹⁶, prêt à repartir à tout moment, telle que l'a habitué sa condition d'émigrant¹¹⁷.

Il sera cependant réducteur d'affirmer que l'un est la version fictive de l'autre, d'autant plus que Wander n'aime pas les classifications, préférant le terme d'(auto)questionnement („(Selbst)Befragung“) à celui d'(auto)biographie, tout questionnement impliquant des interlocuteurs, même imaginés – et éventuellement des réponses. D'ailleurs, F. Wander apprécie beaucoup l'exercice de l'interview, se soumettant lui-même à des interviews écrites par lui-même (qu'il appelle également Selbstbefragung), ce qui constitue la forme d'essai de celui qui plébiscite le dialogue. Dans une interview avec lui-même intitulée « Tout le monde n'a pas besoin de *Heimat*. Autoquestionnement de 1994 » („Nicht jeder braucht eine Heimat. Selbstbefragung 1994“), Wander s'explique sur la genèse et la forme de ses textes, qui suivent un fil directeur commun. Peu importe le genre du livre qu'il écrit, il s'agit pour lui toujours du même livre :

Tu as dit que tu ne travaillais qu'à un seul et unique livre, comme cela est d'ailleurs le cas d'autres auteurs. Quel est le message de ton livre ?

Je n'ai pas de message. Je crois que j'évoque seulement des personnes qui se trouvent dans un processus de transformation très fort, mais qui ne sont pas encore arrivées. Qui cherchent un chemin, une identité, un « moi ». Je crois que cette recherche est un signe de productivité et d'être vivant ! Ne pas avoir encore trouvé, ne pas encore avoir fini – cela me semble important et convaincant.

Du sagtest, Du würdest nur an einem Buch schreiben, wie übrigens manche andere Autoren auch. Was ist die Botschaft in Deinem Buch?

Ich habe keine Botschaft. Ich glaube, ich erzähle immer nur von Menschen, die sich in einem vehementen Umwandlungsprozeß befinden, aber noch nicht angekommen sind. Die einen Weg suchen, eine Identität, ein Ich. Ich glaube, daß dieses Suchen ein Zeichen von Produktivität ist und von Lebendigkeit! Noch nicht gefunden haben, noch nicht fertig sein – das scheint mir wichtig und überzeugend.¹¹⁸

Ainsi, non seulement *Hôtel Baalbek* et *Das gute Leben*, mais également tous ses autres écrits (romans, récits de voyage, pièces de théâtre, livres pour la jeunesse, interviews) se complètent en ce qu'ils représentent une ou des identités en chemin.

¹¹⁶ „Ich bin unterwegs, mein Gepäck ist leicht.“ GL 1996 p. 361 / GL 2006 p. 399.

¹¹⁷ A noter qu'entre les deux versions de *Das gute Leben*, Wander rajoute le récit des dix dernières années de sa vie mais ne change pas la fin de ses mémoires.

¹¹⁸ WANDER F., „Nicht jeder braucht eine Heimat. Selbstbefragung 1994“, in K.M Gauß, A. Kleibel (dir.), *Literatur und Kritik*, Salzburg, Otto Müller Verlag, 30. Jahrgang, Avril 1995, Heft 293/294, p. 40-43, ici p. 43. Voir aussi GL 1996 S. 287, GL 2006 S. 297 : „Und vielleicht schrieb ich mein Leben lang an dem gleichen Buch und würde nie damit fertig werden! Es mußte reifen in mir.“ / « Et peut-être que toute ma vie durant j'ai continuellement écrit le même livre et que je ne finirais jamais ! Cela devait mûrir en moi. »

Voyage de noces et Dora Bruder : double enquête sur l'autre

Si la complémentarité des autres oeuvres du corpus n'est pas visible au premier abord, il en est tout autre pour les deux œuvres de Modiano que nous avons choisies, *Voyage de noces* et *Dora Bruder*. M. Sheringham considère les deux récits comme les deux faces d'une même pièce, ce qu'il exprime avec la formule « le dispositif *Voyage de noces – Dora Bruder* »¹¹⁹, un dispositif qu'il nous faut éclairer : *Voyage de noces* et *Dora Bruder* sont en effet deux récits qui s'éclairent l'un l'autre, en ce qu'ils représentent chacun l'enquête et l'errance d'un narrateur parti à la recherche d'indices concernant une jeune fille juive portée disparue, Ingrid Teyrsen dans *Voyage de noces*, en fuite sur les routes de France et d'Italie pendant la Seconde Guerre mondiale avant qu'elle ne se suicide dans les années 1960, et Dora Bruder, dans le récit éponyme, en fugue à deux reprises dans le Paris de l'Occupation, en 1941 et en 1942, avant d'être attrapée, internée à Drancy puis transférée à Auschwitz. Au niveau formel, l'un se présente comme le fruit du travail de recherche et d'écriture du narrateur Jean B. (*Voyage de noces*) et comme la version fictive de l'autre, qui constitue le témoignage d'une véritable enquête menée par l'auteur-narrateur Patrick Modiano (*Dora Bruder*).

Les deux récits, sans chapitres, fabriqués de paragraphes troués de blancs, présentent un dispositif narratif similaire, construit du récit d'une errance entrecoupé de questionnements et de silences. Les récits sont portés par la figure du narrateur intradiégétique, qui a pour fonction de prendre en charge le texte et de pallier la disparition des autres personnages, tout en étant lui-même en fuite : d'un côté se trouve, dans *Voyage de noces*, Jean B., un explorateur, journaliste et réalisateur de films documentaires qui prend la fuite et se fait passer pour mort avant de devenir écrivain et d'entreprendre d'écrire une biographie d'Ingrid. Ingrid, qu'il a connue étant jeune, mais qui est oubliée de l'Histoire et qui n'a laissé sa trace dans le monde et dans la mémoire collective que dans un vieil article de journal, qu'Ingrid remet à Jean à la fin du récit :

Je me souviens qu'elle s'était tue à ce moment-là et que son regard prenait une drôle d'expression, comme si elle voulait me transmettre un fardeau qui lui avait pesé depuis longtemps ou qu'elle devinait que moi aussi, plus tard, je partirais à sa recherche.

¹¹⁹ SHERINGHAM M., « Le dispositif *Voyage de noces – Dora Bruder* », in R.Y. Roche (dir.), *Lectures de Modiano, op cit.*

C'était un tout petit entrefilet parmi les autres annonces, les demandes et les offres d'emploi, la rubrique des transactions immobilières et commerciales :

« On recherche une jeune fille, Ingrid Teyrsen, seize ans, 1,60 m, visage ovale, yeux gris, manteau sport brun, pull-over bleu clair, jupe et chapeau beiges, chaussures sport noires. Adresser toutes indications à M. Teyrsen, 39 bis boulevard Ornano. Paris ». (VN, p. 153)

D'un autre côté, dans *Dora Bruder*, se trouve Patrick Modiano, qui tombe par hasard à la fin des années 1980 sur un avis de recherche, dans un vieux journal daté du 31 décembre 1941 :

Paris.

On cherche une jeune fille, Dora Bruder, 15 ans, 1 m 55, visage ovale, yeux gris-marron, manteau sport gris, pull-over bordeaux, jupe et chapeau bleu marine, chaussures sport marron. Adresser toutes indications à M. et Mme Bruder, 41, boulevard Ornano. (DB, p. 7)

Parallèlement à cette découverte, l'écrivain lit l'ouvrage de l'historien et avocat de la cause des déportés de France S. Klarsfeld, le *Mémorial de la déportation des juifs de France*, se présentant comme une liste de 76.000 noms de déportés classés convoi par convoi – qui sera suivi en 1994 du *Mémorial des enfants juifs déportés de France*. Modiano retrouve le nom de Dora Bruder dans le *Mémorial*. Sur cette coïncidence bouleversante pour lui¹²⁰, son projet littéraire est lancé. Sans doute intrigué d'abord par cet avis de recherche publié à une époque où des êtres humains disparaissaient chaque jour¹²¹, la curiosité fait place à une enquête minutieuse confinant à l'obsession, qui prendra fin une vingtaine d'années après le *Mémorial*, avec la publication de *Dora Bruder* en 1997, fruit de la longue correspondance avec Klarsfeld¹²² et de l'enquête menée par les deux hommes dans les archives pour rassembler les preuves de l'existence de Dora Bruder – et de sa mort – et les traces qu'elle a laissées dans Paris au moment de sa fugue. Patrick Modiano, l'homme et l'écrivain, arpente(nt) les rues de la capitale en essayant de retracer intuitivement le chemin de Dora

¹²⁰ Voir l'article-hommage de Modiano à Klarsfeld, qui commence sur ces mots : « Des noms, des prénoms, des dates de naissance. Parfois, la ville de cette naissance était indiquée, rien de plus. Et cela pour quatre-vingt mille hommes, femmes, enfants. C'était le Mémorial de la déportation des Juifs de France, qu'avait publié Serge Klarsfeld en 1978. Il l'avait dressé tout seul, en déchiffrant souvent avec peine des listes sur du papier pelure. J'ai admiré Serge Klarsfeld et sa femme Beate qui luttèrent depuis déjà plus de dix ans contre l'oubli. J'ai été reconnaissant à cet homme de nous avoir causé, à moi et à beaucoup d'autres, un des plus grands chocs de notre vie. », MODIANO P., « Avec Klarsfeld, contre l'oubli », *Libération*, 2 novembre 1994, in M. Heck, R. Guidée (dir.), *Modiano*, Paris, Editions de L'Herne, coll. « Les Cahiers de l'Herne », n° 98, 2012. Dans une lettre à Klarsfeld datée du 20 juin 1995, Modiano lui adresse directement son émotion : « Merci de m'avoir fait parvenir la nouvelle édition du *Mémorial des enfants* où j'ai retrouvé Dora Bruder et d'autres enfants auxquels je pense chaque fois que je passe dans les rues de mon quartier : rue Cassette, rue des Canottes, rue Mabillon... Pour moi, ce livre où vous avez rassemblé tous ces destins brisés, et où vous avez témoigné pour toute cette innocence que l'on a saccagée, est le plus important de ma vie. », *ibid.*, p. 182.

¹²¹ « Un tel avis de recherche m'avait frappé, dans cette période où les gens disparaissent si facilement... », HECK M., « Modiano. Seule l'écriture est tangible », *op. cit.*, p. 65.

¹²² Pour plus d'informations concernant la correspondance entre P. Modiano et S. Klarsfeld, consulter le volume des « Cahiers de l'Herne » consacré à Patrick Modiano, dans lequel elle est reproduite dans son intégralité : HECK M., GUIDÉE R. (dir.), *ibid.*, ainsi que l'ouvrage de Mireille Hilsum, *Comment devient-on écrivain ? Sartre, Aragon, Perec et Modiano*, Paris, Kimé, 2012.

Bruder, écoutant les sensations et les impressions qui lui (leur) apparaissent en route, et par l'écriture tente(nt) de combler les vides béants qu'elle a laissés.

Si la complémentarité entre les deux récits apparaît ainsi dans le travail préparatoire à *Dora Bruder* et qu'elle est marquée au cœur des deux textes avec les avis de recherche qui se font écho, des coïncidences entre les jeunes filles parsèment de surcroît les textes : leur âge, le lieu de naissance d'Ingrid, Vienne, qui est également celui d'Ernest, le père de Dora, et la recherche des deux filles par le narrateur non pas dans les différentes stations de leur fuite mais en plein cœur de Paris, symbole de la France occupée. Jean B. dira d'Ingrid : « Il était inutile [de la rechercher à Milan]. Elle était venue mourir ici par hasard. C'était à Paris qu'il fallait retrouver ses traces » (VN p. 19), comme Modiano arpentera Paris en 1996 « pour essayer d'y retrouver la trace de Dora Bruder » (DB p. 128). Ces éléments permettent de rapprocher les deux livres et de comprendre les motivations de l'écrivain Modiano : la recherche des traces, l'affirmation de la vie dans des textes hantés par des absences qu'on ne pourra pas combler.

D'ailleurs, Modiano évoque à deux reprises dans *Dora Bruder* son texte précédent, expliquant avoir fait un détour par *Voyage de nocés* au moment où il ne savait que peu de choses de Dora¹²³, pour tenter de combler les lacunes de l'histoire et les trous de mémoire. *Voyage de nocés* prend le temps de remplir d'existence le fantôme de Dora, avant d'atteindre la réalité tragique de *Dora Bruder* quelques années après. Il écrit ainsi :

En décembre 1988, après avoir lu l'avis de recherche de Dora Bruder, je n'ai cessé d'y penser durant des mois et des mois. L'extrême précision de quelques détails me hantait : 41, boulevard Ornano, 1m55, visage ovale, yeux gris-marron, manteau sport gris, pull-over bordeaux, jupe et chapeau bleu marine, chaussures sport marron. Et la nuit, l'inconnu, l'oubli, le néant tout autour. Il me semblait que je ne parviendrais jamais à retrouver la moindre trace de Dora Bruder. Alors le manque que j'éprouvais m'a poussé à l'écriture d'un roman, *Voyage de nocés*, un moyen comme un autre pour continuer à concentrer mon attention sur Dora Bruder, et peut-être, me disais-je, pour élucider ou deviner quelque chose d'elle, un lieu où elle était passée, un détail de sa vie. (DB p. 53)

Donc, si *Dora Bruder* constitue autant la biographie de la jeune fille que le rapport d'enquête établi par Modiano, *Voyage de nocés* est un travail préliminaire à *Dora Bruder* qui « permet de mieux comprendre les enjeux stylistiques, déontologiques et éthiques de *Dora Bruder* »¹²⁴. Il est donc fécond de considérer les deux œuvres comme un dispositif d'éléments complémentaires visant à restituer, de façon oblique, le tracé d'une même histoire, celle d'une identité anéantie et oubliée que le narrateur cherche à reconstruire.

¹²³ Il confie dans *Dora Bruder* avoir écrit *Voyage de nocés* « sans presque rien savoir de Dora Bruder, mais pour que sa pensée continue à [lui] occuper l'esprit. » DB p. 74.

¹²⁴ SHERINGHAM M., « Le dispositif *Voyage de nocés* – *Dora Bruder* », *op. cit.*, p. 252.

Ainsi, l'ensemble des œuvres du corpus présente une problématique identitaire : la perte des parents, de la *Heimat*, de la mémoire, de l'histoire personnelle, ou de la réalité marquent une crise identitaire, qui se dévoile même longtemps après son origine et qui se déploie dans l'histoire racontée, en atteignant l'ensemble des éléments du contenu des œuvres des trois auteurs. Nous allons donc à présent relever les motifs de l'errance identitaire au niveau diégétique, d'abord du point de vue des personnages, ensuite dans les intrigues et les différentes formes de cheminement dont il est question, puis dans l'espace-temps dans lequel les figures évoluent.

Le niveau diégétique : des identités déplacées

Personnages et narrateurs : l'identité entre dissociation et dédoublement

Toutes les œuvres du corpus s'attachent à un ou plusieurs personnages dont on suit le cheminement physique et mental, soit pour retrouver les traces d'un être disparu ou bien d'un exilé solitaire (*Voyage de noces*, *Dora Buder*, *Les Émigrants*), soit pour trouver un lieu habitable et se retrouver (*Austerlitz*, *Hôtel Baalbek*, *Das gute Leben*) : l'identité se situe au cœur des récits, récits à la première personne. Ils sont de fait tous pris en charge par de multiples voix, de multiples « je » non différenciés, des narrateurs anonymes et des personnages à l'identité instable, à la fois bancale et plurielle.

L'éclatement des identités des figures textuelles, personnages et narrateurs intradiégétiques, s'effectue à deux niveaux : d'un côté par les difficultés à cerner ces figures, d'un autre côté par l'incapacité des personnages eux-mêmes à saisir leur propre vie dont résulte l'errance de leur être, compte tenu de leur identité méconnue, bancale ou problématique.

Des identités aux contours flous

Les premières pages de chaque œuvre nous plongent directement dans ce magma d'incertitude : chez Sebald, chaque récit s'ouvre sur la voix d'un narrateur anonyme (et qui le restera), un « je » indéterminé, en route dans un pays qui n'est pas le sien et projetant de s'y établir (« Dr Henry Selwyn », « Max Ferber », *Austerlitz*) ou bien accueillant chez lui des personnes vivant à l'étranger (« Ambros Adelwarth ») ou d'étranges nouvelles (« Paul Bereyter »).

Chez Wander, *Hôtel Baalbek* et *Das gute Leben* commencent *in medias res* dans un lieu de transit (un hall d'hôtel pour le premier, un train pour second), et si la voix narrative se trouve rapidement mêlée à d'autres voix d'émigrants tout aussi indistinctes dans le brouhaha qui remplit le hall de l'hôtel Baalbek, elle est muette et intérieure dans *Das gute Leben* car le narrateur semble être un voyageur solitaire. Nous suivons les déambulations de l'un à Marseille et de l'autre à Paris, sans en connaître l'identité – même si nous savons que le narrateur de *Das gute Leben* coïncide avec l'auteur F. Wander, comme l'imposent les mémoires. Néanmoins, il se présente sur le mode de l'éparpillement, comme un être « en fuite »¹²⁵, écrivain en devenir¹²⁶ et Juif en danger¹²⁷. La première occurrence de son prénom – et c'est la seule, hormis dans une lettre que lui adresse Maxie et qu'elle accompagne de son surnom « Jossil-Perez »¹²⁸ – apparaît au moment où il revient à Vienne en mai 1945 et qu'un autre ancien déporté, Max Lederer, lui propose son appartement¹²⁹, qui se trouve par hasard dans le quartier où est né Wander. Son nom apparaît d'ailleurs à peu près au même moment, lorsqu'il raconte son retour à la vie après 1945 et son travail de journaliste à Vienne pour le *Abend*, journal communiste, et se fait interpeller par un collègue¹³⁰. Ainsi, c'est toujours une tierce personne qui lui donne son nom, par effet de reconnaissance. De la même façon, le narrateur d'*Hôtel Baalbek* n'est nommé que tardivement, par le surnom de « Menasse » que lui attribue la femme de Jablonsky, parce qu'il lui rappelle un neveu éloigné qui porte ce nom (HB S. 99), mais nous ne connaissons jamais le patronyme du narrateur. Finalement, ce surnom est d'autant plus néfaste à l'affirmation de l'identité du narrateur qu'il fonctionne par surimpression, mais une surimpression non seulement incomplète parce que nous n'en

¹²⁵ „Ich war auf der Flucht“ GL 1996 S. 9, GL 2006 S. 9.

¹²⁶ GL 1996 S. 21, GL 2006 S. 22.

¹²⁷ GL 1996 S. 28, GL 2006 S. 28-29.

¹²⁸ GL 1996 S. 260, GL 2006 S. 270.

¹²⁹ GL 1996 S. 106, GL 2006 S. 114.

¹³⁰ GL 1996 S. 123, GL 2006 S. 131.

saurons pas plus sur Menasse et les similitudes qu'il pourrait entretenir avec le narrateur, mais également inutile car elle s'applique à cette figure du narrateur qui restera mystérieuse.

Chez Modiano, les récits commencent également *in medias res*, dans la rue : le « je » qui porte *Voyage de noces* est en transit à l'étranger sans que nous en connaissions la raison à ce moment du récit, ni l'identité de celui que nous suivons à Milan, puis à Paris : il s'agit de Jean B., dont le nom complet ne sera jamais dévoilé. Et dans le récit pourtant signé que constitue *Dora Bruder*, le nom de Modiano n'apparaît pas : le « je » sur lequel ouvre ce récit et que nous accompagnons dès le début du récit, dans ses souvenirs d'enfance et ses recherches, reste mystérieux, malgré les références aux livres de Modiano et aux détails précis de sa propre vie qui parsèment le texte.

Nous allons maintenant nous attarder sur les figures présentes dans ces textes portés par des identités incomplètes, et voir dans quelle mesure l'errance affecte donc les identités dans leur ensemble, car elles semblent se caractériser par leur instabilité ontologique, en restant toujours mystérieuses, disloquées ou doubles, jamais une et constante. Quelles identités se créent dans les textes, à qui se réfèrent les multiples « je » ? Pour répondre à ces questions, il faudra voir sous quels traits apparaît l'identité instable des personnages et des narrateurs intradiégétiques et comment elle met en branle l'identification par les autres, c'est-à-dire la reconnaissance de l'identité. Nous verrons que l'ensemble des figures des trois auteurs oscillent entre la dissociation, voire la dissolution, et le dédoublement, qui sont des aspects révélateurs de leur errance identitaire. De plus, nous verrons que la crise identitaire se développe de façon différente chez les trois auteurs. Chez Wander, les errances identitaires sont dues principalement à la question de l'être juif, qui se pose autant pendant la Seconde Guerre mondiale que dans la période de l'après, celle de la survie. Chez Modiano, la problématique identitaire tourne autour de la question de l'anonymat et de la fuite, qu'ils provoquent des disparitions volontaires ou provoquées par la catastrophe historique. Chez Sebald, la problématique centrale est celle de la méconnaissance des origines et de la double identité qui en résulte, même si celle-ci n'est révélée que tardivement.

Wander : Être ou ne pas être juif

En relation avec la Shoah, qui a détruit des humains par millions, effacé leurs traces et affecté le retour à la vie de ceux qui ont survécu, il n'est pas étonnant que la question du « qui ? » parcourt les œuvres de Wander, car la personne – l'identité – peut s'évanouir à tout

moment de l'Histoire, mais aussi du récit qui en témoigne. L'ensemble des personnages et narrateurs de Wander sont conscients de leur identité juive¹³¹, mais dans le contexte historique de la Seconde Guerre mondiale, cette identité est d'emblée problématique car elle peut les conduire à la mort. De fait, on cherche à les détruire « morceau par morceau »¹³² : dans les trains de bestiaux¹³³ menant les Juifs à la déportation, et plus tard dans les camps, les coups pleuvent et les côtes cassées sont innombrables, synonymes de mort prochaine¹³⁴. Si la mort ne survient pas tout de suite, les corps perdent peu à peu de leur stature : ils gèlent et souffrent de la faim¹³⁵, ce qui répond à la tentative générale de les « exterminer »¹³⁶ et de les déposséder de leur condition d'être humain :

Pendant la journée, les prisonniers couraient dans tous les sens entre les barbelés, d'autres étaient allongés dans la poussière devant les baraques, plongés dans leur intériorité et figés, comme s'ils étaient minés par les souvenirs du temps auquel ils avaient été arrachés. Il y a quelques jours encore, ils avaient vécu comme des êtres humains !

Tagsüber rannten die Gefangenen wie Tiere zwischen den Stacheldrähten hin und her, andere lagen im Staub vor den Baracken in sich versunken und erstarrt, als zehrten sie von Erinnerungen an die abgerissene Zeit. Vor ein paar Tagen noch hatten sie wie Menschen gelebt! (GL 1996 S. 79, GL 2006 S. 87)

Après le corps, la conscience : dans le train pour Auschwitz, dont les portes s'ouvrent comme l'abîme béant duquel les déportés ne s'échapperont pas¹³⁷, « on ne pouvait plus reconnaître personne »¹³⁸ car « tout en eux était déjà éteint et effacé »¹³⁹. À côté de ces corps malmenés, nombreux sont les corps disparus, qui incarnent des personnes qui meurent subitement, sans laisser de traces, ni dans l'espace, ni dans le temps, comme ce résident de l'Hôtel Baalbek :

[...] Ils ne l'avaient pas vu depuis plusieurs jours. Sa chambre était restée ouverte, surprenant, parce qu'il n'avait jamais reçu personne chez lui et fermait toujours consciencieusement la porte à clé, même lorsqu'il ne faisait qu'aller aux toilettes. Et maintenant la nouvelle que l'on aurait repêché sa serviette de cuir, on l'aurait trouvée quelque part dans le port, découverte par le varech et les déchets, mais de lui pas une trace. Il était très certainement mort, et dans sa serviette, dans laquelle il avait peut-être caché son

¹³¹ „Ich bin Jude, sagte ich.“ GL 1996 S. 103, GL 2006 S. 112 ; „Sie sind Österreicher? – Nein, ich bin Jude!“ GL 1996 S. 155, GL 2006 S. 163 / « Vous êtes Autrichien? – Non, je suis juif ! »

¹³² „[Auschwitz] beraubte Stück für Stück unseres Menschseins.“ HB S. 95.

¹³³ „Viehwaggons“ HB S. 127.

¹³⁴ „Rippenbrüche hatten wir öfter, und sie schmerzten monatelang, hinderten dich bei der Arbeit, beim Grubengraben oder Schleppen von Holz. Und schlechte Arbeit konnte wiederum die Aufmerksamkeit des Gestiefelten auf dich lenken und weitere Schläge bedeuten, vielleicht sogar deinen Tod.“ HB S. 144 / « Nous avons souvent des fractures des côtes, et elles se faisaient sentir pendant des mois, t'empêchaient à travailler correctement, à creuser à la mine des ou à récupérer du bois. Et un travail mal fait pouvait en plus attirer l'attention du soldat botté sur toi, ce qui signifiait encore des coups, et peut-être même ta mort. »

¹³⁵ „wir froren und hungerten ständig“ HB S. 144.

¹³⁶ „vernichten“ HB S. 139.

¹³⁷ „[...] Die offenen Waggontüren gähnten wie der Abgrund, dem wir nicht mehr entrinnen sollten.“ HB S. 127.

¹³⁸ „Erkennen konnte man keinen mehr“ HB S. 111.

¹³⁹ „Alles in ihnen war bereits erstickt un ausgelöscht“ HB S. 127.

argent ou des documents, on ne trouva rien d'autre qu'un papier délavé avec son nom et l'adresse du Baalbek.

[...] Sie hatten ihn seit einigen Tagen nicht mehr gesehen. Sein Zimmer stand offen, verwunderlich, denn er hatte niemals jemanden bei sich empfangen und die Tür immer sorgfältig verschlossen, selbst wenn er nur auf die Toilette ging. Und nun die Nachricht, man habe seine Ledertasche aus dem Wasser gefischt, irgendwo im Hafenbecken habe man sie gefunden, von Tang und Unrat bedeckt, von ihm selbst jedoch keine Spur. Gewiß war er tot, und in der Tasche, in der er vielleicht sein Geld oder Dokumente verborgen hatte, fand man nur ein vom Wasser aufgeweichtes Papier mit seinem Namen und der Adresse des Baalbek. (HB S. 169)

Le corps de cet homme, que tout le monde surnommait « le caissier »¹⁴⁰ à cause de son costume et de sa serviette de cuir qu'il tenait toujours sous son bras, ne sera jamais retrouvé¹⁴¹, soit par manque de traces soit parce qu'on a fait en sorte de ne pouvoir le retrouver, et donc l'identifier (HB S. 170) : « sa fin à Marseille n'a jamais été tirée au clair »¹⁴². Le corps manquant incarne ainsi une identité dissolue et effacée du lieu où elle pouvait être reconnue. Cette image du corps comme incarnation d'une identité visible, et donc de la lacune identitaire lorsque le corps a disparu ou de la négation de l'identité lorsque le corps est inerte, se retrouve également dans les mémoires de Wander : une image de la libération de Buchenwald, que Wander convoque en décrivant la montagne de corps nus, de ces quelques milliers de corps nus empilés, que deux bulldozers américains font glisser – et disparaître – dans un immense trou qu'ils viennent de creuser¹⁴³. C'est un souvenir auquel Wander fait plusieurs fois référence, un souvenir qui l'a particulièrement marqué, la répétition étant le signe de son traumatisme.

Même après 1945, être ou ne pas être Juif était toujours problématique. Wander raconte ainsi son passage à Enns, en Autriche, en septembre 1945, où il a dû pratiquement prouver qu'il était juif pour pouvoir passer de la zone d'occupation russe à la zone d'occupation américaine :

Arrivé au poste frontière, je montrai à l'officier américain le papier qu'on m'avait remis à la libération de Buchenwald. « Pourquoi étais-tu dans un camp de concentration ? » me demanda l'officier en allemand, avec un léger accent yiddish, me pénétrant du regard. Se pouvait-il qu'il y ait de faux déportés ? « Je suis juif », dis-je. Il avait l'air d'en douter et murmura : « Schemah Jisroel ? » – J'étais tellement perplexe que je ne sus quoi répondre. La bonne réponse eut été : « Adonai Elauhenu ! » C'est la prière la plus importante des juifs et elle fait office de signe de reconnaissance à travers le monde ! Il m'examina encore d'un long regard et finit par me donner le laissez-passer. Il m'avait reconnu, même sans le signe !

¹⁴⁰ „Der Kassierer“ HB S. 169, S. 170, S. 173.

¹⁴¹ L'image des corps disparus se retrouve souvent chez Wander, par exemple HB S. 170, GL 1996 S. 170, GL 2006 S. 176-177.

¹⁴² „Sein Ende in Marseille wurde nie aufgeklärt“ HB S. 173.

¹⁴³ GL 1996 S. 52, GL 2006 S. 58-59 ; GL 1996 S. 344, GL 2006 S. 349.

Beim Grenzposten zeigte ich einem amerikanischen Offizier den Zettel, den ich bei der Entlassung in Buchenwald bekommen hatte. „Warum warst du im Konzentrationslager?“ fragte der Offizier auf Deutsch, mit leichtem jiddischen Akzent, und schaute mich durchdringend an. Es gab wohl auch falsche KZ-Häftlinge? „Ich bin Jude“, sagte ich. Er schien zu zweifeln und murmelte: „Schemah Jisroel?“ – Ich war so perplex, daß mir nichts darauf einfiel. Die richtige Antwort wäre gewesen: „Adonai Elauhenu!“ Es ist das wichtigste Gebet der Juden und gilt weltweit als Erkennungszeichen! Er prüfte mich noch mit einem langen Blick, dann gab er mir den Passierschein. Er hatte mich auch ohne das Zeichen erkannt! (GL 1996 S. 103-104, GL 2006 S. 111-112)

De fait, cela semble pour certains presque un mystère que des Juifs aient survécu, que ce soit pour les Autrichiens, pratiquement choqués de revoir des Juifs à Vienne, étonnés qu’« Hitler ait manqué de tous les gazer »¹⁴⁴, ou que ce soit pour les Juifs eux-mêmes¹⁴⁵. Chez Wander, la question de l’identité paraît dès lors plus forte lorsqu’elle se place dans le temps de l’après, qu’elle concerne l’identification des survivants¹⁴⁶ et leur reconnaissance réciproque, posée sarcastiquement avec la question : « Tu es encore en vie ? »¹⁴⁷ à comprendre avec ce double sens : « Tu as survécu à Buchenwald mais en plus tu tiens encore le coup ? »¹⁴⁸, ou qu’elle concerne leur devenir proche¹⁴⁹. Elle se place ainsi toujours sous le signe de l’absence ou du questionnement, comme si l’effondrement de la personne et de son identité pouvait survenir à tout moment. De fait, beaucoup n’ont cessé, après 1945, de questionner leur identité¹⁵⁰, habités par la peur, à laquelle on les avait habitués, d’être reconnus¹⁵¹. Et paradoxalement, la démarche d’appropriation de son identité passe chez Wander par un refus d’identification et de reconnaissance, par un effacement social, un souhait d’anonymat : il n’est plus habitué à n’être considéré simplement comme un être humain¹⁵², un être humain qui souhaite « revenir rapidement à une vie normale »¹⁵³. Un autre questionnement se traduit par la paradoxale mauvaise conscience du survivant, qui concerne

¹⁴⁴ „Hitler habe versäumt, alle zu vergasen!“ GL 1996 S. 243.

¹⁴⁵ „Weißt du, sagte er lachend, die meisten Leute sind schon tot, aber wir leben noch!“ GL 1996 S. 119, GL 2006 S. 128 / « Tu sais, dit-il en riant, la plupart des gens sont déjà morts, mais nous vivons encore ! ».

¹⁴⁶ „Wer waren die Heimkehrer aus Buchenwald?“ GL 1996 S. 97, GL 2006 S. 105 / « Qui étaient les survivants de Buchenwald ? ».

¹⁴⁷ „Du lebst noch?“ GL 1996 S. 113, GL 2006 S. 122 ; GL 1996 S. 237.

¹⁴⁸ „Er sagte: „Du lebst noch?“ Immer wenn sich Überlebende treffen, gab es nur diesen Satz mit doppelten Bedeutung – du hast Buchenwald überlebt, und du hält es auch jetzt noch aus?“ GL 1996 S. 237-238.

¹⁴⁹ „Und wo sind die Jablonskys geblieben, werde ich im Herbst 1962 meinen Freund Sascha befragen, und was ist aus Katja geworden. Hat sie denn keiner gesehen?“ HB S. 170 / « Et où sont donc restés les Jablonsky, demanderai-je à mon ami Sascha à l’automne 1962. Et qu’est donc devenue Katja. Personne ne l’a donc vue ? » ; „Was haben sie mit unseren Leuten gemacht, frage ich, was haben sie mit Jablonsky gemacht, ist es wahr, daß sie ihn henkten?“ HB S. 177 / « Qu’ont-ils fait des nôtres, demandais-je, qu’ont-ils fait de Jablonsky, est-ce que c’est vrai qu’ils l’ont pendu ? »

¹⁵⁰ „Wer war ich eigentlich?“ GL 1996 S. 104, GL 2006 S. 112.

¹⁵¹ „Niemand beachtete mich, keiner konnte sehen, wer ich war. Und das erkannte ich als ein wohlthuendes, neues, überraschendes Gefühl.“ GL 1996 S. 104, GL 2006 S. 112 / « Personne ne m’observait, pas un ne pouvait voir qui j’étais. Et je me rendis compte que c’était là un sentiment agréable, nouveau, étonnant. »

¹⁵² GL 1996 S. 104, GL 2006 S. 112 ; GL 1996 S. 109, GL 2006 S. 118

¹⁵³ „rasch wieder zurückkehren ins normale Leben“ GL 1996 S. 99, GL 2006 S. 107.

autant le fait de vivre encore et celui de ne pas parvenir à se souvenir et à rendre hommage convenablement à ceux qui sont morts :

Je ne sais pas si nous trouverons la force de nous rappeler les souffrances et les terreurs des victimes ; le sentiment de culpabilité d'avoir survécu et les images des yeux horrifiés de celui que nous avons abandonné en chemin ; tout cela pèse lourd sur l'âme.

Ich weiß nicht, ob wir die Kraft besitzen werden, uns immer der Leiden und Schrecken der Opfer zu erinnern; das Schuldgefühl, überlebt zu haben, und die Bilder der entsetzten Augen jener, die wir auf unserem Weg zurückgelassen haben; das alles drückt schwer auf der Seele. (GL 1996 S. 153, GL 2006 S. 161)

La mauvaise conscience du survivant est une pensée qu'avait également longuement développée P. Levi dans *Les Naufragés et les rescapés* en évoquant le sentiment de culpabilité *a fortiori* d'avoir réussi à survivre en trouvant dans le camp un point d'eau (un tuyau de deux pouces se terminant par un robinet, contenant peut-être un litre d'eau) et le partageant avec une seule personne, au détriment de tous les autres¹⁵⁴, qui seront bientôt « engloutis ». Il évoque également la nécessité absolue de parler, à l'instar de Wander :

Tu as honte parce que tu es vivant à la place d'un autre ? Et, en particulier, d'un homme plus généreux, plus sensible, plus sage, plus utile, plus digne de vivre que toi ? [...]

J'étais marqué d'un signe, un élu : moi, le non-croyant, et encore moins croyant après Auschwitz, j'étais un être touché par la Grâce, un de ceux qui ont été sauvés. Et pourquoi justement moi ? On ne peut le savoir, me répondit [mon ami venu me rendre visite à mon retour de captivité]. Peut-être afin que tu écrives, portes un témoignage : n'étais-je pas, en effet, en train d'écrire, c'était en 1946, un livre sur ma captivité ? [...]

Les engloutis, même s'ils avaient eu une plume et du papier, n'auraient pas témoigné, parce que leur mort avait commencé avant la mort corporelle.¹⁵⁵

A coté des personnages définis par leur absence de corps ou leur identité dissolue, voire anéantie, se trouvent chez Wander des personnages juifs aux identités doubles. C'est le cas de Wander lui-même, qui possède un double patronyme : il s'appelait Fritz Rosenblatt jusqu'en 1945. Il explique dans ses mémoires que ce jeu de camouflage identitaire a conditionné son existence dans le temps de l'après, puisque son nom de famille, à l'instar d'autres noms juifs comme Rosenkranz, Rosenstingl, Apfelbaum, Katzer et Ellenbogen, fonctionnait comme un « signal » durant son enfance à Vienne : il était à lui seul « une tache jaune sur son gilet », une tache en forme d'étoile qu'il sera contraint de porter réellement par la suite¹⁵⁶. De plus, son nouveau nom de Wander renvoie directement à sa condition d'émigrant perpétuel. Ainsi ces deux noms remplissent-ils deux fonctions paradoxales, en cela qu'ils peuvent voiler l'identité (voire la noyer) autant qu'ils peuvent la dévoiler.

¹⁵⁴ LEVI P., *Les Naufragés et les rescapés*, op. cit., p. 78-79.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 80-83.

¹⁵⁶ „Ich trug noch den Namen Rosenblatt, der als Signal wirkte, wie jener gelbe Fleck auf meiner Weste, den ich ja später tatsächlich tragen mußte!“ GL 1996 S. 33.

La double identité est également celle des émigrants habitant l'Hôtel Baalbek, figures aux deux visages, qui maintiennent en eux leur *Heimat*, leur langue – même si tout cela est perdu vu de l'extérieur – et évoluent en exil sous un jour différent :

Un ancien marchand de bestiaux venant d'Odessa, un pelletier de Cracovie, le marchand d'œufs de Kolomyia et un tailleur de Łódź, ils avaient vécu de nombreuses années à Berlin, peut-être à Vienne et à Prague, et se parlaient de leur shtetl presque oublié, du petit village juif en Galicie ou en Ukraine, où ils ont été enfants. Ils racontent leur maison familiale, ils racontent leur tribu et tout ce qu'ils ont déjà perdu depuis longtemps. Sommes-nous donc toujours juifs, que sommes-nous donc devenus, regardez-vous, regardez-moi dans les yeux ! Celui qui dit cela provoque l'indignation de tous, mais il a tout de même raison – ce que personne ne veut toutefois admettre. Ils se sont inclinés et reniés cent fois, ils se sont adaptés, assimilés, oui, ont été humiliés, mais ils parlent yiddish, ils continuent tout de même de parler leur langue maternelle.

Ein ehemaliger Viehhändler aus Odessa, ein Kürschner aus Krakau, der Eierhändler aus Kolomea und ein Schneider aus Lodz, sie hatten viele Jahre in Berlin gelebt, vielleicht in Wien oder Prag, und erzählten einander von ihrem fast vergessenen Shtetl, dem kleinen jüdischen Städtchen in Galizien oder der Ukraine, wo sie Kinder waren. Von ihrem Vaterhaus erzählen sie, von der Sippe und all dem, was sie schon vor langer Zeit verloren haben. Sind wir denn noch Juden, was ist aus uns geworden, schaut euch an, schau mir in die Augen! Der das sagt, löst allgemeine Empörung aus, und doch hat er recht, was sich aber keiner eingestehen möchte. Sie haben sich hundertmal gebeugt und verleugnet, angepaßt haben sie sich, assimiliert, jawohl, gedemütigt, aber sie reden jiddisch, immerhin reden sie noch ihre Muttersprache. (HB S. 12)

Cette double identité est connue des personnages eux-mêmes, et parfois même revendiquée quand ils le peuvent, l'une dominant parfois l'autre¹⁵⁷. Cela peut en revanche mener à un problème de reconnaissance par l'autre, voire de la méfiance, et donc au chancèlement de l'individu, comme en témoigne « l'Américain », le peintre Nathan Stern établi à Montferon, que Wander a rencontré lors d'un voyage en Provence avec Maxie en avril 1984. Le peintre avoue ainsi à Wander, retourné entre temps à Vienne, dans une lettre reconstituant leur rencontre trois semaines auparavant et les « pensées, idées, visions qui [les] rapprochaient »¹⁵⁸ :

Nous avons beaucoup d'amis, mais aussi des ennemis. Pourquoi te détestent-ils ? Nous ne le comprendrons jamais. Les gens du village m'appellent « l'Américain », mais je suis né à Prague et j'ai grandi à Vienne. Je ne suis ni Tchèque, ni Américain, ni Autrichien – suis-je alors un Juif ?

Wir haben viele Freunde, aber auch Feinde. Warum hassen sie dich? Das werden wir nie begreifen. Die Leute im Dorf nennen mich „Amerikaner“, aber ich bin in Prag geboren und in Wien aufgewachsen. Ich bin weder Tscheche noch Amerikaner noch Österreicher – bin ich denn ein Jude? (GL 2006 S. 388)

¹⁵⁷ „Sind Sie Österreicher?“ – „Nein, ich bin Jude!“ GL 1996 S. 163, 2006 S. 163 / « Etes-vous Autrichien ? » – « Non, je suis juif ! »

¹⁵⁸ „Drei Wochen später – wir waren wieder in Wien – erreichte uns ein Schreiben von Nathan. Es war eine Fortsetzung unserer Gespräche an jenem Abend in Montferon, und es waren Gedanken, Ideen, Visionen, die uns verbanden.“ GL 2006 S. 388.

Stern semble ainsi se révéler le double de Wander lui-même, qui partage ses questionnements : est-on l'image de notre intériorité que l'on croit ainsi donner aux autres ou l'image que nous imposent les autres ? Il s'agit alors moins d'identité que d'identification subie, par des présupposés communs à un type de personnes, voire des préjugés¹⁵⁹. La question de l'être juif – qui renvoie autant à l'identité individuelle que collective –, est une question souvent posée par Wander : Que signifie réellement le mot « juif »¹⁶⁰ ? « Sommes-nous encore juifs ? »¹⁶¹ Avec en filigrane, cette autre question formulée dans ses mémoires : « Étais-je donc différent ? »¹⁶²

Ce sont des questions autant personnelles que géopolitiques et Wander, qui n'a « jamais nié [sa] judéité »¹⁶³, n'a de cesse de remettre en cause ces *a priori*, voire ces préjugés, tout en les acceptant¹⁶⁴, en les utilisant, pour mieux les détourner et y réfléchir. Il le fait par exemple à travers la figure du prédicateur Sascha Cohn-Jannowitz, le référent intellectuel, historique, théologique et psychologique du groupe d'émigrants du Baalbek, à la fois moqueur et cynique¹⁶⁵, qui reproche aux résidents de l'hôtel leur foi opportuniste (HB S. 22), moque leur incompréhension face aux événements – et ceux qui les attendent – (HB S. 23, S. 41, S. 50) et sous-entend que le Dieu auquel ils croient est plein d'« humour », à voir ce que vivent les Juifs et leur tendance à l'imaginer plus grand qu'il n'est, à le remercier continuellement :

Car s'il existe un Dieu, ce que je suppose, alors c'est un dieu de raison. Et il a vraisemblablement de l'humour [...]. Dieu n'a pas de nom, s'il vous plaît, c'est écrit dans la Bible. Il s'appelle Seigneur ou l'Éternel ou je ne sais quoi. Et il ne possède certainement pas ces qualités que nous les êtres humains aimerions acclamer chez lui. De plus, il ne veut pas que tu rampes continuellement à ses pieds et lui dises merci ou le flatte à longueur de journée, peu importe sa grandeur. [...] Tu dois faire en sorte d'être à son image, ça n'a pas d'importance qu'il existe ou non, d'après moi ça n'a pas d'importance. Ce que ça signifie ? Tu ne dois point tuer. Voilà, c'est tout!

Denn wenn es einen Gott gibt, ich setze den Fall, dann ist es ein Gott der Vernunft. Und wahrscheinlich hat er Humor [...]. Gott hat keinen Namen, bitte, steht in der Bibel. Er heißt Herr oder der Ewige oder sonstwie. Und er besitzt gewiß nicht jene Eigenschaften, die wir Menschen ihm jubeln möchten. Folglich will er auch nicht, daß du ständig vor ihm kriechst und Dankeschön sagst oder ihm den ganzen Tag schmeichelst, wie groß er doch ist. [...] Du sollst so handeln, daß du Gott ähnlich wirst, das ist okay, ob es ihn gibst oder nicht, ist in

¹⁵⁹ „Er ist ein Jude und ein Jude ist geizig.“ HB S. 101 / « C'est un juif et les juifs sont avares. » ; „Ein Jude schießt nicht, hab ich recht?“ HB S. 110 / « Un juif ne tire pas, j'ai raison, non ? »

¹⁶⁰ „Was bedeutet eigentlich das Wort 'jüdisch'?“ GL 2006 S. 374, „Wißt ihr eigentlich, was ein Jude ist, was Jüdischsein bedeutet?“ HB S. 50.

¹⁶¹ „Sind wir denn noch jüdisch?“ GL 2006 S. 375.

¹⁶² „War ich denn anders? Ich konnte das nicht verstehen.“ GL 1996 S. 33 / « Étais-je donc différent ? Je ne parvenais pas à le comprendre. » Une question existentielle qu'il reformule ainsi dans la version de 2006 : „Wer sind diese Menschen, und warum bin ich denn anders? Eine Aufgabe fürs Leben [...].“ GL 2006 S. 34 / « Qui sont ces personnes, et pourquoi suis-je donc différent ? Une tâche pour toute une vie [...] »

¹⁶³ „Ich habe mein Judentum nie verleugnet [...].“ GL 2006 S. 377.

¹⁶⁴ „weil ich Jude war“ GL 1996 S. 33 / « parce que j'étais juif ».

¹⁶⁵ „er hieß Sascha, ein studierter Mann, ein Spötter, ein Zyniker“ HB S. 15.

meiner Rechnung ganz egal. Was das heißt? Du sollst nicht töten, voilà, c'est tout! (HB S. 50-51)¹⁶⁶

La question posée en filigrane concerne d'abord la nécessité de croire en Dieu (voire à son existence même) à une époque terrible, un Dieu qui ne saurait être salvateur ni vengeur, dans une Création où l'on peut exister même sans papiers d'identité mais également disparaître à tout moment. Ensuite, par cette image, Wander transmet une idée de la conscience de l'époque et des épreuves de l'Histoire, par lesquelles les certitudes sont ébranlées et les existences habitées de questionnements, de (re)mises en question. Mais finalement, Wander ne répond jamais à la question de l'être juif, qu'il semble assimiler plutôt à des critères identitaires que religieux :

Savez-vous réellement ce qu'est un juif, ce que signifie être juif ? Personne ne le sait. Il y a eu trop d'histoires et de mensonges à ce sujet.

Wißt ihr eigentlich, was ein Jude ist, was Jüdischsein bedeutet? Niemand weiß es. Es hat zu viele Geschichten und Lügen darüber gegeben. (HB S. 50)

Voici donc, d'après Wander, le complexe des Juifs, pour qui des réglémentations sociopolitiques et juridiques sont décidées en raison de leur identité, cette identité qu'on ne parvient pas à définir et qu'eux-mêmes ne parviennent pas à saisir. À qui peuvent-ils alors choisir de se référer ou s'identifier, à cette époque hostile où leur *Heimat* a disparu, dans ce monde sécularisé dans lequel n'agit que la loi des hommes, et dans cette ville de Marseille où arrivent les Allemands¹⁶⁷ ? La réponse de Sascha est à son image, pessimiste : l'homme est seul face à son destin et ni ses semblables, car ils sont « déjà morts »¹⁶⁸, ni Dieu ne lui viendront en aide¹⁶⁹. Si à l'époque du Baalbek, Sascha n'était pas compris des autres – dont le narrateur –, car il s'exprimait à l'aide de « paraboles et de devinettes »¹⁷⁰ et s'élevait avec verve contre « l'aveuglement »¹⁷¹ des ses congénères, le narrateur comprend une vingtaine d'années après, après la mort de nombreux habitants du Baalbek et sa propre déportation, la

¹⁶⁶ Voir également KAISER K., „Ein anderer Humor. Über Fred Wanders Roman *Hôtel Baalbek*“, [En ligne], URL : <http://www.literaturepochen.at/exil/multimedia/pdf/wanderbaalbekkaiser.pdf> [Consulté le 15.06.2012].

¹⁶⁷ „Die Deutschen sind da, man sagt, sie stehen zehn Kilometer von Marseille! [...] Einige rannten hinauf zu den Zimmern, wo sie sofort zu packen begonnen. Aber wohin konnte man gehen? Wir saßen in der Falle.“ HB S. 11 / « Les Allemands sont là, on dit qu'ils se trouvent à dix kilomètres de Marseille ! [...] Quelques-uns rejoignèrent leurs chambres en courant, où ils commencèrent immédiatement à faire leurs sacs. Mais où pouvait-on aller ? Nous étions assis dans le piège. »

¹⁶⁸ „Und ihr seid bereits tot.“ HB S. 23.

¹⁶⁹ „Es gibt keine Rettung, meinte er“ HB S. 11.

¹⁷⁰ „Gleichnissen und Rätseln“ HB S. 21.

¹⁷¹ „Ihr fürchtet euch vor den Deutschen? Vor eurer Blindheit solltet ihr euch fürchten. Man wird die Schafe scheren, das Urteil ist gesprochen, und viele von uns werden im großen Fischteich erstinken oder in den Ziegelöfen geworfen werden...“ HB S. 21 / « Vous avez peur des Allemands? C'est de votre aveuglement que vous devriez avoir peur. On va tondre les moutons, le jugement est prononcé et beaucoup d'entre nous vont se noyer dans le grand étang ou seront jetés dans le four à briques... »

portée des paroles de Sascha¹⁷², et donc la nécessité de la part de pessimisme – c’est-à-dire, dans le contexte historique du Baalbek, la part de lucidité – à tout homme. Elle lui permet de réfléchir et d’analyser les faits, elle lui permet également d’évoluer, dans un processus à la fois extérieur et intérieur à soi. Et elle lui permettra de devenir écrivain :

Et n’appelle pas [Dieu], il ne vient pas, sa force n’agit pas de l’extérieur, mais agit à l’intérieur. Et ne va pas chercher de l’or dans les montagnes, le seul morceau d’or dont tu puisses te servir, tu le trouves en toi, si tant est que tu sois encore capable de trouver quelque chose en toi.

Avec ces phrases, Sascha m’a réellement aidé à comprendre ma situation. [...] Ne vit que celui qui change.

Und ruf [Gott] nicht, er kommt nicht, seine Kraft wirkt nicht von außen, sondern innen. Und geh nicht Gold suchen in die Berge, das einzige Stück Gold, das dir vielleicht nützen kann, findest du in dir selbst, falls du überhaupt noch imstande bist, irgendetwas in dir zu finden.

Sascha hat mir tatsächlich mit diesen Sätzen geholfen, meine Lage zu verstehen. [...] Nur wer sich wandelt, lebt. (HB S. 51-52)

Elle lui permettra également de s’affirmer en tant que personne, personne plurielle, à la fois émigrant juif en danger et survivant, en glissant dans le passage suivant cette citation du « nous » („wir“), du « celui qui » („wer“) au « je » („ich“). D’ailleurs, Wander semble même indiquer que chacun de nous est un être pluriel, avec une identité à la fois choisie et subie, changeante selon les personnes avec qui nous parlons ou ce que nous ressentons à un moment donné (GL 1996 S. 149, GL 2006 S. 157), ou selon ce que les autres veulent voir en nous : nous vivons à plusieurs niveaux à la fois, guidés par notre instinct voire notre « stratégie de survie »¹⁷³. Une survie qui prendra dès lors plusieurs formes, se nourrissant de ses expériences : il se désigne parfois comme spectateur des événements, en résistance passive (GL 1996 S. 41, GL 2006 S. 47), parfois en tant qu’écrivain et exilé prêt à un nouveau départ¹⁷⁴, parfois comme artiste et ancien déporté¹⁷⁵, toujours comme Juif, certes vagabond et étranger où qu’il se trouve (GL 1996 S. 352), mais prenant en main son destin¹⁷⁶.

¹⁷² „Der Mensch stirbt allein, er stirbt eingezwängt zwischen Hunderten, aber er ist verlassen, niemand wird ihn trösten, keiner wird ihm einen Schluck Wasser reichen [...]“ HB S. 194 / « L’homme meurt seul, il meurt coincé au milieu de centaines d’autres, mais il est abandonné, personne ne le consolera, personne ne lui apportera une gorgée d’eau [...] »

¹⁷³ „Überlebensstrategie“ GL 1996 S. 152, GL 2006 S. 160.

¹⁷⁴ „Und ich klappere auf meiner Maschine, schreibe Skizzen und Reportagen, schreibe an meinem Roman. [...] Und noch immer bin ich entschlossen, Wien zu verlassen.“ GL 1996 S. 117, GL 2006 S. 125 / « Et je tape sur ma machine à écrire, j’écris de courts récits et des reportages, m’attelle à mon roman. [...] Et je suis toujours aussi déterminé à quitter Vienne. »

¹⁷⁵ „Künstler und ehemals Verfolgter des Naziregimes“ GL 1996 S. 148, GL 2006 S. 156 ; „Er sei in Güstrow gewesen und habe dort in der Buchhandlung gefragt, ob sie einen Schriftsteller namens Wander kennen, da haben sie ihm den ‚Siebenten Brunnen‘ gezeigt.“ GL 1996 S. 342, GL 2006 S. 347 / « Il était allé à Güstrow et là-bas, à la librairie, avait demandé s’ils connaissaient un écrivain du nom de Wander, et là ils lui avaient montré *Der siebente Brunnen* [premier livre de Wander, non traduit en français, racontant son expérience au camp de Buchenwald]. »

¹⁷⁶ „der Weg des Paria, des Ausgestoßenen, der sein Schicksal annimmt“ GL 1996 S. 41, GL 2006 S. 47 / « Le chemin du paria, de l’exclu, qui prend en mains on destin. »

Modiano : disparitions

Pour la majeure partie des personnages de Modiano, l'identité repose sur une identification choisie, par effet de ressemblance, qui renvoie toutefois non pas à l'incarnation mais à la fuite identitaire. Par exemple, dans *Dora Bruder*, le narrateur-écrivain Modiano s'identifie par moments à Dora en évoquant sa propre fugue adolescente, même s'il a conscience qu'elle a eu lieu « à une époque qui n'avait pas la noirceur de décembre 1941 » (DB p. 57). De la même façon, il tire des parallèles entre la rafle qui a emmené Dora et celle qui a emmené son père, parce qu'il n'était en mesure de prouver son identité, n'ayant pas ses papiers sur lui (DB p. 63). Dans *Voyage de noces*, le narrateur Jean B. se compare au colonel Fawcett, ce colonel disparu au Brésil sur qui il projetait de tourner un documentaire avant de s'enfuir finalement à Milan :

Disparu, oui, j'avais disparu. Comme le colonel Fawcett. Mais à cette différence près : je m'étais volatilisé dès le départ de l'expédition, ce qui les inquiéterait encore plus, car ils s'apercevraient que ma place, dans l'avion de Rio, était demeurée vide. (VN p. 18)

Plus souvent encore, l'identité est issue d'une identification subie, c'est-à-dire déterminée par des catégories administratives. C'est le cas des Bruder, dont l'identité est définie par des critères qui ne renvoient qu'à du vide mais qui permettent paradoxalement d'être en sécurité – pour un temps :

Au fond, qu'est-ce qu'ils entendaient exactement par le mot « juif » ? Pour [Ernest Bruder], il ne s'est même pas posé la question. Il avait l'habitude que l'administration le classe dans différentes catégories, et il les acceptait, sans discuter. Manœuvre. Ex-Autrichien. Légionnaire français. Non-suspect. Mutilé 100 %. Prestataire étranger. Juif. Et sa femme Cécile aussi. Ex-Autrichienne. Non-suspecte. Ouvrière fourreuse. Juive. Seule Dora échappait encore à tous ces classements et au numéro de dossier 49091. (DB p. 48)

Ce sentiment de sécurité est bien évidemment un leurre : le couple Bruder sera déporté à Auschwitz. Et si dans un premier temps, l'absence d'identification sociale et administrative épargne Dora et la maintient en sécurité, car son père ne l'avait pas déclarée et qu'elle n'était donc officiellement personne (DB p. 47), c'est sa fugue fin 1941 hors du pensionnat du Saint-Cœur-de-Marie, dans des circonstances historiques de plus en plus menaçantes, qui la sauve dans un premier temps, mais conduira à sa perte : sa « situation irrégulière » du fait qu'elle est une mineure en cavale (DB p. 64), son arrestation, son internement aux Tourelles, la reconnaissance de son statut de Juive (situation doublement irrégulière, donc), sa déportation, sa mort. Modiano ne peut s'empêcher d'évoquer l'hypothèse que Dora eût été sauvée si elle n'avait pas fugué :

Qui sait, elle aurait pu y échapper jusqu'à la fin. Il suffisait de rester entre les murs noirs du pensionnat et de se confondre avec eux ; et de respecter scrupuleusement le rythme des journées et des nuits sans se faire remarquer. (DB p. 48)

Ainsi, les personnages de Modiano peuvent être tous considérés comme des êtres de fuite, une impression qui peut être accentuée par leur anonymat presque total. De fait, le nom est le premier vecteur d'identité et permet de l'attester ; il apporte de la précision et renvoie à une identité tout aussi précise. Nous n'allons pas offrir ici de panorama de l'onomastique chez Modiano mais montrer en quoi ils participent de la fuite identitaire qui affecte ses personnages.

De fait, les noms, tout comme l'identité de ceux qui les portent, s'avèrent incomplets ou inconnus. Non seulement ils provoquent un déchiffrement difficile, mais ils ne parviennent alors qu'à nommer du vide, à notifier une souffrance ou une brisure identitaire, de telle sorte que si stratégie de vraisemblance il y a par la référentialité que le nom impose, elle figure d'un même mouvement les prémices de l'errance dans les textes. Ainsi, dans *Voyage de noces*, le narrateur, Jean B., tout comme d'autres personnages du récit, à savoir Rigaud (le compagnon d'Ingrid Teyrsen), Cavanaugh, Wetzel (meilleurs amis de Jean) et Annette (compagne de Jean), possèdent déjà dans leur nom leur inachèvement identitaire : il manque le nom au prénom ou le prénom au nom ; même si pour le cas de Rigaud on en connaîtra finalement l'initiale, lorsque Jean trouvera une photographie sur laquelle « P. Rigaud » figure avec des skis, à vingt ans (VN p. 122). D'ailleurs, pour certains noms dont la consonnance n'est pas familière, l'origine n'est pas précisée : c'est le cas de Cavanaugh, le meilleur ami de Jean et amant de sa femme, Wetzel, son ami d'enfance, pour qui nous pouvons nous demander s'il s'agit de leur nom ou de leur prénom. Dans un processus inverse mais équivalent, Annette est un prénom familier, qui camoufle au premier abord ses origines danoises, qui ne ressortent d'ailleurs que dans son léger accent (VN p. 27). Et en ce qui concerne le narrateur, en plus de son nom de famille qui se trouve réduit à une simple initiale (VN p. 21), son prénom n'est pas porteur d'une identité stable : Jean est un prénom qui revient souvent chez les narrateurs de Modiano, c'est le cas de *Vestiaire de l'enfance*, *Dimanches d'août*, *Voyage de noces*, *Fleurs de ruine* et *Un cirque passe*. Jean B. ne semble ainsi pas être incarné, se rapprochant dès lors plus d'une présence ou d'une voix que d'une personne, d'autant plus qu'il se trouve constamment en fuite : partant d'abord pour l'Italie alors qu'on le croit au Brésil, il ne rentre pas chez lui à son retour, et s'installe dans la périphérie parisienne, changeant régulièrement d'hôtel. Il s'enfuit loin de ses proches afin de pouvoir se rapprocher de l'histoire d'Ingrid, dont le souvenir lui est revenu à Milan : il dit

ainsi éprouver « le besoin de mettre d'abord une distance entre eux et [lui] » (VN p. 18) pour mener son projet secret, celui, « caressé dix ans [auparavant], d'écrire une biographie d'Ingrid » (VN p. 50).

A côté de ces noms tronqués se trouvent des noms oubliés, qu'on essaye de se rappeler mais qu'on ne retrouve pas, ou bien des noms nommés sans autre précision. Dans les deux cas, la marque d'identité est insuffisante pour procurer à ces personnes une certaine plasticité, c'est-à-dire une présence, une identité littéraire. C'est le cas par exemple du brocanteur de *Dora Bruder*, que Modiano trouve dans l'annuaire, dans le but de lui vendre de vieux objets : « J'ai oublié son visage. La seule chose dont je me souviens, c'est son nom. » (DB p. 135). Mais il n'est jamais nommé, il reste le « brocanteur », alors que plusieurs pages lui sont consacrées, à lui et à ses souvenirs, et qu'au fil de la discussion, il s'avèrera une source intéressante d'informations pour le narrateur et ses recherches sur Dora. C'est le cas également de toutes ces jeunes filles juives internées aux Tourelles au même moment que Dora, citées par Modiano : Claudine Winerbett, Zélie Strohlitz, Raca Israelowicz, Marthe Nachmanowicz, Yvonne Pitoun (DB p. 113), ou ces enfants emmenés à Drancy avant d'être déportés : « Enfant sans identité n° 122. Enfant sans identité n° 146. Petite fille âgée de trois ans. Prénommée Monique. Sans identité. » (DB p. 142). Nous n'en saurons pas plus sur ces personnes, qui ne survivront ni à l'Histoire ni au texte : leurs noms nous évoquent dès lors le Mémorial de Klarsfeld.

La disparition des identités ne peut être palliée, et c'est justement de cette question que se saisissent les narrateurs de Modiano : ils s'attachent aux victimes qui n'ont pas survécu et dont on ne sait rien si ce n'est leur date de déportation. Ce que Modiano recherche sans répit est le côté humain de la catastrophe demeurant en dehors des livres d'histoire et des mémoires, non pas l'identité de la personne en tant que telle, pour elle-même, mais les instants présents qu'elle a connus, ses activités, ses pensées, ses itinéraires dans les courts instants d'existence qu'elle a eus, même s'il lui sera peut-être impossible de le savoir.

Sebald : la reconnaissance difficile

Sebald quant à lui présente dans *Les Émigrants* et *Austerlitz* des personnages qui semblent n'être qu'à moitié, dont la *Heimat* a disparu ou dont le passé est resté longtemps enfoui, et qui vont mourir au début ou au cours du récit qui leur est consacré (à l'instar de Dr

Henry Selwyn, Paul Bereyter, Ambros Adelwarth) ou bien s'effacer au fur et à mesure et passer le relais au narrateur (Max Ferber et Jacques Austerlitz).

Même si ses écrits retracent pour la plupart la vie de personnages issus de la génération d'après, sauvée du nazisme mais héritière du traumatisme qui a englouti la génération de leurs parents, Sebald développe une problématique identitaire intimement liée à la décimation des Juifs d'Europe durant la Seconde Guerre mondiale, à la perte des origines, à la perte même du nom. Par exemple, le personnage d'Austerlitz a non seulement été élevé dans le secret de la catastrophe historique depuis son arrivée au Pays de Galles et son adoption par le pasteur Elias, mais il a grandi sous un faux nom, Dafydd Elias, étranger à son histoire, se trouvant dès lors construit de pièces manquantes.

De fait, bien souvent, la dissolution de l'identité des personnages de Sebald a lieu en deux temps, puisqu'ils possèdent au prime abord un vernis identitaire, qui s'avère un leurre : leur identité a été faussée, leur nom changé et leur passé étouffé. Subitement, une identité disparaît au profit d'une autre, en laquelle ils ne se reconnaissent pas, qui exprime à la fois la perte, l'oubli, mais aussi la potentialité de la reconstruction : par exemple, Max Ferber, orphelin allemand de Munich, est devenu un peintre anglais solitaire enraciné à Manchester, et Jacques Austerlitz est un Tchèque devenu Gallois. Cet éparpillement identitaire ne propose que des identités provisoires, dont l'origine n'est pas connue par les personnages eux-mêmes, ce qui provoque des difficultés d'identification, laquelle constituerait le signe d'une identité stable. Par exemple, la reconnaissance d'Austerlitz par les autres, mais aussi sa propre connaissance de lui-même, ne vont pas de soi : lors de son premier voyage à Prague depuis sa fuite de la ville en 1939 dans un *Kindertransport*, durant lequel il se rend aux Archives de la Karmelitská afin de retrouver l'adresse de sa maison d'enfance, Austerlitz ne réussit pas à se faire comprendre et à expliquer la raison de sa venue au gardien, qui ne parle que le tchèque et l'identifie comme étant Anglais (A p. 202 / S. 213-214). La reconnaissance aura lieu un peu plus tard lorsqu'il parviendra à la maison et qu'il y trouvera Věra Ryšánová, son ancienne nourrice. C'est elle qui le reconnaîtra, en français, la langue dans laquelle il a été élevé : « *Jacquot, oui, Jacquot, dit-elle, est-ce que c'est vraiment toi ?* »¹⁷⁷. Mais Austerlitz ne répond pas à cette question, laissée en suspens : il ne se (re)connaît pas encore, même si la personne de Věra lui semble familière et qu'elle lui tombe dans les bras.

Ainsi, la double identité d'Austerlitz semble répondre à son double traumatisme, sa double brisure identitaire, la double perte de ses parents et donc de ses racines : derrière le

¹⁷⁷ En français dans le texte : „Jacquot, so sage sie, est-ce que c'est vraiment toi?“ A S. 224 / p. 212.

violent traumatisme de la décimation de ses parents – traumatisme qu’il partage avec d’autres personnages de Sebald : Max Ferber, le Dr Henry Selwyn, la fiancée et les proches de Paul Bereyter –, qu’il n’apprend qu’à l’âge adulte, après avoir passé son enfance chez des parents adoptifs au Pays de Galles, se trouve un autre traumatisme, celui d’apprendre que soudainement, sa *Heimat* galloise – qui n’est finalement que sa deuxième patrie – disparaît au profit d’une autre, Prague, qui lui est inconnue. De la même façon, son nom, Dafydd Elias, disparaît brutalement au profit de celui de Jacques Austerlitz, un jour d’école. Il doit rapidement (re)devenir Austerlitz, nom qu’il n’a jamais entendu auparavant et qui lui fait l’effet d’une coquille vide, d’une irréalité¹⁷⁸. C’est pour lui un nom totalement mystérieux¹⁷⁹ qu’il est certain d’être le seul à porter :

[...] Et d’emblée j’eus la conviction que personne d’autre que moi ne s’appelait ainsi, ni au Pays de Galles, ni sur les îles Britanniques, ni en quelque autre endroit du monde. Depuis que j’ai commencé, il y a quelques années de cela, à enquêter sur mon histoire, je n’ai jamais rencontré nulle part un quelconque Austerlitz, pas plus dans l’annuaire téléphonique de Londres que dans ceux de Paris, Amsterdam et Anvers. (A p. 96-97)

[...] Und ich war deshalb vom Anfang an überzeugt, daß außer mir niemand so heißt, weder in Wales noch auf den Britischen Inseln, noch sonst irgendwo auf der Welt. Tatsächlich bin ich, seit ich vor einigen Jahren begann, meiner Geschichte nachzugehen, einem anderen Austerlitz nirgends begegnet, nicht in den Telefonbüchern von London und nicht denen von Paris, Amsterdam und Antwerpen. (S. 102-103)

Sa quête identitaire s’amorce donc sur la recherche de son nom : ce nom jusqu’alors inconnu prend peu à peu de la signification et de la place dans son existence, de la même façon qu’il prend possession du texte, se trouvant scandé de plus en plus souvent au fil des pages. Mais si son enquête possède un côté fortement libérateur, après sa triste enfance au Pays de Galles (A p. 65 / S. 69), son parcours semble d’emblée difficile : ce n’est pas en Angleterre qu’il doit chercher ses traces, mais dans un pays qui n’existait pas encore à sa naissance, parlant une langue qu’il ne connaît pas. Quand il retrouvera ses origines à Prague, il apprendra que son prénom, Jacques – qui n’apparaît que très rarement dans le texte – est un prénom inhabituel chez les Tchèques (A p. 214 / S. 226).

¹⁷⁸ « Mais avant tout [...], il était de son devoir de me révéler que sur mes feuilles d’examen je ne devais pas écrire Dafydd Elias mais Jacques Austerlitz. *It appears*, dit-il, *that this is your real name.* [...] *It is just that you have to put Jacques Austerlitz on your examination papers or else your work may be considered invalid.* [...] Ce qui d’abord me troubla le plus, ce fut que je ne pouvais absolument rien m’imaginer sous le vocable d’Austerlitz. Si mon nouveau nom avait été Morgan ou Jones, j’aurais pu le relier à la réalité. » A p. 95-96 / „Vorderhand allerdings sei es verpflichtet, mir zu eröffnen, daß ich auf meine Examenspapiere nicht Dafydd Elias, sondern Jacques Austerlitz schreiben müsse. *It appears*, sagte Penrith-Smith, *that this is your real name.* [...] *It is just that you will have to put Jacques Austerlitz on your examination papers or else your work may be considered invalid.* [...] Am meisten verunsicherte mich zunächst, dass ich mir unter dem Wort Austerlitz nicht das geringste vorstellen konnte. Wäre mein neuer Name Morgan gewesen oder Jones, dann hätte ich das beziehen können auf die Wirklichkeit.“ S. 101-102.

¹⁷⁹ Austerlitz est un nom qui apparaît également dans *Voyage de noces* et qui évoque chez Jean lui aussi une résonance étrange et un mystère (VN p. 99).

Avec l'exemple de la (dé)construction identitaire d'Austerlitz, nous pouvons ainsi donner raison à A. Prstojevic lorsqu'il analyse l'effondrement identitaire et le dédoublement de l'identité comme étant complémentaires : avant de pouvoir reconstruire son identité, le personnage d'Austerlitz doit accepter de déconstruire, dé-fortifier son identité galloise, ce que suggère Sebald par la métaphore de la forteresse de Saarlouis. Cette forteresse en forme d'étoile, constitué par Vauban en 1680, est rendue visible par l'écrivain, qui en intègre le plan dans son récit et la décrit comme « la meilleure des protections qui puisse exister »¹⁸⁰ :

La construction des forteresses [...] montrait clairement que pour parer aux incursions de puissances ennemies nous étions sans cesse contraint de nous entourer, par phases successives, de plus en plus d'ouvrages de défense, jusqu'à ce que l'élargissement par cercles concentriques se heurte à ses limites naturelles. (A p. 24)

So ließe sich etwa am Festungsbau, [...] gut zeigen, wie wir, um gegen jeden Einbruch der Feindesmächte Vorkehrungen zu treffen, gezwungen seien, in sukzessiven Phasen uns stets weiter mit Schutzwerken zu umgeben, so lange, bis die Idee der nach außen sich verschiebenden konzentrischen Ringe an ihre natürlichen Grenzen stoße. (S. 25)

A. Prstojevic conclut de son analyse que la façade identitaire protectrice que s'est façonnée Austerlitz, par laquelle il se définit à la fois comme Gallois et universitaire spécialiste de l'architecture, s'est moins établie par phases que par « phrases successives qui lui ont permis de construire de véritables remparts narratifs face à la réalité de ses origines »¹⁸¹, notamment avec des langues qui ne sont pas sa langue maternelle et un langage spécifique, celui de l'architecture. C'est donc par la phrase, à travers la redécouverte de la langue et la discussion avec le narrateur, à travers la transmission de son histoire à écrire (ce que fera le narrateur pour lui), qu'il va essayer de se réapproprier le passé et se recomposer une identité.

Parfois, chez Sebald, la double identité résulte pourtant d'un choix des personnages, afin de dissimuler leurs origines : changé au moment de l'exil, le nom engendre d'un même mouvement l'effacement de leur passé et le départ vers une nouvelle vie. C'est le cas du personnage à qui est consacré le premier récit des *Émigrants*, le Dr. Henry Selwyn, qui s'appelait Hersch Seweryn jusqu'au début de ses études en Angleterre, où il avait émigré depuis la Lituanie à l'âge de sept ans. Il explique au narrateur qu'il a pris de l'assurance en effaçant toute trace apparente de sa judéité, parvenant même à cacher ses origines à sa future femme Heidi, ce « second baptême »¹⁸² lui permettant de faire des études de médecine à Cambridge et d'atteindre une certaine reconnaissance dans la société anglaise. Mais sa

¹⁸⁰ „[Man könne] eine Stadt so sichern, wie überhaupt auf der Welt etwas zu sichern sei.“ A S. 25-26 / p. 25.

¹⁸¹ PRSTOJEVIC A., *Le Témoin et la bibliothèque*, op. cit., p. 194.

¹⁸² „eine Art zweiter Konfirmation“ E S. 33 / p. 32.

nouvelle identité ne l'empêchera pas de ressentir la nostalgie du pays perdu et de mettre fin à ses jours à l'aide de son fusil de chasse. Car pour ce personnage, changer volontairement de nom revient à effacer l'origine, ce qui fait du nom lui-même la synecdoque du personnage errant à la recherche de lui-même.

Et c'est ce qui rassemble les personnages des trois auteurs : d'un côté ils possèdent tous une identité à la fois fuyante et plurielle, et d'un autre côté ils se trouvent tous sur le chemin du droit à l'existence et de la légitimation de soi, quand bien même la démarche aurait-elle lieu après leur mort et serait effectuée par une autre personne, en l'occurrence, le narrateur. Ils partagent le fait que depuis leur enfance, ils n'ont pas eu le droit d'existence : qu'ils soient contraints de quitter leur *Heimat*, contraints à la fuite perpétuelle, ou descendants de victimes de l'horreur nazie, ils tâtonnent et cherchent cette légitimité d'être, cette conscience d'exister. Cela est particulièrement marquant pour Wander, qui sait bien sûr qui il est et qu'il est toujours en vie, même s'il a échappé de justesse à la mort. Son retour à la vie en rentrant à Vienne quelques jours après avoir été libéré de Buchenwald doit passer par une prise de conscience de soi, dans son être et dans son corps : « Qui étais-je réellement, est-ce que j'étais à ma place ? »¹⁸³, se demande-t-il ainsi. Cela est aussi marquant pour le personnage d'Austerlitz qui part à la recherche des traces de son passé et de celui de ses parents, à la (re)(con)quête de son être, essayant ainsi de prouver qu'il a existé dans un espace-temps particulier avant de prouver qu'il existe, avant de pouvoir affirmer qu'il existe. Chez Modiano, cette justification de l'existence de Dora Bruder se déploie sous un aspect quasiment juridique, puisque l'administration française et les traces qu'elle a enfouies ou même perdues sous l'Occupation s'avèrent les seules garantes de la courte existence de Dora de 1926 à 1942.

Quoi qu'il en soit, il semble que Sebald, Modiano et Wander suivent une démarche similaire, en présentant des personnages aux identités à la fois dissolues et doubles, en tout point déstabilisées : d'abord, intégrer dans leurs œuvres la rupture historique et de se rapprocher donc de ce que les êtres humains ont vécu dans l'Histoire. Ensuite, restituer des existences au plus proche de ce qu'elles ont été, des vies extirpées de leur unité – s'il en fut une – et qui se composent de fragments épars, c'est-à-dire à la fois de morceaux de vies et d'instant¹⁸⁴. Et cette démarche est projetée dans le rôle des narrateurs, qui œuvrent à

¹⁸³ „Wer war ich eigentlich? Gehörte ich dazu?“ GL 1996 S. 104, GL 2006 S. 112.

¹⁸⁴ „ein Leben, das aus dem Zusammenhang gerissen, kein Ganzes mehr ergibt, sondern aus einzelnen Bruchstücken (Teilen und Momenten) zusammensetzt ist“, DEBAZI E.H., *Zeugnis, Erinnerung, Verfremdung, op. cit.*, p. 79.

reconstituer les existences des personnages. C'est sans doute pour cela qu'ils restent pratiquement tous anonymes et donnent l'impression de ne pas posséder d'identité propre, de n'être que des silhouettes, ou plutôt des voix qui conversent avec les personnages et leurs histoires : ils sont montrés plus en action qu'en état d'être. Comment peut-on les caractériser ? Et en quoi cette action consiste-t-elle ?

Les narrateurs : entre découverte et dissimulation

D'abord, chez Sebald, Modiano et Wander, les narrateurs ont en commun d'être des figures d'écrivains à qui sont attribués les récits, et porte-voix des autres figures du texte. Ils ne se trouvent jamais directement interpellés dans les récits, bien qu'ils prennent part à l'action, y apparaissant comme figures textuelles, personnages homodiégétiques, au même titre que les personnages.

Chez Sebald, le narrateur n'a jamais de nom et ne possède de surcroît pas de visage. On sait qu'il est dans chacun de ses récits un homme, au passé très vague : nous apprenons seulement que celui d'*Austerlitz* n'est pas revenu chez lui, en Allemagne, depuis pratiquement dix ans, mais nous n'en connaissons pas les raisons. Dans *Les Émigrants*, nous apprenons que le premier narrateur est marié avec une prénommée Clara, que le second était à l'école primaire dans le village de S. et que le troisième a un grand-oncle du nom d'Ambros. Les informations sur son activité sont tout aussi rares, bien que précises : dans l'ensemble des récits, il voyage, fait des recherches et écrit, qu'il soit étudiant (« Max Ferber »), puis professeur (« Dr. Henry Selwyn », « Max Ferber ») ou écrivain (*Austerlitz*). Il s'avère également sans avenir lorsque les récits s'achèvent, car il ne semble pas s'engager dans un autre projet ni dans un autre trajet, à l'exception de la fin d'*Austerlitz* où il retourne à Malines.

S. Sontag rapproche les narrateurs sebaldiens de la figure du « promeneur solitaire tout droit sorti de plusieurs générations de littérature romantique »¹⁸⁵. Ancré dans le temps de l'après, voilà ce que sont alors, d'après elle, ses caractéristiques : il est « prêt à tous les voyages, animé par une curiosité insatiable quant aux vies qui viennent de s'achever »¹⁸⁶ ou qu'il accompagne dans leurs recherches, et le « voyage est la plupart du temps une quête » qui prend souvent la forme d'une « revisitation », « afin d'y retracer un souvenir, d'y répéter (ou

¹⁸⁵ SONTAG S., « Une âme en peine », trad. J. Schmidt, in *W.G.S. Face à Sebald, op. cit.*, p. 383-396, ici p. 387.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 390.

achever) une expérience »¹⁸⁷. L'errance est pour lui à la fois le principe de l'activité mentale et le déplacement spatial, ce qui donne l'impression d'un narrateur-écrivain constamment « propulsé » dans l'espace, le temps et l'écriture¹⁸⁸. Cela rejoint notre analyse : la présence de ces narrateurs anonymes répond plutôt à une stratégie qu'à un ancrage identitaire. Elle permet en effet de suivre leur itinéraire et leurs recherches, lesquels débouchent sur des entretiens et dialogues avec les personnages dont il est question ou ceux qui les ont connus, afin de les aider dans leur quête identitaire, dans le cas d'Austerlitz et de Ferber, ou bien d'en apprendre sur leur existence et leur statut d'émigrant, dans le cas de tous les autres. Ainsi les discussions, les recherches, les récits ne portent pas sur l'identité du narrateur lui-même mais sur des histoires humaines qu'il revisite, même s'il se fait lui aussi figure d'émigrant, ne trouvant de repos où qu'il se trouve, ne s'arrêtant pas de chercher, obsédé par ses investigations.

Chez Modiano, le narrateur est également homodiégétique, un individu de sexe masculin également figure d'écrivain. Contrairement aux narrateurs de Sebald, il possède un nom, bien qu'incomplet, présente un fort ancrage dans l'ici et le maintenant et un discours incarné. Cependant, il se présente sous un « je » toujours en mouvement, toujours fuyant, pour toujours insaisissable. Au début de *Dora Bruder*, il dit ainsi : « Je n'étais rien, je me confondais avec ce crépuscule, ces rues » (DB p. 8), ce qui rappelle la première phrase d'un autre récit de Modiano, *Rue des boutiques obscures* : « Je ne suis rien. Rien qu'une silhouette claire, ce soir-là, à la terrasse d'un café. »¹⁸⁹ Nous ne pouvons jamais nous faire une image claire de lui, sa conscience n'est jamais transparente : nous ne saurons par exemple jamais les raisons véritables qui ont poussé Jean à s'enfuir de chez lui (le souvenir d'Ingrid depuis la nouvelle de son suicide et l'envie d'aller sur ses traces ? Le désir de fuir son couple abîmé ? Le dégoût soudain pour sa vocation d'explorateur ?), comme nous ne saurons pas les raisons pour lesquelles Modiano enquête sur Dora. On pourrait définir ainsi le narrateur de Modiano, en reprenant les termes de J. Lecarme : « le Je est une forme vide, disponible à tous les investissements »¹⁹⁰.

Chez Wander, le narrateur de *Das gute Leben* est spécifique : il est le personnage principal et coïncide en même temps avec la personne de l'auteur Wander, comme l'impose l'écriture de mémoires. Le narrateur d'*Hôtel Baalbek* quant à lui ne possède pas de nom. On

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 392.

¹⁸⁸ *Ibid.*

¹⁸⁹ MODIANO P., *Romans, op. cit.*, p. 337.

¹⁹⁰ LECARME J., « Variations de Modiano, autour d'*Accident nocturne* », in M. Heck et R. Guidée (dir.), *Modiano, op. cit.*, p. 112-121, ici p. 118.

apprend quelques informations à son sujet au fil du récit sans qu'elles soient pour autant très complètes : c'est un « jeune homme » (HB S. 19) de 20 ans (HB S. 85) à la fois naïf et curieux (HB S. 85). Il se trouve toujours dans son cocon (HB S. 141) : il est un être en devenir, comme ces figures de jeunes hommes des romans d'apprentissage qu'il s'agit de déniaiser, de former, voire d'accomplir. Ainsi, il est incomplet, et lorsqu'il parle de lui, les informations ne sont pas transmises dans le texte :

Elle me demanda de lui parler de moi. Elle écoutait, ne se moquait plus, je sentais la façon dont elle commençait à m'observer avec un regard différent et dont les morceaux de mon être qui traversaient la pièce se rassemblaient en un tout.

[Sie bat] mich, ihr von mir zu erzählen. Sie hörte zu, spottete nicht mehr, ich spürte, wie sie mich auf eine neue Art betrachtete und wie sich die im Raum schwirrenden Stücke meines Wesens zu einem Ganzen fügten. (HB S. 125)

La lacune peut répondre à deux fonctions complémentaires : celle de la mobilisation de l'attention du lecteur pour la suite, où il devra rassembler et décrypter les informations, et celle de la caractérisation indirecte de celui qui se définit peut-être mieux par la fuite et l'indétermination. Quoi qu'il en soit, c'est un narrateur-écrivain conscient de son rôle, car il s'affirme en tant que tel : les mots « raconter » („erzählen“) et « rendre compte » („berichten“) segmentent le texte¹⁹¹. À la fin, il est désigné comme un « raconteur d'histoires »¹⁹² issues d'un monde qui semble avoir disparu et dont il est ressorti vivant malgré tout.

Ce qui rapproche l'ensemble des narrateurs des trois auteurs est ainsi leur identité incomplète et leur activité d'écriture, mais la posture du narrateur n'est toutefois pas la même chez les trois auteurs : si chez Sebald, il est le témoin auditif à qui se confient les personnages ou leurs proches mais n'est pas le témoin de l'histoire qu'il retrace, il est chez Wander témoin oculaire et observateur de tous et de tout, et ce dès son premier roman, *Der siebente Brunnen*. En témoigne cette phrase qui apparaît sur la première page du récit : « Que fait cet homme, demandèrent les yeux¹⁹³. » Il affirme constamment dans ses œuvres cette posture d'observateur et de témoin qu'il a lui-même¹⁹⁴ et qu'il a conféré au narrateur d'*Hôtel Baalbek* : le narrateur est celui qui a vu (HB S. 70), tout comme l'écrivain est celui qui se souvient de ce qu'il a vu (HB S. 175). Le narrateur est donc un survivant, si ce n'était pas le

¹⁹¹ Par exemple : HB S. 11, 72, 73, 90, 179, etc.

¹⁹² „Geschichtenerzähler“ HB S. 219.

¹⁹³ „Was tut dieser Mensch, fragten die Augen.“ WANDER F., *Der siebente Brunnen*, op. cit., p. 7.

¹⁹⁴ Par exemple : „Etwas, das kein Mensch je begreifen kann, der es nicht selbst gesehen hat. Der nicht gesehen hat, wie die Menschen zu Tausenden an schwerer Arbeit und Hunger gestorben sind.“ GL 1996 S. 101, GL 2006 S. 109 / « Quelque chose que l'homme qui ne l'a pas vu de ses yeux ne pourra jamais saisir. Qui n'a pas vu comment les hommes, par milliers, sont morts de dur labeur et de faim. »

cas, il ne serait pas là pour témoigner. Le narrateur de Modiano se rapproche de celui de Sebald, héritier indirect de l'Histoire, mais il agit en solitaire, sans contact avec les personnages ou ceux qui les ont connus, dans un travail intense de reconstruction (d'une histoire) et de déconstruction (de l'Histoire et de la mémoire collective associée) se basant sur du vide. En d'autres termes, les narrateurs des trois auteurs se distinguent sur un point : si les narrateurs de Wander sont des survivants qui font appel à leur mémoire pour reconstruire le passé, les narrateurs de Sebald et Modiano sont enquêteurs et chercheurs de traces du passé en dehors de leur expérience personnelle et de leurs certitudes, afin de restituer les chemins de l'existence des personnages sur lesquels portent leurs « investigations »¹⁹⁵. Mais si les narrateurs des trois auteurs n'appartiennent pas à la même génération, leur posture est malgré tout complémentaire dans l'établissement d'une mémoire constamment réfléchie. De fait, tous s'ouvrent à l'Histoire, acceptent le passé des personnages – voire l'accueillent en eux – et le transmettent : tous agissent contre l'amnésie¹⁹⁶.

Dans ce cadre, en savent-ils plus que les personnages sur leur identité ? Parviennent-ils à la reconstruire et à la transmettre dans le récit ?

Les narrateurs du corpus étant homodiégétiques, nous sommes tributaires de leur paroles et de leur contenu : leur point de vue est équivalent de celui des personnages, ce qui signifie qu'ils ne sont pas omniscients, mais qu'il s'agit d'une focalisation interne ; nous n'en savons pas plus que ce que les narrateurs savent au moment où ils le découvrent, et même au moment où ils le disent et le transmettent. Il arrive donc que nous en sachions moins que ce que l'action supposerait et que les personnages ou narrateurs conservent une part de mystère, d'indétermination, voire un anonymat recherché. Par exemple, lorsque le narrateur d'*Austerlitz* évoque les premières discussions qu'il a avec le personnage éponyme, il indique qu'elles se tiennent en français, alors qu'il ne s'agit pour aucun des deux de la langue maternelle, et il laisse en suspens la question de leurs origines respectives, sans dévoiler le contenu des discussions (A p. 47 / S. 50). De la même façon, le narrateur de « Max Ferber » ne transcrit pas le contenu de sa dernière rencontre avec le personnage éponyme, au Withington Hospital, alors qu'il reste longtemps à son chevet et que le récit approche de la fin. Il ne donne ainsi aucune indication au sujet d'éventuelles retrouvailles ou de la mort possible de Ferber, alors qu'il décrit précisément le long chemin du retour vers son hôtel :

¹⁹⁵ „meine Nachforschungen in S.“ E S. 63 / p. 56.

¹⁹⁶ Voir TABAH M., „Gedächtnis und Performanz. W.G. Sebalds *Austerlitz* versus Thomas Bernhards *Auslöschung*“, in I. Heidelberger-Leonard, M. Tabah (dir.), *W.G. Sebald, Intertextualität und Topographie*, op. cit., p. 125-139, ici p. 129.

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 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 longeai des entrepôts aux fenêtres brisées, en haut desquelles tournaient encore les ventilateurs, il me fallut passer sous des autoroutes urbaines, franchir des points 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 permettaient, s'était loué une suite, et où moi-même j'avais pris une chambre pour le soir. (E p. 271-273)

Vielleicht eine Dreiviertelstunde bin ich bei dem aschengrauen, immer wieder von der Müdigkeit überwältigten Kranken gewesen, 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, 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 auftauchte, in dem Aurach in den letzten Jahren, seit seine Einküfte es ihm erlaubten, eine Suite gemietet und wo auch ich für diesen Abend ein Zimmer genommen hatte. (S. 346-348)

Le motif de la dissimulation se retrouve souvent également chez Wander, qui dit apprécier l'anonymat que confère la rue, après avoir été recherché, repéré, et mis en danger à cause de son identité problématique et presque immédiatement décelable pendant les années de guerre¹⁹⁷.

Un autre exemple apparaît chez Modiano, dès le début de *Voyage de noces*, où l'anonymat d'Ingrid est préservé, ce qui peut nous conduire à croire qu'il y a deux femmes qui se sont suicidées à Milan, à dix-huit années d'intervalle. De fait, lorsque Jean découvre son article nécrologique et reconnaît Ingrid, qu'il avait rencontrée lors d'une fugue dans son adolescence (VN p. 21), le processus de cheminement du sens est ralenti par le mécanisme de latence, voire de rétention informationnelle que le narrateur met en place : peut-être afin d'accrocher l'attention du lecteur, qui espère recevoir les informations manquantes au cours du récit, et ainsi créer une forme de suspense, ou peut-être dans le but de montrer l'identité fragmentaire d'Ingrid. À moins qu'il ne s'agisse de montrer dès le début du récit les incomplétudes, et même les cécités sélectives de la mémoire collective – et les mystères qui demeurent :

¹⁹⁷ Un exemple : „Und während ich jeden Tag stundenlang durch die Straßen lief, genauso wie ich es in der Emigration getan hatte, erfüllte mich das paradoxe Glücksgefühl meiner Fremdheit und meiner Anonymität.“ GL 1996 S. 109, GL 2006 S. 118 / « Et pendant que je marchais dans les rues tous les jours, des heures durant – exactement comme je l'avais fait pendant l'émigration – m'envahissait le sentiment paradoxal de bonheur d'être étranger et anonyme. »

Ils l'appelaient par son nom de jeune fille, bien qu'elle fût toujours mariée avec Rigaud. Mais cela aussi, qui le savait, à part Rigaud, moi et les préposés de l'état civil ? Pourrait-on vraiment leur reprocher cette erreur et n'était-il pas plus juste après tout de lui avoir donné son nom de jeune fille, celui qu'elle portait les vingt premières années de sa vie ? (VN p. 21)

Si le discours porte sur un signifié absent (le nom d'Ingrid), tout aussi absent que la personne à qui il renvoie, il évoque également, et pour la première fois, Rigaud. Cela éveille la curiosité sur son identité et sur son absence constatée dans le passage suivant directement ce dernier, d'autant plus que le narrateur confirme également à cet instant qu'il les a connus mais que les « circonstances » ont maintenant changé et qu'il n'est donc pas certain qu'ils se reconnaissent mutuellement s'ils étaient amenés à se revoir :

Le barman avait dit que quelqu'un viendrait pour « régler tous les problèmes ». Était-ce Rigaud ? Au moment où le train s'ébranlait, je me suis imaginé la présence d'un Rigaud qui n'aurait plus été le même que celui d'il y a six ans, à cause des circonstances. M'aurait-il reconnu ? Depuis six ans qu'ils avaient croisé mon chemin, Ingrid et lui, je ne l'avais pas revu.

Ingrid, elle, je l'avais revue une fois à Paris. Sans Rigaud. (VN p. 21-22)

La figure de Rigaud restera évanescence tout au long du récit, et Jean ne le retrouvera jamais après le suicide d'Ingrid, ni à Paris, ni ailleurs : il ne restera qu'un mirage (VN p. 100-102) car « cela fait une éternité qu'il n'habite plus ici », dans son appartement du 20 boulevard Soult que Jean visite, cet appartement étant « inhabité depuis au moins trente ans » et Rigaud étant peut-être mort¹⁹⁸. D'ailleurs, le personnage de Rigaud sera absent de *Dora Bruder*.

Ainsi, les identités des personnages et des narrateurs-personnages semblent-elles se construire ou se détruire au fur et à mesure des récits dans lesquels ils prennent place. Il semble dès lors que chez les trois auteurs, la question de l'identité ou plutôt de la lacune identitaire soit moins celle du nom, de l'identification et de la reconnaissance que de l'incarnation d'une identité qui se connaît elle-même et qui s'assume : les personnages et les narrateurs homodiégétiques des trois auteurs donnent l'impression de n'être que des silhouettes, des figures désincarnées, des visages (HB S. 83) d'êtres en fuite, des „Flüchtlinge“¹⁹⁹ : le terme allemand évoque précisément cette évanescence et cette urgence de la fuite toujours en cours, qu'on ne s'aurait précisément rendre en français avec le terme de migrants ou de réfugiés. Cela évoque, ramené dans le champ littéraire, des figures fuyantes, indéfinies, qui ne font que s'échapper et rester insaisissables, comme Dora par exemple, qui

¹⁹⁸ VN p. 103, p. 110, p. 124, p. 148.

¹⁹⁹ HB S. 64 ; GL 2006 S. 289-290.

habite le texte par son absence, de ses fugues à sa déportation, de son oubli dans la mémoire collective à sa difficulté à saisir dans la mémoire individuelle

La connaissance pas à pas du passé des personnages et la reconstruction de leur cheminement s'établissent par le narrateur, suivi du lecteur qui doit faire un effort de reconstitution pour parvenir aux informations tout aussi disséminées dans le texte que les personnages eux-mêmes. Mais le dévoilement n'a pas lieu : les mystères sont aussi présents que les certitudes, la brisure identitaire n'est pas réparée, l'errance ne semble pas prendre fin. Quels sont donc les chemins de l'errance identitaire ? Sous quelles formes se développe-t-elle chez les personnages et les narrateurs ?

Errance de l'être

L'errance identitaire désigne une incertitude identitaire, c'est-à-dire la conscience d'être une figure du mal-être qui peine à dire « je » – qu'il s'agisse de se définir au présent, se rappeler son passé ou se projeter dans une existence future – soit parce que l'identité est méconnue ou bancal, soit parce qu'elle est problématique, n'offrant pas de points de référence stables et facilement identifiables par soi-même (connaissance) et par l'autre (reconnaissance).

Dire « je suis », c'est ainsi se connaître, assumer un nom, une histoire, des origines, ressentir une certaine stabilité interne, une adéquation entre l'origine (d'où je viens), l'espace-temps présent (où je suis) et l'avenir (où je vais). Cette cohérence intime s'exprime par un sentiment de sécurité (pour soi-même et dans le groupe social) et de continuité, même si l'identité peut évoluer et s'autoquestionner, se (re)construire au fur et à mesure de ses expériences. Se trouver en errance identitaire, cela signifie alors être solitaire, peut-être même en danger, sans souvenirs, sans *Heimat* et sans famille, c'est-à-dire sans repères ni valeurs auxquels se rattacher, la méconnaissance de soi impliquant la méconnaissance par les autres. Les identités fuyantes et incomplètes de l'ensemble des personnages nous amènent à penser qu'ils remplissent les critères de cette errance identitaire, qui a d'abord lieu au niveau psychologique, par des tâtonnements mentaux. Ils peuvent se traduire d'un côté par des égarements, des confusions, des fausses routes, voire des moments de folie et de dépression qui altèrent la raison et la sensibilité, mais aussi par un sentiment de solitude résultant de liens brisés avec le monde extérieur. D'un autre côté, les tâtonnements mentaux peuvent être formateurs, alors révélés par des questionnements concrets, guidés par la raison, visant à

pallier l'incomplétude de l'être. En d'autres termes, l'errance mentale possède deux faces complémentaires : le constat du mal-être et la possibilité de son évolution, voire de sa métamorphose, vers l'être.

Mal-être

Les personnages des trois auteurs éprouvent une crise de l'origine, qui se matérialise dans les œuvres par l'absence de mère, c'est-à-dire l'absence du giron qui les a vus naître. Dora est la seule à avoir encore sa mère mais se trouve subitement arrachée à elle : elle ne la reverra plus après son internement aux Tourelles à la suite de sa deuxième fugue, le 19 juin 1942 (DB p. 114) avant d'être transférée, trois jours après, au camp de Drancy (p. 114) puis déportée avec son père à Auschwitz le 18 septembre 1942. Nous l'apprendrons à la fin du récit, Cécile Bruder sera arrêtée pendant la rafle du 16 juillet 1942, relâchée, puis « de nouveau internée au camp de Drancy le 9 janvier 1943, et elle parti[ra] dans le convoi du 11 février 1943 pour Auschwitz, cinq mois après son mari et sa fille » (p. 144). Tous les autres personnages sont orphelins, soit parce qu'aucune mention n'est faite de leur origine, soit parce que la mort des parents est révélée au cours du récit²⁰⁰. Ces catastrophes de la filiation qu'ils doivent surmonter permettent d'expliquer la source de leur mal-être puisqu'ils se révèlent des personnes venues de rien, c'est-à-dire de quelqu'un ou d'un lieu qui a disparu ou sur le point de l'être, et vouées au rien, n'ayant pas de liens ni de perspective d'en créer de nouveaux.

De fait, les personnages et narrateurs évoluent sans proches et sans attache, qu'elles soient rompues ou impossibles à maintenir : le narrateur Modiano ne semble pas avoir de liens effectifs avec qui que ce soit dans *Dora Bruder*, évoquant froidement ses parents, avec qui il a rompu : « Désormais, vous n'aurez plus rien à faire avec ces gens-là ; rupture avec vos parents qui n'ont pas su vous aimer et dont vous vous dites qu'il n'y a aucun recours à espérer d'eux [...]. » (DB p. 77). Peu avant ce passage, il relatait le souvenir d'un jour où son père l'avait livré à la police parce qu'il venait faire « du scandale chez lui » (DB p. 71). La présence de guillemets dans le corps même du texte, par du discours rapporté dans la narration, amène à croire qu'il s'agit d'une citation authentique de paroles véritablement

²⁰⁰ Pour tous les personnages des trois auteurs, à l'exception de la mère d'Ambros qui est morte « sans doute d'épuisement » („Die Mutter ist, an Erschöpfung wahrscheinlich, gestorben.“ E S. 111 / p. 94), c'est l'Histoire « avec sa grande hache », par la déportation, qui a causé la mort des parents : „Von meinen Verwandten war niemand zurückgekehrt, sie waren offenbar alle in Auschwitz geblieben.“ GL 1996 S. 106, GL 2006 S. 114 / « De mes proches, personne n'était revenu, ils étaient manifestement tous restés à Auschwitz. »

prononcées par le père de l'auteur et qu'il s'agit d'un passage autobiographique. Dans *Voyage de noces*, Jean B. non plus « ne voit plus ses parents » (VN p. 39) et a certes une épouse, Annette, mais cette dernière le trompe avec son meilleur ami Cavanaugh et ils n'ont jamais eu d'enfants (p. 46). N. Butaud remarque ainsi deux tendances chez Modiano, qui complexifient le tissu des attaches mais visent en cela à témoigner de l'errance des personnages²⁰¹ : d'un côté les narrateurs cherchent à reconstruire, faire du lien, remplir les trous d'amnésie et compléter l'identité évanescence – et pour toujours absente – des deux jeunes femmes, mais ils se situent également, à l'instar des personnages, dans une volonté de fuguer, se faire passer pour mort²⁰², couper les ponts, briser les liens, se faire oublier.

Chez Wander et Sebald, les personnages sont pratiquement tous des hommes célibataires sans attache. Lorsqu'ils sont en compagnie d'une femme, elle est rapidement évincée du récit après avoir été évoquée, à l'instar de Clara, la compagne du premier narrateur des *Émigrants*, ou bien Mrs Irlam, la propriétaire de la pension Arosa, dans laquelle le narrateur du récit « Max Ferber » habite. Parfois, lorsqu'elle habite le texte plus longuement, ses liens avec le personnage concerné sont rompus, parce qu'ils se détournent l'un de l'autre, comme Marie de Verneuil avec Austerlitz ou Mrs Selwyn, souvent partie en voyage, dont le Dr Selwyn « ne sai[t] toujours pas ce qui [les] a éloignés l'un de l'autre, l'argent ou le secret finalement dévoilé de [s]es origines, ou tout simplement l'usure de l'amour »²⁰³. Quelquefois, les liens entretenus avec les femmes sont rompus parce qu'elles disparaissent subitement, comme Judith, Katja Jablonsky et Lily dans *Hôtel Baalbek*, ainsi que Maxie et Kitty Wander, respectivement la seconde femme et la fille de Fred Wander, mortes prématurément, dont Wander retrace les existences dans *Das gute Leben*. Trois femmes ont toutefois une importance capitale chez Sebald, dans leur rôle central quant à la restitution des témoignages et la transmission qu'elles effectuent, que ce soit pour aider le narrateur à reconstituer l'itinéraire de son grand-oncle (tante Fini dans le troisième récit des *Émigrants*), ou que ce soit pour aider Austerlitz dans la recherche de son identité (Tereza Ambrosová, employée des Archives de Prague, et Věra, la bonne qui s'est occupée de lui jusqu'à ses 4 ans et demi). Mais le rôle de ces femmes deviendra secondaire au moment où leur voix s'effacera au profit de celle du narrateur-écrivain, à qui est attribué le récit final.

²⁰¹ Voir BUTAUD N., *Patrick Modiano. Un livre-CD, op. cit.*, p. 31.

²⁰² C'est une idée qui revient souvent dans *Voyage de noces*, notamment p. 42, 49, 55, 85.

²⁰³ „Genau weiß ich es immer noch nicht, was uns auseinandergebracht hat, das Geld oder das schließlich doch entdeckte Geheimnis meiner Abstammung oder einfach das Weinigwerden der Liebe.“ E S. 34-35 / p. 33.

En revanche, chez les trois auteurs, des amitiés peuvent se nouer. Mais, à l'exception de celles qui sont présentées dans les mémoires de Wander, il s'avère qu'elles ne sont que la réunion, dans un temps limité, d'êtres solitaires qui reprendront tous un jour leur route chacun de leur côté. À la fin d'*Hôtel Baalbek*, le narrateur est séparé de Sascha, avec qui il vivait à Paris, par la mort de ce dernier. Ensuite, après l'échec des retrouvailles espérées avec Katja, il part s'installer seul sur une île, rompant définitivement avec le passé et ses compagnons de l'hôtel Baalbek. À la fin d'*Austerlitz*, le narrateur revoit brièvement Jacques Austerlitz, qui lui transmet la clé de sa maison à Londres, située dans une « rue assez excentrée »²⁰⁴ et jouxtant un cimetière dans lequel sont enterrés des membres de la communauté ashkénaze (A p. 394-395 / S. 414). Austerlitz semble faire à ce moment ses adieux au narrateur, sans les formuler toutefois directement : « Il me tendit les clés de sa maison de l'Alderney Street : je pouvais y prendre mes quartiers quand je voulais, dit-il » (A p. 394 / S. 414).

Dans *Dora Bruder*, Modiano évoque « un ami » (DB p. 101) qui l'a aidé dans ses recherches, sans jamais citer l'avocat S. Klarsfeld. Ensuite, il l'évince totalement du récit et ellipse le rôle décisif qu'il a pu jouer dans la collecte des traces photographiques et archivistiques ainsi que la reconstitution du parcours de Dora. Dans son récit, Modiano éclipse Klarsfeld en ne le citant pas comme source de telle ou de telle information, s'attribuant ce que l'avocat lui avait transmis par lettre manuscrite. Par exemple, c'est ainsi qu'il évoque dans *Dora Bruder* une photographie de la famille Bruder : « J'ai pu obtenir il y a quelques mois une photo de Dora Bruder, qui tranche sur celles que j'avais déjà rassemblées. Sans doute la dernière qui a été prise d'elle. » (DB p. 90). Dans sa lettre à Klarsfeld datée du 27 mars 1995, Modiano indique que c'est Klarsfeld qui lui avait fourni la photo : « J'ai été bouleversé par votre lettre et les photos de Dora Bruder et de ses parents. Vous étiez le seul à pouvoir les sortir du néant. »²⁰⁵

²⁰⁴ „ziemlich weit draußen im East End von London“ A S. 174 / p. 165.

²⁰⁵ Voir l'intégralité de leur correspondance, qui s'est tenue entre le 26.05.1978 et le 03.04.1997, dans HECK M., GUIDÉE R. (dir.), *Modiano, op. cit.*, p. 178-186, ici p. 179. Voir notamment la dernière lettre de Klarsfeld à Modiano : « J'ai bien reçu *Dora Bruder* qui est un beau livre sur elle et sur vous aussi. Permettez-moi cependant de remarquer que l'enquête, telle que vous la narrez, tient plus du roman que de la réalité, puisque vous m'effacez et pourtant Dieu sait que j'ai œuvré pour découvrir et rassembler des informations sur Dora et vous les communiquer. [...] En tout état de cause, après l'appel que vous m'avez publiquement lancé dans « Libération » pour savoir quelque chose sur Dora Bruder, comment avez-vous pu me faire disparaître de votre enquête-roman, alors que j'avais répondu à cet appel et très précisément. Ce n'est pas une plainte que je pousse, mais une espèce de constat irritant. Peut-être êtes-vous amoureux de Dora ou de son ombre et, comme nous l'avons cherché ensemble, vous tenez à la garder pour vous-même, tout en la faisant aimer par un large public. Je resterai donc avec les milliers de visages que j'ai pu retrouver, dont celui de Dora, sans trop chercher à comprendre. » Pour une étude complète sur l'éviction de l'avocat Klarsfeld et de son travail dans *Dora Bruder*, voir HILSUM M., *Comment devient-on écrivain ?*, op. cit. et son article « Serge Klarsfeld / Patrick Modiano : enjeux d'une occultation », in M. Heck, R. Guidée (dir.), *Modiano, op. cit.*, p. 187-191.

Ainsi l'ensemble des textes du corpus présentent-ils une absence, ou dégénérescence, des liens humains. En résultent deux tendances, qui dénotent toutes deux la difficulté à être que partagent les figures des trois auteurs : la solitude, qu'elle soit subie ou recherchée (Modiano et Sebald) et l'attachement à une communauté, qui s'avère cependant ambivalent (Wander).

De fait, chez Sebald, les personnages sont solitaires et habitent de petites maisons ou piètres logements isolés, dans lesquels ils peinent à se sentir chez eux. Dr Henry Selwyn par exemple vit à Hingham, qu'on atteint par une route « coupant les champs, longeant les haies, passant sous les amples fondations de chênes, contournant quelques hameaux isolés » et « travers[ant] la campagne sur quinze miles »²⁰⁶. En outre, il passe moins de temps dans sa maison qu'au-dehors d'elle, se considérant seulement comme « un habitant du jardin, a kind of ornamental hermit »²⁰⁷. Le jardin lui-même semble presque à l'abandon, composé de « serres victoriennes à moitié en ruine et d'espaliers proliférant en tous sens, [...] cet endroit abandonné à lui-même depuis des années [étant] sur le point de disparaître » (E p. 16 / S. 13), à l'instar du personnage lui-même. Paul Bereyter, lui, a gardé jusqu'à la fin de sa vie un appartement dans un immeuble de rapport dans la petite ville de S., « mais il n'y [séjournait] guère, car il était en permanence ailleurs, sans que personne ait su dire où. »²⁰⁸ Ambros Adelwarth quant à lui, à sa soudaine solitude à la mort de son ami Cosmo Solomon, semble vivre pleinement sa condition de sans-abri, ayant fait du monde sa maison. C'est un état de fait qui se retrouve tout au long du récit par les voyages du personnage dans le monde entier et illustré par la pendule qui se trouve au-dessus de la porte de la salle d'embarquement de la Norddeutsche Lloyd à Bremerhaven et sur laquelle figure la devise „Mein Feld ist die Welt” (« Le monde est mon domaine »). L'oncle Kasimir confie au narrateur que l'histoire familiale est liée à cet endroit, duquel il est possible de rejoindre l'Amérique (E p. 100 / S. 119) puisque beaucoup de membres de la famille y ont pris le bateau. Ambros possède par ailleurs une maison léguée par la famille de Cosmo, à Mamaroneck, dont il garde le salon méticuleusement en ordre, comme s'il s'attendait toujours « à voir arriver d'un instant à l'autre un visiteur étranger », ce qui n'arrivait cependant jamais, « car qui aurait bien pu

²⁰⁶ „Über Felder, an hecken entlang, unter ausladenden Eichen hindurch, geht die Straße an die fünfzehn Meilen durchs Land, bis endlich Hingham auftaucht.“ E S. 7-8 / p. 11-12.

²⁰⁷ „nur ein Bewohner des Gartens, a kind of ornamental hermit“ E S. 11 / p. 14.

²⁰⁸ „Paul Bereyter hatte [...] in S. bis zuletzt seine Wohnung gehabt in einem [...] Mietshaus, hatte aber in dieser Wohnung kaum je sich aufgehalten, sondern war ständig auswärts gewesen, ohne dass man gewusst hätte, wo.“ E S. 42-43 / p. 40.

venir ? »²⁰⁹. Quant au logement de Max Ferber à Manchester, il ne s'agit pas d'une pièce à vivre à proprement parler, mais d'un d'atelier situé dans une ancienne usine, plongé dans l'obscurité et rempli de poussière, où rien ne bouge et rien ne change d'année en année, exceptés « les déchets résultant de son travail et la poussière tombant sans cesse »²¹⁰. Ainsi les appartements, maisons et chambres qui figurent dans les livres de Sebald²¹¹ ne constituent pas des pièces à vivre et des pièces de rencontre possible : elles demeurent vidées de tout environnement social, laissant ainsi les personnages face à leur solitude.

En plus de leur isolement, les personnages sebaldiens n'ont pas de référent leur permettant de se tenir droit, les deux pieds sur terre : Dr Henry Selwyn n'a pas de fréquentations, passant la grande partie de son temps au milieu des végétaux. La claustrophobie („Platzangst“) de Paul Bereyter ne lui permettant plus de travailler (p. 58 / S. 65), il vit reclus du monde à S., « presque tout entier consumé par sa solitude intérieure »²¹², s'adonnant toutefois à sa passion pour les trains, qui le fascinent. Il en est de même pour Max Ferber, l'artiste peintre enraciné depuis 22 années à Manchester, dont il n'a plus selon « ni la possibilité, ni la volonté, ni la permission de [s']en aller »²¹³, et qui se consacre « dix heures par jour, tous les jours, dimanches compris »²¹⁴ à son « étude de destruction ».

En ce qui concerne Jacques Austerlitz, la nouvelle de sa double identité et la vérité sur ses origines le déstabilisent plutôt qu'elles ne le soulagent. Finalement, il se sent loin de tout sentiment d'appartenance, en dehors de toute catégorie, de toute confession, de toute nation, de toute langue, bref de toute forme d'existence :

Je réalisais à quel point j'étais isolé, à quel point je l'avais toujours été, tant parmi les Gallois que parmi les Anglais ou les Français. Je ne m'étais en effet jamais posé la question de mes véritables origines, dit Austerlitz. Non plus que je ne m'étais jamais senti appartenir à une classe, à une catégorie professionnelle ou à une confession. J'étais aussi mal à l'aise au milieu des artistes et des intellectuels que dans la vie bourgeoise et, depuis fort longtemps déjà, il m'était impossible de nouer avec quiconque une étroite amitié. [...] Pour finir, seules ne me relièrent plus aux autres que certaines formes de politesse poussées par moi à leur paroxysme et qui, je le sais aujourd'hui, dit Austerlitz, étaient moins destinées à la personne que j'avais en face de moi qu'elles ne me permettaient d'ignorer que toujours, aussi loin que je puisse m'en souvenir, j'avais vécu sur le terrain d'un désespoir irrémédiable. (A p.175-176)

²⁰⁹ „Mir kam es oft vor, als rechne der Onkel Adelwarth jederzeit mit dem Eintreffen eines fremden Gasts. Es ist aber nie jemand gekommen, woher denn auch, sagte Tante Fini.“ E S. 148-149 / p. 122.

²¹⁰ „[...] der Unrat, der [anfällt] bei der Vertigung der Bilder, und der Staub, der sich unablässig [herniedersinkt].“ E S. 238 / p. 191.

²¹¹ Pour une étude complète des bâtiments chez Sebald, consulter : NIEHAUS M. “No Foothold. Institutions and Buildings in W. G. Sebald's prose”, in S. Denham, M. McCulloh (dir.), *W. G. Sebald: History – Memory – Trauma*, op. cit., p. 315-333, ici p. 318-319.

²¹² „[der] von seiner inneren Einsamkeit nahezu aufgefressen[e] Paul“ E S. 67 / p. 59.

²¹³ „Ich kann und will und darf nicht mehr fort.“ E S. 251 / p. 201.

²¹⁴ „Tag für Tag zehn Stunden, den siebten Tag nicht aufgenommen“ E S. 236 / p. 190.

[Ich] begriff allmählich, wie vereinzelt ich war und von jeher gewesen bin, unter den Walisern ebenso wie unter den Engländern und den Franzosen. Der Gedanke an meine wahre Herkunft ist mir ja nie gekommen, sagte Austerlitz. Auch habe ich nie einer Klasse, einem Berufsstand oder einem Bekenntnis zugehörig gefühlt. Unter Künstlern und Intellektuellen war es mir genauso unwohl wie im bürgerlichen Leben, und eine persönliche Freundschaft anzuknüpfen, das brachte ich schon die längste Zeit nicht mehr über mich. [...] Überhaupt banden mich an die Menschen zuletzt nur noch gewisse, von mir geradezu auf die Spitze getriebene Formen der Höflichkeit, die, wie ich heute weiß, sagte Austerlitz, weniger meinem jeweiligen Gegenüber galten, als daß sie es mir erlaubten, mich der Einsicht zu verschließen, daß ich stets, soweit ich zurückdenken kann, auf dem Boden einer unabweisbaren Verzweigung gestanden bin. (S. 185-186)

La métaphore de la condition d'Austerlitz se situe au début du récit, lorsque le narrateur le rencontre dans la salle des pas perdus de la gare d'Anvers et qu'il pose ses yeux sur l'homme solitaire, possédant en tout et pour tout des chaussures de marche, un sac à dos et un appareil photo : les attributs du voyageur en dehors de toute attache et de toute catégorie (A p. 15 / S. 15)²¹⁵. De fait, le sac à dos, lui-même photographié et inséré dans le corps du texte (A p. 59 / S. 63) résume toute l'existence du personnage, toujours sur le départ vers un lieu où il ne pourra s'établir durablement (A p. 240-241 / S. 253), et ce depuis son enfance et son arrivée en Angleterre, à 4 ans et demi, avec un petit sac à dos. Par ailleurs, le souvenir involontaire et soudain de ce petit sac à dos s'avèrera le déclencheur de la mémoire et des recherches identitaires d'Austerlitz, cinquante ans après son exil de Prague. C'est en effet lors d'une de ses errances nocturnes dans la Liverpool Street Station qu'il se rend dans sa salle d'attente désaffectée, la *Ladies waiting room*, et que des bribes de son passé lui reviennent brusquement, et qu'il comprend alors que c'est par cette gare qu'il est arrivé à Londres :

J'avais en vérité le sentiment que la salle d'attente où je me tenais, frappé d'éblouissement, recelait toutes les heures de mon passé [...] C'est peut-être pourquoi je vis aussi dans la pénombre de la salle deux personnes entre deux âges vêtues dans le style des années trente, une femme en manteau de gabardine légère avec un chapeau posé de biais sur sa chevelure et à côté d'elle un monsieur maigre en costume sombre avec un col de pasteur autour du cou. Oui, et je ne vis pas seulement le pasteur et sa femme, dit Austerlitz, mais aussi le petit garçon qu'ils étaient venus chercher : il était assis tout seul dans son coin sur un banc. Ses jambes prises dans des chaussettes blanches et montantes ne touchaient pas encore le sol et n'eût été ce petit sac à dos qu'il serrait sur ses genoux, je crois, dit Austerlitz, que je ne l'aurais pas reconnu. Mais je le reconnus à ce détail, à ce petit sac à dos, et pour la première fois que j'étais capable de mémoire, je me souvins de moi, en cet instant je compris que c'était par cette salle d'attente que je devais être arrivé en Angleterre, plus d'un demi-siècle auparavant. (A p. 190-191)

Tatsächlich hatte ich das Gefühl, sagte Austerlitz, als enthalte der Wartesaal, in dessen Mitte ich wie ein Geblendeter stand, alle Stunden meiner Vergangenheit [...]. Vielleicht sah ich darum auch in dem Halbdämmer des Saals zwei im Stil der dreißiger Jahre gekleidete Personen mittleren Alters, eine Frau in einem leichten Gabardinenmantel mit einem schief auf ihrer Haarfrisur sitzenden Hut und neben ihr einen hageren Herrn, der einen dunklen

²¹⁵ R. Vogel-Klein remarque par ailleurs que la « salle des pas perdus » est à concevoir également dans son sens premier : le lieu de la perte, celle du temps et celle des pas faits pour rien – ce qui correspond au contenu des recherches du protagoniste et du narrateur. Voir VOGEL-KLEIN R., „Französische Intertexte in Sebalds Austerlitz“, in I. Heidelberger-Leonard, M. Tabah (dir.), *W.G. Sebald, Intertextualität und Topographie, op. cit.*, p. 73-92, ici p. 79.

Anzug und einen Priesterkragen um den Hals trug. Ja, und nicht nur den Priester sah ich und seine Frau, sagte Austerlitz, sondern ich sah auch den Knaben, den abzuholen sie gekommen waren. Er saß für sich allein seitab auf einer Bank. Seine Beine, die in weißen Kniesocken steckten, reichten noch nicht bis an den Boden, und wäre das Rucksäckchen, das er auf seinem Schoß umfängen hielt, nicht gewesen, ich glaube, sagte Austerlitz, ich hätte ihn nicht erkannt. So aber erkannte ich ihn, des Rucksäckchens wegen, und erinnerte mich zum erstenmal, soweit ich zurückdenken konnte, an mich selber in dem Augenblick, in dem ich begriff, daß es in diesem Wartesaal gewesen sein mußte, daß ich ihn England angelangt war vor mehr als einem halben Jahrhundert. (S. 200-201)

Ce sentiment d'être toujours de passage, ou en partance, est partagé par les personnages de Wander, qui n'ont de cesse de vivre en chambre d'hôtel, Wander lui-même déménageant constamment après la Seconde Guerre mondiale, allant de foyer de réfugiés²¹⁶ en chambre d'hôtel ou en chambre meublée chez l'habitant, sans jamais souhaiter devenir propriétaire d'une maison. Le jour où il en achète une, à Mecklembourg en décembre 1977, Maxie est morte depuis trois semaines et il s'agit pour Wander d'une pulsion de possession compensatoire, qu'il qualifiera de « folie », de « décision absurde » et même de « l'une des plus grandes bêtises de sa vie » :

Trois semaines après la mort de Maxie, j'ai acheté une maison. Une vieille ferme à Mecklembourg, à 180 km au nord de Berlin. Une folie ! Avec le recul, c'était une décision absurde. Mais nous devons nous en aller de là !

[...]

De toutes les bêtises que j'ai faites dans ma vie, la maison de Mecklenbourg, que j'avais achetée sans vraiment réfléchir, était l'une des plus grandes ! Un vagabond ne sera jamais propriétaire terrien ! Que doit-il en faire ? S'y établir ? A quel moment et en quel lieu un marginal, un Schlemihl, un paria pourrait-il bien s'installer ?

Ich habe drei Wochen, nachdem Maxie gestorben war, ein Haus gekauft. Ein altes Bauernhaus in Mecklenburg, 180 Kilometer nördlich von Berlin. Verrückt! Es war, von heute gesehen, eine absurde Entscheidung. Aber wir mußten dort raus! (GL 1996 S. 337, GL 2006 S. 342)

[...]

Von allen Dummheiten in meinem Leben war wohl das Haus in Mecklenburg, das ich kurzentschlossen kaufte, eine der größten! Ein Vagabund wird nie ein Haus besitzen! Was soll er damit beginnen? Sich niederlassen? Wann und wo würde sich ein Außenseiter, ein Schlemihl, ein Paria wohl niederlassen? (GL 1996 S. 352, GL 2006 S. 357)

Non seulement Wander reconnaît *a posteriori* l'incompatibilité de la condition d'exilé perpétuel, voire de paria, avec la possession d'un bien terrestre, mais cet achat paraît d'autant plus déplacé que la maison de Mecklembourg n'est pas un lieu habitable, s'avérant dans un « pitoyable état »²¹⁷ et devant être presque intégralement détruite et reconstruite²¹⁸. Cette maison incarne ainsi l'échec de Wander à trouver un lieu habitable et stable, mais aussi le signal que son errance ne semble pas présenter d'issue.

²¹⁶ „Flüchtlingsheim“ GL 1996 S. 105, GL 2006 S. 114.

²¹⁷ „der elende Zustand dieser alten Klitsche“ GL 1996 S. 338, GL 2006 S. 343.

²¹⁸ „Das Haus mußte von Grund auf erneuert, zum Teil abgerissen und wieder aufgebaut werden.“ GL 1996 S. 339, GL 2006 S. 344.

Les personnages de Modiano sont également des figures solitaires et ils ne semblent habiter d'autres lieux que les hôtels bon marché ou la rue, qu'ils arpentent en solitaire. De fait, la solitude permet à Dora de garder le secret de sa fugue, afin de ne pas être retrouvée. Tout comme sa fugue elle-même, son isolement recherché vise à « tranch[er] les liens avec le monde, mais aussi avec le temps » (DB p. 78), ce qui explique sans doute la démarche similaire du narrateur Modiano, afin de pouvoir se rapprocher de Dora dans le temps en recherchant ses traces en solitaire dans Paris, en remontant le temps comme il arpente les rues, comme Jean dans *Voyage de nocces* (VN p. 157). De fait, sa solitude lui ôte l'obligation de parler, pouvant dès lors être à l'écoute de ses impressions et des traces laissées par l'histoire, mais aussi se laisser porter par la marée du temps qui prend peu à peu possession de lui, comme elle avait pris possession de Dora en 1942, au même endroit :

Deux dimanches du mois d'avril 1996, je suis allé dans les quartiers de l'est, ceux du Saint-Cœur-de-Marie et des Tourelles, pour essayer de retrouver la trace de Dora Bruder. Il me semblait que je devais le faire un dimanche où la ville est déserte, à marée basse. (DB p. 128)

Dans *Voyage de nocces*, Ingrid et Rigaud n'ont de cesse de s'isoler, ne souhaitant pas avoir de contact avec le monde extérieur. Lorsqu'ils rencontrent Jean, alors âgé de 20 ans, sur la route de Saint-Raphaël, Ingrid et Rigaud lui avouent qu'ils vivent lumières éteintes pour faire comme s'ils étaient absents, ou même morts²¹⁹. Quelques années plus tard, lorsqu'il s'enfuira de chez lui, Jean se montrera également fervent de cet isolement du monde : « Non, décidément, je n'avais envie de voir personne, ni de parler, ni de donner des explications, ni de reprendre le cours habituel de ma vie », dit-il après sa fuite à Milan (VN p. 47). On apprendra ensuite qu'il a des années de désir de solitude – et de pratique – derrière lui, ce qu'il a essayé de transmettre à Annette :

Depuis vingt ans, elle avait été à la bonne école avec moi pour apprendre l'art de se cacher, d'éviter les importuns, ou de fausser compagnie aux gens : placards où l'on se dissimule en dernier recours, fenêtres que l'on enjambe, escaliers de service ou sorties de secours que l'on emprunte en catastrophe, escaliers roulants que l'on dévale en sens inverse... (VN p. 95)

Sa recherche du passé d'Ingrid et son projet d'écriture qui en résulte semble donc tomber au moment opportun, voire constituer un alibi, afin que Jean puisse fuir, vivre caché, éviter les autres, en faisant du monde le territoire de cette solitude. De fait, il ne s'agit pas pour Jean d'une attirance pour la solitude pour elle-même, mais il s'agit pour lui de « disparaître – et cette fois-ci pour de bon » (VN p. 96), non pas se laisser mourir mais couper avec sa vie et son identité d'*avant*, qui ne le satisfont pas car il éprouve « une certaine

²¹⁹ VN p. 41, p. 54.

lassitude de [sa] vie et de [son] métier » (VN p. 93). Il s'agit pour lui de devenir, précisément, auteur de « Mémoires » (VN p. 151), celles d'Ingrid, dont l'écriture demande de se tenir éloigné de la cité Véron, où il habite, tout en gardant son projet secret. Il évoque toutefois l'éventualité de renouer des liens avec ses proches, qui ne sera pas réalisée à la fin du livre, comme nous le pressentons. Peut-être est-ce parce que son travail d'écriture devra se poursuivre et que les mémoires d'Ingrid ne seront jamais achevés, à cause des informations qui resteront toujours manquantes ou à cause d'un refus de clôturer son histoire, ce qu'il signale en se dirigeant vers la porte Dorée, qui le mènera à Dora Bruder :

Un jour, je reviendrai parmi vous. Je ne sais pas encore la date précise de ma résurrection.
Il faut que j'en aie la force et l'envie. Mais ce soir, je vais prendre le métro jusqu'à la porte
Dorée. Léger. Si détaché de tout. (VN p. 49)

Sous couvert d'une apparente légèreté, l'absence d'attaches recherchée chez Modiano possède alors un caractère désespéré, celui de ne pas parvenir à conserver ces liens et d'être pour toujours un solitaire pris par « un sentiment de vide et de remords » (VN p. 158) de ne pas parvenir à achever l'histoire : à la fin du récit, Jean ne rentre donc pas chez lui, mais arrive à l'« hôtel où habitait Ingrid avec son père », d'ailleurs remplacé par « un immeuble comme tous les autres » (VN p. 158). Dans la rue, il s'aperçoit que si ce sentiment de vide et de remords disparaît parfois, « comme une marée », il réapparaît ensuite en force, constatant alors qu'il est impossible de s'en débarrasser, ni Ingrid en son temps, ni Modiano, qui poursuivra sa recherche obsessionnelle de Dora pendant quelques années encore.

Chez Wander, la solitude ne semble pas avoir sa place puisque l'existence partagée par des centaines de migrants n'a rien d'unique. C'est ce que semblent indiquer les premiers mots d'*Hôtel Baalbek*, où la voix du narrateur apparaît d'abord à travers « nous », le groupe des réfugiés vivant à l'hôtel avec lui (HB S. 5). De plus, que ce soit en zone libre, puis dans les camps, ou après la libération, le sentiment d'appartenance à une communauté perdue²²⁰ tout comme la solidarité s'avère être la valeur partagée par l'ensemble des migrants « traqués par les Allemands »²²¹ peu importe leur origine.

Cependant, ce « nous » possède une certaine ambivalence : parfois, les référents ne sont pas précisés, quand le « nous » renvoie à de nombreuses personnes, elles-mêmes jamais intégralement nommées, ce qui peut provoquer la noyade, la disparition du « moi » dans la foule²²². Parfois, les référents changent, le « nous » renvoyant aux émigrants (HB S. 5),

²²⁰ „Einer von uns, [den Heimkehrern aus Buchenwald] hatte also eine Frau gefunden“ GL 1996 S. 99, GL 2006 S. 107.

²²¹ „[...] wer wir waren, nämlich Flüchtlinge, von den Deutschen gejagt“ HB S. 64.

²²² „verschwand in der Menge“ HB S. 157.

parfois considérés comme des ennemis lorsqu'on inverse la perspective²²³, c'est-à-dire à la fois « les réfugiés politiques, les émigrants, les anti-fascistes, les Allemands exilés en France depuis quelques années, les voyageurs, les artistes », toutes ses personnes se trouvant en insécurité puisqu'elles trouvent toutes ensemble enfermés derrière un barbelé au stade de Colombes²²⁴.

De plus, les membres de la communauté des migrants semblent parfois s'éloigner les uns des autres, prenant différentes voies (celle de la fuite, celle de la résistance, celle de la mort). Comme le remarque le narrateur au sujet de Katja, un abîme semble grandir entre eux, les éloignant²²⁵ et disloquant ainsi ce « nous » sur lequel débutait *Hôtel Baalbek*, qui laissera sa place à la fin du livre au « moi » isolé sur une île (HB S. 218), survivant et raconteur d'histoires. D'ailleurs, la première fois que le narrateur eut la possibilité d'être seul pour avoir une chance de survivre, sa tentative s'était soldée par un échec : il avait essayé de s'enfuir une nuit de Marseille avec deux autres résidents du Baalbek, Moritz Lederer et Joshko. Le but de leur voyage en train était de rejoindre la frontière suisse via Annecy, afin d'atteindre les montagnes qui les sauverait. Mais, si leur tentative de fuite ne put s'effectuer qu'« évidemment séparés, chacun pour soi »²²⁶, ils seront tous trois rattrapés et déportés.

Outre la problématique de l'appartenance à un groupe social ou à une communauté qui réduit les personnages et les narrateurs à la solitude, se trouve la problématique de la conscience même des figures par laquelle se produit le vacillement de leur identité. L'altération de la raison par la maladie ou la folie, mais aussi les trous de mémoire, les obsessions ou les questionnements quant à la légitimité de l'existence, sont autant de symptômes des errances de l'être qui ne peut plus être conscient de lui-même.

De fait, les narrateurs se révèlent animés d'obsessions, qui traduisent, chez Modiano et Sebald, leur focalisation sur la recherche du passé inconnu et la difficulté à reconstituer l'existence des personnages qui ont disparu de l'Histoire. C'est le cas par exemple du narrateur du troisième récit des *Émigrants* qui cherche à connaître à rebours du temps son grand-oncle Ambros, se déclarant « obsédé par le destin d'Ambros Adelwarth » (E p. 125 / S.

²²³ „waren wir denn Feinde?“ HB S. 46.

²²⁴ „Das Stade de Colombes, unser erstes Lager also, war für sogenannte feindliche Ausländer errichtet, für Deutsche und Österreicher, aber waren wir denn Feinde? Die meisten waren politische Flüchtlinge, Emigranten und Antifaschisten, auch einige Auslandsdeutsche, die seit vielen Jahren in Frankreich lebten, Reisende und Künstler, die der Krieg in Paris überrascht hatte und die nun einfach hinter Stacheldraht gesperrt wurden.“ HB S. 46.

²²⁵ „Irgend etwas drängte mich zu verschwinden. Ich spürte den Abgrund zwischen uns. Und sie öffnete die Tür, und ich warf noch einen Blick in ihr Zimmer, bevor ich ging.“ HB S. 157 / « Quelque chose me poussait à disparaître. Je sentais l'abîme grandir entre nous. Et elle ouvrit la porte, et je jetai encore un regard dans sa chambre avant de partir. »

²²⁶ „Selbstverständlich getrennt, jeder für sich allein“ HB S. 192.

152) et se demandant s'il ne devrait pas partir en voyage en suivant l'itinéraire de son aïeul jusqu'à la clinique d'Ithaca où sa vie s'est achevée. Ses recherches semblent avoir lieu jusque dans ses rêves, où il les transpose donc au-delà des limites de sa conscience. Lorsqu'il se rendra effectivement à Deauville pour retracer une étape du voyage d'Ambros, il rêve qu'il se trouve sur un paquebot, puis qu'il prend le train où il se trouve subitement privé de sa voix, avant d'arriver à Deauville plongée dans le désordre de la foule. Dans la chambre d'hôtel où il loge, il ne parvient pas à trouver le sommeil, habité par sa volonté de saisir Ambros, de figer sa personne et de comprendre son histoire :

Sinon, j'étais jour et nuit à la recherche de Cosmo et d'Ambros. De temps en temps, je croyais les avoir aperçus disparaissant dans une entrée ou un ascenseur, ou tournant au coin d'une rue. (E p. 147)

Sonst war ich Tag und Nacht auf der Suche nach Cosmo und Ambros. Bisweilen glaubte ich, ich hätte sie in einem Eingang oder Aufzug verschwinden oder um eine Straßenecke biegen sehen. (S. 180)

De la même façon, Jean se met à penser à Rigaud, qui a quitté Paris sans laisser de traces, et évoque l'hypothèse de leurs retrouvailles. Toutefois, il a conscience du caractère chimérique de son entreprise, qu'il compare à un mirage aveuglant :

Je me mis à penser à Rigaud. Je savais d'avance qu'il ne cesserait d'occuper mon esprit le lendemain et les autres jours. S'il était vivant à Paris, il suffisait de prendre le métro et de lui rendre visite, ou même de composer sur un cadran de téléphone huit chiffres pour entendre sa voix. Mais je ne croyais pas que cela fût aussi simple.

[...]

J'ai pensé à tous ces récits de voyages auxquels je m'étais laissé prendre, adolescent, et en particulier à celui qu'un Anglais avait écrit : il y rendait compte des mirages dont il avait été la victime lors de ses traversées du désert. Sur la couverture du livre une photo le montrait en costume de Bédouin, entouré par un groupe d'enfants d'une oasis. Et j'ai eu envie de rire. Pourquoi aller si loin, alors que vous pouvez connaître la même expérience à Paris, assis sur un banc du boulevard Soult ? Ces deux fenêtres éclairées derrière lesquelles je me persuadais de la présence de Rigaud, n'était-ce pas un mirage aussi fort que celui qui vous éblouit en plein désert ? (VN p. 100-102)

Chez Wander, la préoccupation principale des narrateurs concerne les difficultés éprouvées à s'établir en tant que personne dans le présent.

Quant aux personnages, ils se trouvent tous à un moment donné confrontés à l'affaiblissement de leurs consciences. Si l'on considère d'abord les personnages par leur ancrage dans le monde qui les entoure – ou plutôt, leur difficulté à s'y ancrer – leurs questionnements identitaires se déroulent sur le mode du tragique : pourquoi vivent-ils pendant que d'autres sont morts²²⁷, dont ils ressentent la perte comme la « douleur fantôme »

²²⁷ Comme Paul Breyer, « torturé à l'idée de ne pas avoir été à la hauteur et [d'] avoir abandonné [Helen] » (E p. 64 / S. 73). Voir également GL 1996 S. 167, GL 2006 S. 174 : „Und dann fragte er leise: „Wie, zum Teufel, hast du das alles überlebt, ohne innerlich verbrannt zu sein?“ Und ich weiß nicht mehr, was ich geantwortet

d'un membre amputé²²⁸ ou comme « une voûte de feuillage vénéneux [qui] assombri[t] et obscurci[t] » leur existence²²⁹ ? Peut-être se trouvent-ils « dans une vie qui n'est pas la bonne »²³⁰ ? Chez Sebald et Wander, les personnages ont réussi à survivre sans en saisir les raisons, chez Modiano le narrateur cherche à comprendre leur mort, se demandant « pourquoi la foudre les a frappés plutôt que d'autres » (DB p. 92), et à reconstituer l'itinéraire de leur existence.

Si l'on considère à présent les personnages pour ce qu'ils sont, leur enveloppe plastique et mentale dresse les contours d'une instabilité permanente de l'être.

D'abord, les personnages tendent à s'assumer plutôt par négation que par affirmation, par opposition à ce qu'ils ne sont pas ou ceux en qui ils ne se reconnaissent pas : c'est une idée qui se retrouve constamment chez Wander, remarquant sa différence par rapport à son ami Ernst Rosenberger, pourtant son semblable. Wander dit être, « contrairement [à lui], immature et en route » et avoir « toujours douté de [lui]-même »²³¹. Il en est de même pour le personnage d'Austerlitz, qui ne parvient pas à se définir ni à se trouver. Éloigné de lui-même, il se tient également toujours « à distance »²³² des autres, et « [se] détourn[e] quand quelqu'un [l]'approch[e] de trop près » (A p. 297 / S. 312). Il préfère ainsi passer pour « un personnage inabordable, horrible et hideux » (A p. 297 / S. 312) plutôt que de devoir répondre à des questions auxquelles il n'a pas de réponses, n'étant pas capable de mettre de lumière sur sa vie et de résoudre les « mystères et les signes » qui l'entourent²³³. Il se définit ainsi, comme les autres personnages de Sebald, par des conflits et des oppositions permanentes, signalés dans les récits par la confrontation entre le monde animal et le monde humain.

C'est une analyse qui été menée par M. Ilsemann, d'après qui la perte de soi est figurée dans tous les écrits de Sebald à travers les animaux, et notamment le vol des oiseaux, image maintes fois évoquée chez Sebald²³⁴. Afin de montrer cette opposition entre l'instinct de survie des animaux et l'existence chancelante des personnages de Sebald, M. Ilsemann prend

habe.“ / « Et ensuite il me demanda tout bas : « Comment diable as-tu survécu à tout cela sans être calciné à l'intérieur de toi-même ? » Et je ne sais plus ce que j'ai répondu. »

²²⁸ „ein Phantomschmerz“ A S. 382 / p. 364.

²²⁹ „[...] Das giftige Blätterdach [konnte] über mir aufwölben, das meine [Existenz] so sehr überschattet und verdunkelt“ E S. 286 / p. 226.

²³⁰ „in einem falschen Leben“ A S. 306 / p. 291.

²³¹ „Ich dagegen war unfertig und unterwegs, ich habe immer an mir gezweifelt.“ GL 1996 S. 126.

²³² „Unnahbarkeit“ A S. 310 / p. 296, „ein wenig entfernt gehalten“ A S. 312 / p. 297.

²³³ „überall um mich her seien Geheimnisse und Zeichen“ A S. 312 / p. 297.

²³⁴ ILSMANN M., “Going Astray, Melancholy, Natural History and the Image of Exile in W.G. Sebald's *Austerlitz*“, in S. Denham, M. McCulloh (dir.), *W. G. Sebald: History – Memory – Trauma*, op. cit., p. 308.

l'exemple de Jacques Austerlitz, lorsque celui-ci se rend au zoo, le Nocturama d'Anvers, au début du récit :

Le seul animal dont j'aie à vrai dire vrai gardé le souvenir est le raton laveur que j'observai longuement, assis la mine sérieuse au bord d'un ruisseau, occupé à laver et relaver sans cesse la même tranche de pomme, comme s'il espérait, par ce nettoyage d'une méticulosité outrancière, échapper au monde factice dans lequel il s'était retrouvé, à son insu en quelque sorte. Des animaux hébergés dans le Nocturama, il me reste sinon en mémoire les yeux étonnamment grands de certains, et leur regard fixe et pénétrant, propre aussi à ces peintres et philosophes qui tentent par la pure vision et la pure pensée de percer l'obscurité qui nous entoure. (A p. 10-11)

Wirklich gegenwärtig geblieben ist mir eigentlich nur der Waschbär, den ich lange beobachtete, wie er mit ernstem Gesicht bei einem Bächlein saß und immer wieder denselben Apfelschnitt wusch, als hoffe er, durch dieses, weit über jede vernünftige Gründlichkeit hinausgehende Waschen entkommen zu können aus der falschen Welt, in die er gewissermaßen ohne sein eigenes Zutun geraten war. 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. (S. 10-11)

L'ordre du raton laveur forme le contre-pied exact du désordre dans lequel se trouve Austerlitz : si l'animal s'habitue et s'adapte à sa captivité, l'ouverture possible des portes sur le monde semble pour le personnage sebaldien une entreprise difficile, et ce dès le début du récit. Néanmoins, l'espace du zoo constitue pour Austerlitz l'image d'un monde à l'envers („falsche Welt“), qui se reflète sur sa propre existence : à l'extérieur, il se sent « comme en captivité »²³⁵, reliant ainsi le monde humain au monde animal. Il faut ajouter à l'étude de M. Ilseman que si les deux mondes tendent en effet à se concilier, ils ne pourront jamais se réunir : les hommes élèvent des animaux ou les chassent, et bien que les animaux semblent parfois se comporter comme des humains, à l'instar des cacatoès de Gerald Fitzpatrick²³⁶, l'ami d'Austerlitz, ou bien de la caille qui cherche un lieu où s'installer au cours d'un orage et vient se réfugier entre les jambes d'Ambros Adelwarth (E p. 173 / S. 214), Sebald semble affirmer leur supériorité sur l'humain. L'on peut citer par exemple la figure du Dr Henry Selwyn, qui préfère la compagnie des animaux à celle des hommes²³⁷, possédant trois chevaux, à qui il a donné un nom (Herschel, Humphrey et Hippolytus) – alors qu'on n'apprendra que tardivement celui de sa femme Hedi, dont on ne saura rien de plus hormis le fait qu'elle soit toujours en voyage. Dr Henry Selwyn préfère même aux hommes la

²³⁵ „in einer Art von Gefangenschaft“ A S. 70 / p. 66.

²³⁶ A p. 115-117 / S. 122-125.

²³⁷ « [...] Je rompis les derniers liens avec ce qu'on appelle le monde réel. Depuis, les plantes et les animaux sont mes seuls interlocuteurs. Je m'entends relativement bien avec eux, dit le Dr Selwyn avec un sourire plutôt énigmatique. » E p. 33 / „[Ich] löste meine letzten Kontakte mit der sogenannten wirklichen Welt. Seither habe ich in den Pflanzen und in den Tieren fast meine einzige Ansprache. Ich komme irgendwie gut mit ihnen aus, sagte Dr. Selwyn, mit einem eher abgründigen Lächeln.“ S. 35.

compagnie inanimée du monde végétal, ce monde que les hommes ne parviennent pas à préserver : « la nature [...], privée de nos soins, gémit et croule sous le poids de ce que nous lui imposons » (E p. 16 / S. 13), constate-t-il.

Du monde animal, Sebald évoque également, dans *Austerlitz*, les trois pigeons de Gerald Fitzpatrick, représentant un idéal d'orientation parfaite. Le vol des pigeons permet de mieux marquer leur opposition au personnage éponyme, qui parcourt difficilement le chemin de son existence :

Aussi souvent que possible, dès que quelqu'un quittait en voiture la localité pour aller ici ou là, [Gerald] leur confiait ses pigeons pour qu'ils soient relâchés au loin, et invariablement les pigeons revenaient à leur pigeonnier. [...] Plus tard j'ai souvent réfléchi à cette histoire de l'oiseau parcourant seul une longue distance pour rentrer chez lui, coupant à travers la campagne par des terrains escarpés et contournant de multiples obstacles pour enfin revenir à bon port [...]. (A p. 110-111)

So oft als möglich, wenn jemand aus dem Ort landauf oder landab fahre mit einem Wagen, lasse [Gerald] die drei Tauben in der Ferne aussetzen, und unfehlbar fänden sie sich jedes Mal wieder in ihrem Kogel ein. [...] Ich habe später oft über diese Geschichte von dem allein über eine lange Wegstrecke heimkehrenden Vogel nachdenken müssen, darüber, wie er quer durch das steile Gelände und um die vielen Hindernisse richtig an seinem Ziel anlangen konnte [...]. (S. 117-118)

Ensuite, si l'identité des personnages des trois auteurs est chahutée et que leur conscience peine à s'affirmer au contact des autres êtres peuplant le monde, leurs contours physiques sont également imprécis : durant l'intégralité du roman, on ne saura pas à quoi ressemble le narrateur d'*Hôtel Baalbek*, tout comme les narrateurs de Sebald ou de Modiano n'auront pas de caractéristique particulière. De même les personnages sont représentés par la lacune qu'ils portent : chez Modiano, Rigaud traîne la jambe (VN p. 29) « comme s'il voulait cacher une blessure » (VN p. 55). Dora, disparue, oubliée de la mémoire collective, portera éternellement son pull-over bordeaux et sa jupe bleu marine, tout comme elle restera figée à 16 ans. C'est par la description de Dora et d'Ingrid dans leurs avis de recherche respectifs que nous pouvons rapprocher les deux femmes, même si les couleurs de leurs vêtements diffèrent. De plus, elles présentent toutes deux un caractère évanescent, qui paraît, chez Dora, par le témoignage de sa cousine qui la décrit comme « rebelle, indépendante, cavaleuse » (DB p. 34). Plus tard, à l'hiver 1942, c'est précisément sa situation irrégulière, aux yeux de la police et des autorités de ce temps-là, de jeune fille juive « en cavale » (DB p. 64) qui la définit et la met en danger d'un mouvement. Quant à Ingrid, son caractère insaisissable transparaît dans son apparence même. Nous ne savons pratiquement rien d'elle, hormis le fait qu'elle soit

brune avec des yeux clairs²³⁸ et qu'elle ait l'habitude de se cacher derrière ses lunettes de soleil (VN p. 30, p. 33). Elle possède également un grand chapeau rouge (VN p. 75), qui est évoqué par le contraste qu'il forme avec « la tache sombre » au visage laiteux²³⁹, un collabo à ses trousseaux au printemps 1942 alors qu'elle s'était enfuie à Juan-les-Pins avec Rigaud, qui les poursuit dans un « jeu du chat de la souris » (VN p. 79). Puis, lorsque Jean revoit Ingrid dans un café pour la dernière fois, elle sera caractérisée uniquement par son instabilité, son « regard absent » et sa « démarche incertaine » (VN p. 113), comme au moment de sa fugue au-delà du couvre-feu où tout vacillait autour d'elle (VN p. 130) et qu'elle était prise d'un « tremblement nerveux » (VN p. 131). Ainsi son apparence physique semble-t-elle évoquer son mal-être.

Chez Sebald, les narrateurs apparaissent seulement par leur voix, dans les dialogues, et par les liens qu'ils entretiennent avec les personnages dont il est question – ce qui légitime donc *a priori* leur travail de recherches et d'écriture à leur sujet. En ce qui concerne les personnages, le Dr Henry Selwyn transmet dès le premier regard l'image d'un individu effacé, il n'est qu'« une silhouette immobile », « un vieil homme » (E p. 13 / S. 10) à la vue défaillante (E p. 14 / S. 10). Ambros ne fait pas l'objet d'une description, même s'il apparaît une fois comme celui qui pose sur une photographie « en costume arabe datant de son séjour à Jérusalem », photographie intégrée au texte (E p. 114 / S. 137) visant à figurer son désir d'arpenter le monde et de s'intéresser à la façon dont les hommes vivent. Ensuite, il ne sera décrit dans le récit qu'au moment où il entrera à la clinique psychiatrique pour commencer sa thérapie de choc, son piètre état corporel répondant à son désespoir :

Il se révéla de plus en plus nettement, au cours de l'automne, à quel point l'oncle était déjà atteint, au physique et au moral. 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.

[...] I still see him standing there in the driveway, dit tante Fini, in that heavy overcoat looking very frail and unsteady. (E p. 124-125)

In den Herbst hinein freilich zeigte es sich mit zunehmender Deutlichkeit, wie schwer der Onkel an Geist und Körper schon geschädigt war. Er magerte mehr und mehr ab, die einst so ruhig gewesenen Hände zitterten, das Gesicht war asymmetrisch geworden, und das linke Auge wanderte unstill herum.

[...] I still see him standing there in the driveway, sagte die Tante Fini, in that heavy overcoat looking very frail and unsteady. (S. 151-152)

Quant à Max Ferber, il n'apparaît qu'à travers sa douleur paroxystique au dos qui le surprend un jour et ne le quitte plus, l'obligeant à rester en position courbée (E p. 203 / S.

²³⁸ Les informations sont répétées à plusieurs reprises, bien que lacunaires : « Une brune. » VN p. 12 ; « Mais je ne savais presque rien d'elle sinon qu'elle était brune et française. » VN p. 13 ; « Elle était brune avec des yeux clairs. » VN p. 28.

²³⁹ L'évocation de la tache sombre revient de façon lancinante, comme le danger qu'elle représente : VN p. 62, p. 63, p. 66, p. 67, p. 78, p. 79.

254). Restant toute la journée dans cette position figée, Ferber comprend que « la paralysie totale provoquée par cette douleur effroyable était en adéquation on ne peut plus parfaite avec l'état mental qui était devenu le [sien] au fil de ces années » (E p. 203 / S. 255). Ainsi sa description physique prend-elle un tournant symbolique, définissant tant sa position de travail sur sa toile que son attitude face à son passé, qu'il ne parvient pas à regarder en face. Austerlitz quant à lui est identifié par le narrateur non plus par négation mais par similitude, par sa ressemblance avec le philosophe allemand L. Wittgenstein (A p. 59 / S. 62) et avec le héros allemand Siegfried dans les *Nibelungen*, film de F. Lang de 1924 (A p. 14 / S. 14). Mais la ressemblance avec ce dernier est minime, Austerlitz ne partageant avec le héros le plus connu de la culture allemande que la texture et la couleur des cheveux, pas les exploits. La ressemblance d'Austerlitz avec le philosophe est plus forte : tous deux ont toujours avec eux des chaussures de marche et un sac à dos (A p. 60 / S. 63) et ils possèdent la même expression d'effroi sur le visage²⁴⁰. Ils semblent ainsi être des *Doppelgänger*, en termes d'état psychique, de rapport au monde et d'existence errante :

C'est pourquoi j'ai à présent de plus en plus l'impression, quand je tombe sur une photographie de Wittgenstein, que c'est Austerlitz que j'ai devant moi, ou quand je regarde Austerlitz, que je vois le penseur malheureux, autant prisonnier de la clarté de ses réflexions logiques que de la confusion de ses sentiments, tant sont évidentes les ressemblances entre les deux hommes, la stature, la manière qu'ils ont de vous étudier en franchissant une frontière invisible, leur vie installée dans le provisoire, le désir de se suffire d'aussi peu que possible, et cette incapacité, propre autant à Austerlitz qu'à Wittgenstein, de s'embarrasser de préliminaires. (A p. 60)

Mehr und mehr dünkt es mich darum jetzt, sobald ich irgendwo auf eine Photographie von Wittgenstein stoße, als blicke mir Austerlitz aus ihr entgegen, oder, wenn ich Austerlitz anschau, als sehe ich in ihm den unglücklichen, in der Klarheit seiner logischen Überlegungen ebenso wie in der Verwirrung seiner Gefühle eingesperrten Denker, dermaßen auffällig sind die Ähnlichkeiten zwischen den beiden, in der Statur, in der Art, wie sie einen über eine unsichtbare Grenze hinweg studieren, in ihrem nur provisorisch eingerichteten Leben, in dem Wunsch, mit möglichst wenig auslangen zu können, und in der für Austerlitz nicht anders als für Wittgenstein bezeichnenden Unfähigkeit, mit irgendwelchen Präliminarien sich aufzuhalten. (S. 64)

Austerlitz se caractérise en outre par ses vêtements vieilliss de mode²⁴¹, ce qui peut être un indice de sa défaillance identitaire. C'est ce que S. Chaudier analyse chez les personnages de Modiano²⁴² mais qui peut s'appliquer d'après nous à Sebald : d'après lui, les caractéristiques incomplètes ou décalées des personnages, comme le regard vague, les

²⁴⁰ « l'expression d'effroi que tous deux portaient sur le visage » E p. 59 / „de[r] entsetzt[e] Ausdruck, den sie beide trugen in ihrem Gesicht“ S. 62.

²⁴¹ « une sorte de pantalon de travail en calicot bleu délavé et la veste d'un costume sur mesure depuis longtemps passée de mode » A p. 14 / „eine Art Arbeitshose aus verschossenem blauen Kattun, sowie ein maßgeschneidertes, aber längst aus der Mode gekommenes Anzugsjackett“ S. 14.

²⁴² CHAUDIER S., « Le cirque Modiano », in M. Heck et R. Guidée (dir.), *Modiano, op. cit.*, p. 133-146, ici p. 136.

vêtements trop amples ou mal ajustés, la voix défaillante, manifestent un désajustement ontologique. De fait, cela confère l'impression que rien ne s'adapte au personnage et qu'il ne s'adapte à rien, ce qui le conduit parfois au suicide. Si le mal-être des personnages ne ressort pas toujours dans leur apparence extérieure, force est de constater que de nombreux personnages, chez les trois auteurs, mettent fin à leurs jours, à l'instar de Paul Bereyter, Dr Henry Selwyn, Lily Lanzberg, la grand-mère de Ferber, chez Sebald, Ingrid chez Modiano et, chez Wander, le couple Stern dans *Hôtel Baalbek* et, dans *Das gute Leben*, Leo Salzman qui avait demandé sarcastiquement à Wander s'il était toujours en vie lorsqu'il l'avait croisé dans la rue après la libération de Buchenwald.

Enfin, si l'apparence de la plupart des personnages matérialise leur mal-être, d'autres sont seulement décrits par leur état psychique, qui se détériore au fil de la description de leur parcours, à l'instar du « pauvre Paul » (E p. 58 / S. 58). Si le récit s'ouvre sur la nouvelle de son suicide, il est ensuite présenté par sa grande discrétion (E p. 57 / S. 64-65), sa claustrophobie (E p. 58 / S. 65), sa « perte du sens commun » (E p. 58 / S. 66), mais aussi l'état de ses yeux empirant de jour en jour (E p. 76 / S. 80), son obsession pour les chemins de fer (E p. 78 / S. 90) et le sentiment ambivalent qu'il éprouve pour ses élèves, qu'il considère « comme des créatures ne méritant que haine et mépris, à la vue desquelles il avait plus d'une fois senti monter en lui une violence sans bornes et irraisonnée » (E p. 58 / S. 65-66), avant de revenir sur son suicide sur une voie de chemin de fer.

De fait, beaucoup des personnages de Modiano, Sebald et Wander sont instables psychiquement, leur mal-être les menant à la maladie mentale.

Outre le personnage de Paul Bereyter, les œuvres de Sebald sont peuplées de maladies psychiques, qui se révèlent à chaque fois lorsque les souvenirs ressurgissent de l'abîme ou que le poids de la mémoire des proches disparus devient insupportable. C'est le cas de Cosmo Solomon et d'Ambros Adelwarth, au demeurant « un être d'une noblesse rare » (E p. 93 / S. 110). Durant leurs voyages, Ambros et Cosmo semblent ne trouver de repos nulle part, ni de terre d'asile, leur départ étant toujours imminent, leur errance mentale continue. Brutalement, Cosmo plonge « dans une sombre mélancolie »²⁴³, enchaînant les crises nerveuses et les moments d'apathie²⁴⁴, sa santé mentale ayant commencé à se dégrader lorsqu'ils prennent connaissance du début de la première guerre mondiale et de l'ampleur des destructions qu'elle

²⁴³ „in tiefem Trübsinn“ E S. 139 / p. 115.

²⁴⁴ E p. 117 / S. 140-142.

provoque²⁴⁵. L'état psychique de Cosmo ne cessant d'empirer, Ambros le conduit à la clinique psychiatrique d'Ithaca, où la même année, « toujours muet et immobile, il sombr[e] définitivement »²⁴⁶ et succombe quelque temps après « à une quelconque maladie mentale »²⁴⁷. Ne se remettant jamais de la mort de Cosmo, Ambros finira également ses jours à Ithaca. D'abord, les effets secondaires du traitement qu'on lui donne, qui « confinait à la torture ou au martyre »²⁴⁸, s'avèrent néfastes pour son identité : « dissolution de la personnalité, perte progressive de la compréhension, ralentissement de l'activité intellectuelle, atonie et même enfermement dans un complet mutisme »²⁴⁹. Son traitement, qui s'étalera sur plusieurs semaines et même plusieurs mois, sera docilement accepté par Ambros, y voyant sans doute une issue possible à son mal-être depuis la mort de Cosmo : l'annihilation « le plus radicalement et le plus irrémédiablement possible [de] toute capacité de réflexion et de souvenir »²⁵⁰ qui lui sont trop douloureux. Il se laissera ensuite mourir, devenu en outre pratiquement aveugle (E p. 138 / S. 169).

A côté des maladies mentales de Cosmo et d'Ambros se trouve également celle de Max Ferber, qui commence à perdre pied au moment où il traverse la Suisse en train afin de gravir le Grammont et que le paysage qu'il observe lui rappelle des instants de l'enfance passés à même endroit : lors du voyage, il revoit en surimpression des moments oubliés de son enfance, trente ans auparavant, avec ses parents (E S. 258 / p. 205) à présent disparus, qui le plongent dans « une claustration qui naturellement ne fit qu'aggraver la dépression nerveuse qui s'amorçait »²⁵¹. En effet, ses parents, Fritz et Luisa Ferber, avaient fait partie « en novembre 1941, de l'un des premiers convois de déportés, entre Munich et la région de Riga, où ils avaient été assassinés »²⁵². Arrivé au sommet du Grammont et observant le paysage du Léman, il songe à se jeter dans l'abîme, mais il y renonce par la simple présence d'un homme

²⁴⁵ E p. 115-116 / S. 138-139.

²⁴⁶ „[Ambros bringt ihn] in die Nervenlinik Samaria in Ithaca, New York, wo er innerhalb desselben Jahres noch, stumm und unbeweglich, wie er war, verdämmerte.“ E S. 143 / p. 118.

²⁴⁷ E p. 107 / S. 128-129.

²⁴⁸ „Die Schockbehandlung [reichte] wahrhaftig an eine Folterprozedur ode rein Martyrium [heran].“ E S. 163 / p. 133.

²⁴⁹ „die [sich] einstellende Verödung und Einebnung des kranken Subjekts, die zunehmende Schwerbesinnlichkeit, das verlangsamte Denken, den herabgeminderten Tonus, ja sogar das gänzliche Verstummen“ E S. 166-167 / p. 136.

²⁵⁰ „[...] die Sehnsucht Ihres Großonkels nach einer möglichst gründlichen und unwiderruflichen Auslöschung seines Denk- und Erinnerungsvermögens.“ E S. 167 / p. 137.

²⁵¹ „[Es veranlaßte mich schließlich], mein Zimmer zu versperren, die Jalousien herunterzulassen und stundenlang auf dem Bett liegenzubleiben, wodurch sich die aufkommende Nervenschwäche naturgemäß nur noch sich verschlimmerte.“ E S. 258 / p. 206.

²⁵² „[Seine Eltern] seien im November 1941 mit einem der ersten Deportationszüge aus München nach Riga geschickt und in der dortigen Gegend ermordet worden.“ E S. 266 / p. 211.

se tenant devant lui²⁵³. L'homme resté anonyme demeurera une « tache d'amnésie »²⁵⁴ dans l'esprit de Ferber, incapable de se souvenir de son visage et de le figer dans un tableau sur lequel il s'attêlera pendant un an, le *Man with a Butterfly Net*, « portrait sans visage qu'il considérait comme l'une de ses œuvres les plus ratées »²⁵⁵. Il ne parviendra pas à achever ce tableau, ce portrait qui lui demanda pourtant un travail harassant, comme il n'en avait jamais fourni auparavant, qu'il corrigera tant et si bien qu'il finira par gâcher complètement sa toile et la brûler (E S. 260 / p. 207).

Puis, à l'hiver 1990-1991, le narrateur se trouve en plein écriture de l'histoire de Max Ferber quand lui parvient la nouvelle que ce dernier a été admis à l'hôpital pour un emphysème pulmonaire (E p. 271 / S. 345). Il retourne donc à Manchester et constate avec tristesse que Ferber est en train de s'éteindre, comme l'indiquent son « teint de cendre »²⁵⁶ et sa voix éraillée, presque muette, s'avérant « un simulacre de parole rappelant le bruissement de feuilles mortes sous le vent »²⁵⁷.

Austerlitz se trouve lui aussi touché par des troubles psychiques, sa maladie prenant les contours de ses recherches identitaires, de son obsession pour son passé et du cheminement de sa mémoire : de fait, plus il accumule d'informations sur son passé, ainsi que sur l'Allemagne nazie et sur la vie en Allemagne aujourd'hui – qui lui est totalement inconnue, lui paraissant « plus exotique encore que l'Afghanistan ou le Paraguay » (A p. 306 / S. 321) –, plus son mal-être croît. Le personnage ne parvient plus ni à hiérarchiser ni à retenir le flot d'informations parfois entremêlées avec ses souvenirs fugaces :

Tout se mélange dans ma tête, ce que j'ai vu et ce que j'ai lu, les souvenirs qui surgissent et sombrent de nouveau, les images qui se succèdent et les blancs aveugles et douloureux ou plus rien ne subsiste. (A p. 311)

Dann geht mir alles in meinem Kopf durcheinander, das, was ich erlebt und das, was ich gelesen habe, die Erinnerungen, die auftauchen und wieder versinken, die fortlaufenden Bilder und die schmerzhaften blinden Stellen, an denen gar nichts mehr ist. (S. 327)

Au retour de son premier voyage à Prague, son train passe par la Bavière. Persuadé qu'il aperçoit à travers la fenêtre du train « l'original des images qui [le] hantaient depuis de si longues années » (A p. 309 / S. 324) et que le convoi qui l'emmenait en Angleterre est passé par la gare de Pilsen, dont il reconnaît, par « réflexe de réminiscence »²⁵⁸, le chapiteau d'un

²⁵³ E p. 206 / S. 258-259.

²⁵⁴ „die Lagune der Erinnerungslosigkeit“ E S. 259 / p. 207.

²⁵⁵ „d[as] gesichtslos[e] Porträt *Man with a Butterfly Net*, das er für eines seiner verfehltesten Werke halte“ E S. 260 / p. 207.

²⁵⁶ „[der] aschengrau[e] Krank[e]“ E S. 346 / p. 271.

²⁵⁷ E p. 271 / S. 345-346.

²⁵⁸ „Reflex des Wiedererkennens“ A S. 319 / p. 304.

pilier en fonte, Austerlitz descend dans cette gare au lieu de retourner à Londres. Il ne parvient pas à expliquer son geste, spontanément guidé par l'idée que ce pilier « ait pu se souvenir de [lui], et si l'on peut dire, [...] porter témoignage de ce que [lui-même] ne savait plus » (A p. 304 / S. 320). Il se rend alors à Nuremberg, se rappelant les discussions avec Věra qui évoquaient le père d'Austerlitz lorsqu'il s'était lui-même retrouvé à Nuremberg pendant le congrès du parti national-socialiste de 1936²⁵⁹ et y découvre tout un pan d'histoire. En rentrant de la bohême bavaroise, il se trouve ainsi pris d'une confusion temporelle, ne sachant plus à quelle époque de sa vie il se trouve (A p. 311 / S. 326), pris aussi d'une angoisse effroyable liée au sentiment de ne pas avoir d'existence :

Il ne m'était visiblement pas d'un grand secours d'avoir découvert les sources de ma perturbation ni d'être capable de me voir moi-même avec la plus grande acuité, tout au long de ces années révolues, en petit garçon coupé du jour au lendemain de sa vie familière : la raison ne prenait pas l'ascendant sur le sentiment que j'avais de tout temps réprimé et qui maintenant se frayait avec violence un chemin pour sortir au grand jour, le sentiment d'avoir été rejeté et effacé de la vie. (A p. 315)

Es nutzte mir offenbar wenig, daß ich die Quellen meiner Verstörung entdeckt hatte, mich selber, über all die vergangenen Jahre hinweg, mit größter Deutlichkeit sehen konnte als das von seinem vertrauten Leben von einem Tag auf den anderen abgesonderte Kind: die Vernunft kam nicht an gegen das seit jeher von mir unterdrückte und jetzt gewaltsam aus mir hervorbrechende Gefühl des Verstoßen- und Ausgelöschtheits. (S. 330)

Pris par cette terrible anxiété même dans les gestes simples de la vie quotidienne, comme lacer ses chaussures ou faire la vaisselle, il a l'impression de se dessécher comme s'il gisait « déjà depuis des jours dans le désert » (A p. 315 / S. 331), d'être aveugle et muet, de se voir « exploser de l'intérieur et les parties de [son] corps éparpillées à la surface d'une contrée obscure et lointaine »²⁶⁰. À plusieurs reprises, il s'effondre dans la rue et est admis dans une clinique de Londres, dans laquelle il reste inanimé durant près de trois semaines. À son réveil, il passe des heures à la fenêtre de sa chambre, à l'instar d'Ambros, et ne parvient pas à mettre ses idées en ordre, ne sentant « rien d'autre dans [sa] tête que les quatre parois calcinées de [son] cerveau » (A p. 316 / S. 332).

Un autre symptôme de son effondrement physique et mental est son épilepsie hystérique, dont il sera ensuite atteint. Celle-ci se traduit par des évanouissements et la perte de la mémoire (A p. 363 / S. 381), mais surtout par une cécité, qui s'avère autant réelle que métaphorique. Nous pouvons nous référer à l'analyse d'A. Prstojevic dans *Le Témoin et la bibliothèque*, qui y considère le caractère symbolique de ce dérèglement de la vue d'Austerlitz : pour lui, elle constitue même la pierre angulaire du récit, « constitué

²⁵⁹ A p. 305-306 / S. 321.

²⁶⁰ A p. 315-316 / S. 331.

entièrement autour de la figure d'un historien de l'art anglais qui ne voit pas une masse de signes lui indiquant le secret de ses origines juives »²⁶¹. Nous pouvons ajouter que la cécité est un aspect qui se retrouve dans tous les récits de Sebald, qu'elle touche les personnages ou les narrateurs (celui d'*Austerlitz* également), qu'elle touche les figures ou leur vécu. Par exemple, le Dr Henry Selwyn considère les années de la Seconde Guerre mondiale et les décennies qui ont suivi comme «une période mauvaise et aveugle» tout autant qu'amnésique. Cela confirme le caractère symbolique de la cécité, qui incarne le combat contre l'amnésie collective afin de mieux voir l'Histoire.

A travers le mal-être des personnages et leur instabilité mentale, une question se trouve posée en filigrane : quelle place s'assignent-ils dans le monde, laquelle leur assigne-t-on ? Une question que l'on pourrait résumer par un questionnement d'ordre éthique sur la valeur de l'être humain en tant que tel à travers l'Histoire. Wander rejoint ces réflexions, se demandant, en citant l'écrivain T. Williams, ce qui possède de la valeur²⁶². Il en conclut pour lui-même que les questionnements sont stériles, car paralysants, tout en ayant conscience que le temps détruit chaque chose, chaque être du monde. L'on doit ainsi absolument vivre chaque instant pour lui-même, même quand on a vu tant de morts et survécu à la catastrophe historique :

Tant que tu es en vie, vis ! La durée de ta vie est courte et ne se répète pas. Elle s'écoule pendant que j'écris ces mots [...] et le tic-tac monocorde de l'horloge sonne perte, perte, perte, à moins qu'on agisse contre lui de tout son cœur.

Solange du lebst, lebe! Die Zeit deines Lebens ist kurz und kehrt nicht wieder. Sie rinnt vorbei, während ich diese Worte schreibe [...] und das eintönige Ticken der Uhr heißt Verlust, Verlust, Verlust, es sei denn, man wirke ihm mit ganzem Herzen entgegen. (GL 1996 S. 301)

Selon Wander, il faut toujours continuer, aller de l'avant, dans les deux sens du terme : d'une part, il s'agit d'aller au-dehors, au milieu du monde rempli de vie à chaque minute, à chaque seconde :

Le soir j'écoute une émission de radio sur le sujet : « Qu'est-ce que le bonheur ? Le bonheur, c'est le mouvement ! » Pourquoi personne ne me pose la question ? [...] C'est lorsque je vois un être humain devant moi – le beau visage expressif de Christa –, que j'en prends soudainement et douloureusement conscience : C'est la vie ! Je vis encore, je peux voir des êtres humains. Chaque minute, chaque seconde est remplie de vie, pleine de suspense. Le bonheur, c'est la vie ! C'est tout simplement comme ça que sont les choses !

Abends hör ich im Radio das Thema: „Was ist Glück? Glück ist Bewegung!“ Warum fragt mich niemand? [...] Wenn ich einen Menschen vor mir sehe – das schöne, ausdrucksvolle Gesicht von Christa –, dann wird mir plötzlich schmerzhaft bewußt: Das ist das Leben! Ich lebe noch, kann Menschen sehen. Jede Minute, jede Sekunde ist voll Leben, voll Spannung.

²⁶¹ PRSTOJEVIC A., *Le Témoin et la bibliothèque*, op. cit., p. 183.

²⁶² „Was hat also Wert?“ GL 1996 S. 301.

Glück ist Leben! So einfach liegen die Dinge! (Maxie citée par Fred Wander dans GL 1996 S. 331, GL 2006 S. 335-336)

D'autre part, il s'agit de continuer à avancer pour surmonter les défaites et les catastrophes qui nous sont imposées, en vivant, non pas en se posant des questions pour obtenir des réponses mais faire de sa vie une question, de son existence un chemin²⁶³. Ainsi les questionnements et l'instabilité de l'être offrent aux individus la possibilité d'évoluer, voire de se métamorphoser afin de dépasser le stade du mal-être pour se définir comme un être humain en devenir.

Les métamorphoses de l'être

Même s'il est bien sûr impossible qu'il ait eu trois, quatre ou cinq vies, comme il le dit dans ses mémoires²⁶⁴, Wander semble avoir eu l'existence remplie d'innombrables instants qui se trouvent matérialisés par des étapes, qu'il nomme des « stations » ou des « stations intermédiaires »²⁶⁵, c'est-à-dire à la fois des haltes dans des lieux donnés et des stades d'évolution personnelle. Il nous indique en effet à maintes reprises que ce qui l'intéresse au plus haut point, c'est l'être humain en devenir. Il entend par là que tout être humain se forme par étapes, à travers les différents lieux où il s'est déplacé et à travers ses expériences, qu'elles soient positives ou négatives (même l'expérience extrême de la déportation). Dans la dernière version de ses mémoires, il décrit ainsi l'argument de son roman *Hôtel Baalbek*, présentant l'hôtel comme un terrier pour les émigrés, « cherchant un chemin vers un monde libre, une autre vie ». S'inspirant de la philosophie bouddhiste, il en conclut que « tu ne trouveras pas le chemin si tu ne deviens pas toi-même le chemin »²⁶⁶ :

Entre temps, j'avais commencé à écrire un autre livre, un livre sur un hôtel. *Hôtel Baalbek*. [...] Nous cherchions un chemin vers un monde libre, vers une autre vie. « Mais tu ne trouveras pas le chemin si tu ne deviens pas toi-même le chemin », c'est ce qui devait être le thème de mon histoire d'hôtel.

Inzwischen hatte ich ein anderes Buch zu schreiben begonnen, nämlich über ein Hotel. *Hôtel Baalbek*. [...] Wir suchten einen Weg in die freie Welt, in ein anderes Leben. Aber „du wirst den Weg nicht finden, wenn du nicht selbst zum Weg wirst“, das sollte das Thema meiner Hotelgeschichte sein. (GL 2006 S. 389-390)

²⁶³ „Und es geht nicht um Frage und Antwort, es geht darum, daß dein ganzes Leben zur Frage wird, in dem Sinn nämlich, wie die Buddhisten sagen: „Du wirst den Weg nicht finden, wenn du nichts selbst zum Weg wirst!“ GL 2006 S. 393.

²⁶⁴ GL 1996 S. 360, GL 2006 S. 390.

²⁶⁵ „Stationen“ GL 1996 S. 7, GL 2006 S. 7, „Zwischenstationen“ GL 1996 S. 265.

²⁶⁶ „[...] die Buddhisten sagen: „Du wirst den Weg nicht finden, wenn du nicht selbst zum Weg wirst!“ GL 2006 S. 393.

Ainsi, partant du postulat de l'incomplétude de l'homme, *a priori* dès sa naissance²⁶⁷ jusqu'à sa métamorphose („Wandlung“), renvoyant à celle du papillon („Verwandlung“), les « stations » des voyages que Wander dépeint constamment prennent un caractère symbolique : ce sont les différents stades à surmonter pour « devenir quelqu'un », que ce soit s'affirmer comme Wander lui-même qui, dès le début de ses mémoires se trouve en plein milieu du processus²⁶⁸, ou pour sa femme Maxie, s'impliquer dans un processus de création, que ce soit dans l'écriture ou la vie quotidienne, et ainsi se construire et évoluer²⁶⁹. Un cheminement similaire est engagé par le narrateur d'*Hôtel Baalbek*, qui semble rejeté par Katja par le fait qu'il n'a pas encore évolué, que sa métamorphose n'est pas accomplie : « tu es toujours calfeutré dans ton cocon », lui lance-t-elle²⁷⁰.

La métamorphose (des papillons, des vers à soie et des hannetons) est également un motif constant chez Sebald, lesquels symbolisent des êtres en voie de développement. À côté d'eux se trouvent les papillons de nuit, qui à la fois surgissent du néant et sont aveuglés par la clarté, tapant leurs ailes contre les sources de lumière et venant figurer des êtres instables et solitaires²⁷¹. Ainsi, l'image des mites égarées à l'intérieur des maisons et incapables de retrouver leur route renvoie à celui qui ne sait pas d'où il vient et quelle sera sa prochaine station, Austerlitz²⁷². L'image de la caisse contenant des boîtes d'œufs vides « imbriquées » les unes dans les autres, disposée de cette façon par le grand-père de l'ami d'Austerlitz, Gerard Fitzpatrick, pour « servir de refuge » aux mites²⁷³ renvoie également au mouvement de remémoration du personnage lui-même, dont les souvenirs sont imbriqués de la même façon dans les tiroirs de sa conscience :

[...] des souvenirs derrière lesquels, et dans lesquels, se cachaient des choses encore plus anciennes, toujours imbriquées les unes dans les autres, proliférant exactement comme les voûtes labyrinthiques que je croyais distinguer dans la lumière grise et poussiéreuse [de la *Ladies waiting room* désaffectée de la Liverpool Street Station], à l'infini. (A p. 190)

[...] Erinnerungen, hinter denen und in denen sich viel weiter noch zurückreichende Dinge verbargen, immer das eine im andern verschachtelt, gerade so wie die labyrinthischen Gewölbe, die ich in dem staubgrauen Licht zu erkennen glaubte, sich fortsetzten in unendlicher Folge. (S. 200)

²⁶⁷ « Les êtres humains sont inachevés lorsqu'ils voient le jour. [...] L'être humain ne naît pas achevé, la naissance a lieu tout au long de sa vie. » / „Die Menschen kommen unfertig auf der Welt [...]. Der Mensch wird nicht fertig geboren, die Geburt findet sein Leben lang statt.“ GL 1996 S. 299-300.

²⁶⁸ „Ich befand mich mitten in einem Prozeß der Verwandlung“ GL 1996 S. 9, GL 2006 S. 9.

²⁶⁹ GL 1996 S. 267, GL 2006 S. 278-279.

²⁷⁰ „Du steckst noch im Kokon, bist nicht ausgeschlüpft, sagte sie“ HB S. 141.

²⁷¹ A p. 128-132 / S. 135-140.

²⁷² A p. 132-133 / S. 140-141.

²⁷³ « [Les mites] se posaient dans les alvéoles grises des cartons à œufs entassées par Alphonso à l'intérieur d'une caisse pour leur servir de refuge. » A p. 128 / „[Die Motten niederließen sich] in den grauen Vertiefungen der von Alphonso zu ihrem Schutz in einer Kiste einander verschachtelten Eierkartons.“ S. 136.

Quoi qu'il en soit, ces images se trouvent, comme chez Wander, intimement liées au mouvement d'errance de ses personnages, et ce à double titre : d'une part la métamorphose et le cheminement identitaire s'établissent eux-mêmes de façon évolutive puisqu'ils s'effectuent par étapes successives, d'autre part ils constituent également un stade obligatoire de l'évolution de l'être. De fait, pour Wander, « ne vit que celui qui change »²⁷⁴, dans un monde lui aussi changeant, se détruisant²⁷⁵ et se (re)construisant de fugues et de voies insondables²⁷⁶, tout comme les êtres qui le peuplent²⁷⁷.

C'est également comme cela que pourrait se concevoir le cheminement physique et mental de Modiano dans Paris et sa mémoire, qu'il se charge de dévoiler et de reconstruire dans *Dora Bruder* et *Voyage de noces*, à travers les différentes stations de ses recherches, étapes du développement d'un être. Malgré la distance temporelle et ontologique qui le sépare de Dora, il œuvre à la restitution du devenir d'une identité détruite puis oubliée, celle d'une jeune juive parisienne déportée parmi des millions d'autres, le 18 septembre 1942, à seize ans. Pour ce faire, il s'agit non pas de reproduire ou de retrouver l'itinéraire physique et mental de sa fugue et l'évolution de son être, mais plutôt de les imaginer (DB p. 45), sur le mode de l'hypothèse :

Je me demande ce qu'a bien pu faire Dora Bruder, le 14 décembre 1941, dans les premiers moments de sa fugue. Peut-être a-t-elle décidé de ne pas rentrer au pensionnat juste à l'instant où elle arrivait devant le porche de celui-ci, et a-t-elle erré pendant toute la soirée, à travers le quartier jusqu'à l'heure du couvre-feu. [...]

J'ignore aussi si la proximité de la gare de Lyon avait encouragé Dora à faire une fugue. J'ignore si elle entendait, du dortoir, dans le silence des nuits de black-out, le fracas des trains de marchandises ou ceux qui partaient de la gare de Lyon pour la zone libre... Elle connaissait sans doute ces deux mots trompeurs : zone libre. [...]

Cette fugue, Dora Bruder l'avait-elle préparée à l'avance, avec la complicité d'un ami ou d'une amie ? Est-elle restée à Paris ou bien a-t-elle tenté de passer en zone libre ? (DB p. 73-74)

Ainsi, se questionner et cheminer vers la restitution (Modiano) ou l'évolution (Sebald et Wander) d'une identité pourrait définir une « une posture intellectuelle, avec laquelle on avise le monde »²⁷⁸ qui va au-delà de la problématique identitaire et qui se déroule au fur et à mesure, par étapes successives, au cours d'une errance tout aussi déstabilisante que

²⁷⁴ „Nur wer sich wandelt, lebt“ HB S. 52.

²⁷⁵ „die Welt zertört sich selbst“ GL 1996 S. 230.

²⁷⁶ „die Welt sei aus den Fugen, die Menschheit gehe unerforschbare Wege“ HB S. 48.

²⁷⁷ „Aber nicht nur Menschen verwandeln sich, auch Städte.“ GL 1996 S. 10, GL 2006 S. 10 / « Non seulement les êtres humains, mais aussi les villes se métamorphosent. »

²⁷⁸ « Est-ce que cette 'errance', que tu places au-dessus du reste, signifie réellement un changement de lieu incessant ? Ou alors ne serait-ce pas plutôt une posture intellectuelle avec laquelle on avise le monde ? » / „Ist 'Unterwegssein', das Du so hoch taxierst, wirklich gleichbedeutend mit einem unentwegten Ortswechsel? Oder sollte es nicht eher eine innere Haltung sein, mit der man zur Welt steht?“ GL 1996 S. 260, GL 2006 S. 271.

formatrice. Le passage du mal-être à l'être potentiel s'établit lui aussi par strates, dans la volonté de supprimer, conserver, dépasser d'un même mouvement malgré l'apparente contradiction – que la langue allemande, à travers le concept philosophique d'*Aufhebung* venant de Hegel, exprime en un seul mot – l'identité problématique.

Et ces êtres de fuite – dont, selon S. Chaudier, l'Albertine de Proust a fixé le modèle²⁷⁹ – semblent moins vouloir quitter un lieu ou une situation donnée que s'échapper vers eux-mêmes, guidés par « une conscience aiguisée du présent »²⁸⁰ : « je vois aujourd'hui, dira Wander, que c'était aussi vers moi-même que je fuyais ! »²⁸¹ Fuir pour se retrouver, c'est ainsi la définition que donne Modiano dans *Dora Bruder*, évoquant sa propre fugue adolescente de janvier 1960 :

C'était l'ivresse de trancher d'un seul coup tous les liens : rupture brutale et volontaire avec la discipline qu'on vous impose, le pensionnat, vos maîtres, vos camarades de classe. [...] sentiment de révolte et de solitude porté à son incandescence et qui vous coupe le souffle et vous met en état d'apesanteur. Sans doute l'une des rares occasions de ma vie où j'ai été vraiment moi-même et où j'ai marché à mon pas. (DB p. 77-78)

Ainsi, à l'issue de la description des différentes formes qui dessinent les contours de l'errance identitaire, nous voyons apparaître au cœur des textes de Modiano, Sebald et Wander, des personnages et des narrateurs homodiégétiques qui s'avèrent des figures floues, instables et vacillantes. Leur identité est problématique, non parce qu'elle s'avère totalement inconnue ou niée, mais parce qu'elle n'est pas immédiatement reconnue ou parce qu'elle se trouve en chemin : le « moi » n'est pas complètement détruit („zerstört“) mais bouleversé chez Sebald („verstört“)²⁸², perturbé pour Wander („gestört“)²⁸³, disparu mais en cours de restitution chez Modiano.

Ainsi la problématique identitaire prend-elle la forme de l'indétermination continuelle, de l'oscillation, du cheminement, en somme de l'errance. En cela, elle possède deux faces qui se complètent : l'une, destructrice (altération de la conscience et isolement social), et l'autre, créatrice (possibilité de l'évolution et de la reconstruction), qui se rejoignent autour des questions de l'affirmation de soi, ainsi que de la place et de la valeur propres aux êtres. De plus, nous avons vu que l'errance identitaire se profile autour de la recherche de la mémoire,

²⁷⁹ CHAUDIER S., « Le cirque Modiano », *op. cit.*, p. 139.

²⁸⁰ „das geschärfe Bewußtsein der Gegenwart“ GL 1996 S. 225, GL 2006 S. 226.

²⁸¹ „Heute sehe ich – ich flüchtete auch zu mir hin!“ GL 1996 S. 240.

²⁸² „Sebalds Figuren verkörpern ein verstörtes Selbst, für das das Herumgehen in der Welt gleichzeitig Symptom und Bewältigung einer durch traumatische Geschichtserfahrungen verursachten Beunruhigung ist.“ FUCHS A., „Von Orten und Nicht-Orten. Fremderfahrung und dunkler Tourismus in Sebalds Prosa“, in I. Heidelberger-Leonard, M. Tabah (dir.), *W.G. Sebald, Intertextualität und Topographie*, *op. cit.*, p. 55-71, ici p. 55.

²⁸³ „meine oft gestörte Existenz“ GL 1996 S. 352, GL 2006 S. 357.

qui engage dès lors l'ensemble des personnages sur un itinéraire autant mental que physique, autant à l'extérieur qu'à l'intérieur d'eux-mêmes.

De fait, l'errance identitaire évoque également tous les déplacements physiques entrepris par ces figures du mal-être pour essayer de s'affirmer ou bien de se (re)trouver, c'est-à-dire de localiser leurs origines, de renouer les liens brisés qui les constituent, – et ce, dans le cas des narrateurs de Sebald et de Modiano, à rebours du temps pour les personnages. Ces déplacements constituent ainsi, au niveau du contenu, les intrigues mouvantes de l'ensemble des récits du corpus, portés par ces personnages et narrateurs fuyants : parcourir le monde, récolter les traces du passé, les signes de la destruction ou de la survivance, les marques du souvenir, et essayer de les transmettre.

C'est ainsi que l'errance de l'être des figures de Modiano, Sebald et Wander apparaît également dans leur errance physique dont nous allons à présent analyser les différentes formes : exil, migration, fugue, voyage, enquête. Nous allons voir également comment l'errance physique se répercute dans la psyché des personnages et des narrateurs, par le voyage intérieur et la soif de connaissance qu'elle provoque.

L'errance en action : exil, migration, fugue, voyage, enquête

Si leurs motifs et leur déroulement diffèrent, ces formes d'errance partagent le fait d'être présentes conjointement dans l'ensemble des œuvres du corpus mais aussi celui d'être à la fois objet et moyen de (re)connaissance de ce que les personnages découvrent en route²⁸⁴. En effet, l'exil, la migration, la fugue, le voyage et l'enquête s'avèrent à la fois symptômes et tentatives de surpassement du mal-être ainsi que de l'expérience historique traumatique.

S'il est difficile d'appréhender le point de départ de l'errance, c'est-à-dire son lieu d'origine et les raisons qui l'ont causée, force est de constater que chez Sebald, Modiano et Wander, l'errance est la conséquence d'un état de crise résultant d'une perte, notamment la perte de la *Heimat*.

²⁸⁴ Sur le voyage comme « forme de perception et de reconnaissance » („Wahrnehmungs- und Erkenntnisform“), voir KRAUS H., „Reise-Erinnerungen an das Exil. Zur Prosa Fred Wanders, *Der Deutschunterricht*, 2002, H. 4, p. 48-55.

Errance et *Heimat*

Exil et migration

Depuis son origine, le terme d'exil désigne le bannissement, c'est-à-dire l'obligation de quitter le pays dont on a été chassé, parfois même l'interdiction d'y revenir²⁸⁵.

Dans le contexte européen du XX^e siècle, l'exil évoque entre autres la situation spécifique des artistes juifs qui ont été expulsés ou qui ont été forcés de fuir l'Allemagne nazie à partir de 1933 : l'exil est donc involontaire et motivé politiquement dans le contexte de la Seconde Guerre mondiale et ne prend pas nécessairement fin en 1945²⁸⁶.

L'exil provoque donc, en plus d'un départ précipité, une arrivée non préparée dans un lieu étranger, ailleurs culturel (et notamment linguistique), politique et social, touchant dès lors autant la personne que la langue. Si l'exil n'abîme pas toujours la langue maternelle, il fait naître de nouveaux rapports dans l'appréhension du monde sensible. Ainsi une « littérature de l'exil » (*Exilliteratur*) apparaît-elle, dès 1933 en Allemagne et à partir de 1938 en Autriche, lorsque celle-ci est annexée au 3^e Reich, même si certains écrivains autrichiens, comme S. Zweig, avaient quitté l'Autriche dès 1934²⁸⁷. Regroupant autant de la prose que de la poésie ou de la dramaturgie²⁸⁸, la « littérature de l'exil » a deux caractéristiques principales : elle se constitue sous la plume d'un auteur vivant une situation d'exil et elle fait de l'exil même sa thématique²⁸⁹. Dans son ouvrage sur l'exil littéraire chez F. Kafka, S. Schwartz conçoit en effet différents facteurs qui permettent de le caractériser, lorsqu'ils se manifestent dans l'écriture de façon tangible, reconnaissable par une série de topoï, métaphores et structures signifiantes²⁹⁰.

À côté de la notion d'exil se trouve celle de migration. Liée à un faisceau de raisons (autant politiques que sociales et personnelles), elle évoque également la fuite de son pays,

²⁸⁵ Voir par exemple le *Dictionnaire de la langue française É. Littré*, « exil », [En ligne], URL : <http://www.littre.org/definition/exil> [Consulté le 24.04.2015] et *Le Trésor de la Langue Française Informatisé*, « exil », [En ligne], URL : <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?s=2740757850>; [Consultés le 24.04.2015].

²⁸⁶ Voir AMERY J., „Wieviel Heimat braucht der Mensch?», in G. Scheit (dir.), *Jenseits von Schuld und Sühne, Werke 2*, Stuttgart, Klett-Cotta, 2002, p. 86-117. Voir aussi KUEHS W., „Exil – Aspekte und Kontexte», [En ligne], 2002, URL : http://www.literaturepochen.at/exil/lecture_5032_1.html [Consulté le 16.06.2012].

²⁸⁷ Voir *ibid.*

²⁸⁸ Voir STEPHAN A., *Die deutsche Exilliteratur 1933-1945*, München, Beck, 1979.

²⁸⁹ Voir STERN G., WARTENBERG D., „Flucht und Exil. Werkthematik und Autorenkommentare“, in G. Stern (dir.), *Literatur im Exil. Gesammelte Aufsätze 1959-1989*, Ismaning, Hueber, 1989, p. 167-189.

²⁹⁰ „Schlägt – unabhängig von faktischer Exilierung – in der beschriebenen „Symptomatik“ greifbar werdende Exilerfahrung sich im Werk nieder, wird sie also mittels einer Reihe signifikanter Topoi, Metaphern, Strukturen, usw. literarisiert, so kann die Rede von „Exilliteratur“ sein.“, SCHWARTZ S., *Verbannung als Lebensform. Koordinaten eines literarischen Exils in Franz Kafkas Trilogie der Einsamkeit*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1996, p. 31.

mais sous un jour plus heureux que l'exil. À la fois déracinement, dépaysement et déplacement d'ordre volontaire, la migration prend fin au moment où l'émigrant parvient à s'établir et s'intégrer quelque part – lorsque cela est possible.

Par son approche de l'étranger, la migration fait également naître de nouvelles conceptions de la langue et du territoire, qui ne cessent d'être renouvelées, puisque la migration ne fait plus figure d'exception aujourd'hui²⁹¹, depuis que 1945 a mis en branle les configurations nationales et identitaires et fait de l'errance un nouveau paradigme de l'existence.

La recherche littéraire actuelle, qui offre de nouvelles perspectives sur la littérature de l'exil et la migration²⁹², confirme cette omniprésence de la migration dans le monde contemporain, de même que la différence terminologique et conceptuelle entre exil (involontaire) et migration (volontaire)²⁹³. Toutefois, la recherche actuelle intègre de nouvelles voies, en focalisant son attention sur le monde d'avant la rupture causée par l'exil au même titre que le monde d'après et ce qu'il peut apporter, en intégrant par exemple la notion de « transfert culturel »²⁹⁴. Des glissements possibles dans les définitions sont également évoqués : d'un côté, l'exil se décline sous plusieurs formes (exil hors de sa patrie – dont la déportation est la forme la plus extrême – et exil hors de soi, exil historique et exil intérieur) et possède un caractère ambivalent : comme l'écrit C. Wolf dans *Cassandre*, « l'exil, cela veut dire : être sauvé et ne se référer à rien »²⁹⁵. L'exil présente par ailleurs, dans sa considération actuelle, une définition étendue. En effet, on s'éloigne de la conception de l'exil déterminé par la période entre 1933 et 1945, motivé par un engagement antifasciste d'Allemands fuyant l'Allemagne, afin d'évoquer avec ce terme, par exemple, la situation

²⁹¹ „Migration wird heute als Sammelbegriff für alle Arten von Wanderung [...] verwendet.“, KÖSTLIN K., „Kulturen im Prozess der Migrationen und die Kultur der Migrationen“, in C. Chiellino (dir.), *Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch*, Stuttgart, J.B. Metzler, 2007, p. 365-386, ici p. 369.

²⁹² Voir notamment BISCHOFF D., KOMFORT-HEIN S. (dir.), *Literatur und Exil. Neue Perspektiven*, op. cit. et une journée d'études internationale qui s'est tenue à l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 en novembre 2013 : « Partir pour mieux rester ? L'exil allemand du XIX^e siècle à 1945 au prisme du transnational ».

²⁹³ D. Bischoff différencie ainsi aujourd'hui encore l'exil historique, considéré comme une violente expulsion („gewaltsame Vertreibung“), et migration volontaire („freiwillige Migration“). Voir BISCHOFF D., „Exilanten oder Migranten? Reflexionen über eine problematische Unterscheidung anlässlich einer Lektüre von Werfels *Jacobwsky und der Oberst* mit Hannah Arendt“, in D. Bischoff, S. Komfort-Hein (dir.), *Literatur und Exil. Neue Perspektiven*, op. cit., p. 213-238.

²⁹⁴ Voir ESPAGNE M., « La notion de transfert culturel », [En ligne], *Revue Sciences / Lettres*, n°1, 2013, URL : <http://rsl.revues.org/219> [Consulté le 25.05.2015].

²⁹⁵ WOLF C., *Cassandre*, trad. A. Lance, Alinéa, Aix-en-Provence, 1985 / „Exil, das heißt: gerettet und auf nichts bezogen sein.», WOLF C., *Kassandra*, München, DTV, 1996.

d'émigrants, juifs ou non, d'un pays en guerre ou inhabitable. D'un autre côté, la migration redéfinit les modèles d'appartenance et de communauté en dehors du national²⁹⁶.

Il existe par ailleurs des glissements possibles entre les catégories : l'exil peut devenir migration lorsqu'il n'est pas (re)connu comme tel dès son origine²⁹⁷ ou lorsque la personne exilée trouve un territoire où s'installer et commence une nouvelle existence, en sécurité, grâce à l'obtention d'un logement stable et d'un visa. Par ailleurs, si la migration physique est achevée, l'égarement psychologique prend parfois le relais – qui peut se muer en exil perpétuel. Parfois, exil et migration ne sont que les premiers déplacements inaugurant, pour les personnes concernées, une série d'autres voyages (scientifiques, touristiques ou identitaires), fugues, promenades et égarements.

Ainsi l'exil et la migration conduisent-ils tous deux à l'errance, et nous pouvons même considérer que l'errance signifie plus que le résultat de l'exil et de la migration : dans leur acception actuelle, l'errance permet même de les désigner, ainsi que tout ce qu'ils recouvrent. Et puisque tous les déplacements qui constituent l'errance ont lieu hors de chez soi, hors de la *Heimat*, l'errance est également intrinsèquement liée à la notion de *Heimat*, d'où elle prend son origine. Ainsi, exil, migration, errance et *Heimat* sont des sujets toujours actuels de recherche, parce qu'ils correspondent au monde contemporain toujours plus mobile en redéfinition constante du sentiment national. Ils sont également des objets thématiques par Modiano, Sebald et Wander dans leurs œuvres, puisqu'ils ont personnellement connu l'expérience de l'errance hors de leurs *Heimat* respectives. Quel(s) lien(s) établissent-ils entre *Heimat* et errance, et comment errance et *Heimat* s'articulent-ils dès lors dans leurs œuvres ?

Heimat et perte de la *Heimat*

La *Heimat* est à la fois la terre natale et le lieu où l'on se sent chez soi, où l'on se sent quelqu'un, coïncidant avec un foyer de vie familiale et sociale²⁹⁸ : la *Heimat* est ainsi patrie, famille, maison, territoire, langue, culture. Par extension, elle peut être considérée comme source de repères, offrant un ou des modèles d'identification, c'est-à-dire de reconnaissance de soi à travers elle. Elle a ainsi des caractéristiques propres à chacun, même si elle incarne

²⁹⁶ Voir BISCHOFF D., „Exilanten oder Migranten?“, *op. cit.*, p. 215-216 : „Vielfalt und Ambivalenzen exilischer Positionen“, „Entwürfe von Zugehörigkeit und Gemeinschaft jenseits des Nationalen“.

²⁹⁷ Il s'agit alors souvent des enfants évacués hors des pays occupés ou en guerre, via les *Kindertransports* de la Croix-rouge, pour les sauver d'une mort prochaine, qui vivent une situation d'exil sans le savoir. Cette situation est celle de Jacques Austerlitz.

²⁹⁸ Voir BATTISTON R., *Lectures de l'identité narrative. Max Frisch, Ingeborg Bachmann, Marlen Haushofer, W. G. Sebald*, Paris, Orizons, coll. « Universités / Domaine littéraire », 2009, p. 161.

pour tous, en Allemagne comme en France²⁹⁹, l'identité privée et collective, ainsi qu'un sentiment de sécurité. C'est également en ces termes que J. Améry, dans un essai fondateur quant aux réflexions menées après 1945 sur l'exil, la culpabilité, l'indicible et le ressentiment, définit la *Heimat*³⁰⁰.

Mais peu important les contours qu'elle prend, la *Heimat* se définit plutôt par son absence, puisqu'elle n'apparaît véritablement que lorsqu'on la perd, c'est-à-dire que l'on ne ressent réellement son attachement à la *Heimat* ainsi qu'aux choses et aux êtres qui la constituent que lorsqu'on en est arraché, lorsque l'existence *d'avant* est subitement abandonnée et que l'errance commence. Ainsi J. Améry décrit-il la perte de la *Heimat*, causée par l'exil hors de l'Allemagne nazie en 1933 :

Ils perdirent non seulement leur propriété, tous leurs biens, leur commerce, leur fortune ou bien seulement un simple travail, mais encore leur pays, des prairies et des collines, une forêt [...]. Nous aussi avons perdu tout cela, mais nous avons perdu de surcroît les êtres humains : le camarade de classe, le voisin, le professeur [...]. Et nous avons aussi perdu la langue.

Sie verloren ihren Besitz, Haus und Hof, Geschäft, Vermögen oder auch nur einen bescheidenen Arbeitsplatz, dazu das Land, Wiesen und Hügel, einen Wald [...]. Wir verloren das alles auch, dazu aber noch die Menschen: den Kameraden von der Schulbank, den Nachbarn, den Lehrer. [...] Und wir verloren die Sprache.³⁰¹

Plus encore, il s'agit d'une perte d'identité :

Je n'étais plus un « moi » et ne vivais plus dans un « nous ». Je n'avais pas de passeport, pas de passé et pas d'argent et pas d'histoire.

Ich war kein Ich mehr und lebte nicht in einem Wir. Ich hatte keinen Paß und keine Vergangenheit und kein Geld und keine Geschichte.³⁰²

F. Beer, journaliste et écrivain juif allemand d'origine tchèque, ancien président du P.E.N.-Zentrum³⁰³, définit également la *Heimat* par sa perte, et ses corollaires³⁰⁴ : la solitude („Einsamkeit“), c'est-à-dire la perte de l'autre, et le détachement, voire l'aliénation („Entfremdung“), c'est-à-dire la perte de soi. D'ailleurs, tous ceux qui ont vécu l'arrachement

²⁹⁹ Comme nous le précisons en introduction, le terme n'existe pas en français même s'il renvoie à des réalités équivalentes.

³⁰⁰ „Heimat ist [...] *Sicherheit*. [...] Heimat ist Sicherheit, sage ich. [...] Sicher aber fühlt man sich dort, wo nichts Ungefährs zu erwarten, nichts ganz und gar Fremdes zu fürchten ist.“, AMÉRY J., „Wieviel Heimat braucht der Mensch?“, in *Jenseits von Schuld und Sühne, Werke 2*, Stuttgart, Klett-Cotta, 2002, p. 86-117, p. 94-96 / « La *Heimat*, c'est la *sécurité*. [...] Je le dis, la *Heimat*, c'est la *sécurité*. [...] Mais on se sent en sécurité quelque part où il n'y a rien d'approximatif à attendre, où il n'y a strictement rien d'étranger à craindre ».

³⁰¹ *Ibid.*, p. 88.

³⁰² *Ibid.*, p. 90.

³⁰³ F. Beer a travaillé avant la guerre comme journaliste à Prague puis s'est exilé en 1939 en Angleterre. À partir de 1975, il commence à travailler à la BBC à Londres où il reste jusqu'à sa mort en 2006. Le „P.E.N.-Zentrum deutschsprachiger Autoren im Ausland“ (issu d'un jeu de mot avec *the pen*, le stylo), d'abord nommé à sa création en 1934 „Deutscher Pen-Club im Exil“, est un centre pour écrivains de langue allemande vivant à l'étranger.

³⁰⁴ BEER F., „Heimat, Exil, Sprache. Ein Vortrag“, *Europäische Ideen*, Berlin, 1996, Sonderheft n° 10, p. 1-12, ici. p. 7.

à leur *Heimat* s'accordent pour dire qu'il n'y a pas de retour possible, ni de récupération du temps perdu³⁰⁵. Et c'est ainsi que l'errance commence. C'est d'ailleurs en pleine rupture avec l'avant, loin de la *Heimat*, dans le quotidien de l'errance, que les récits des trois auteurs débutent.

Chez Wander, la narration prend place, dès ses premiers mots, dans un lieu de transit, à l'étranger : un hôtel d'émigrés en 1942 à Marseille (*Hôtel Baalbek*) et un train express entre Marseille et Paris (*Das gute Leben*). Il en est de même dans *Voyage de noces* où le narrateur arrive par le train en Italie, en attente de repartir pour Paris, et se rend dans une chambre d'hôtel, rempart contre l'atmosphère pesante de Milan :

Les jours d'été reviendront encore mais la chaleur ne sera plus jamais aussi lourde ni les rues aussi vides qu'à Milan, ce mardi-là. C'était le lendemain du 15 août. J'avais déposé ma valise à la consigne et quand j'étais sorti de la gare j'avais hésité un instant : on ne pouvait pas marcher dans la ville sous ce soleil de plomb. Cinq heures du soir. Quatre heures à attendre le train pour Paris. Il fallait trouver un refuge et mes pas m'ont entraîné à quelques centaines de mètres au-delà d'une avenue qui longeait la gare jusqu'à un hôtel dont j'avais repéré la façade imposante. (VN p. 11)

Dans *Dora Bruder*, la situation est inverse : l'incipit révèle que l'action se situe à Paris, dans le quartier du boulevard Ornano, que le narrateur Modiano « conna[ît] depuis longtemps » (DB p. 7), dès son enfance, y ayant même habité à l'hiver 1965 (DB p. 8). Mais l'annonce trouvée dans le *Paris-Soir*, sur laquelle s'ouvre le récit, attise la curiosité de Modiano parce qu'avec elle, sa *Heimat* cesse de lui être familière : quelqu'un qu'il ne connaît pas a vécu ici, avant lui, et des événements qu'il ne saisit pas se sont passés ici. C'est une rupture avec l'avant autant qu'une fuite dans le temps : ses recherches et ses pérégrinations dans Paris débutent alors, afin de retracer la vie de Dora Bruder, résoudre les énigmes du passé et (re)découvrir sa *Heimat*, Paris.

Chez Sebald, *Heimat* et recherches (sur elle ou bien loin d'elle) sont également intimement liés : *Austerlitz* s'ouvre sur l'arrivée dans une ville jusque-là inconnue du narrateur, Anvers, même si l'errance évoquée est plus douce que l'exil. Il s'agit pour le narrateur d'un de ses voyages de recherches, parfois très courts mais très nombreux et répétés, de telle sorte qu'ils le maintiennent souvent hors de chez lui, lui donnant à chaque fois « l'impression de voyager très loin en terre étrangère »³⁰⁶. Et quelques pages plus loin, c'est dans la salle des pas perdus de la gare d'Anvers que le narrateur rencontre Jacques Austerlitz, lui aussi en voyage de recherches. Les quatre récits constituant *Les Émigrants* débutent

³⁰⁵ „Es [gibt] keine Rückkehr, weil niemals der Wiedereintritt in einen Raum auch ein Wiedergewinn der verlorenen Zeit ist.“, *ibid.*, p. 87.

³⁰⁶ „Auf einer dieser [...] Exkursionen, die mich immer, wie es mir schien, sehr weit in der Fremde führten“ A S. 9 / p. 9.

respectivement à Hingham, en Angleterre (« Dr Henry Selwyn »), puis dans un lieu lointain de la *Heimat* du narrateur, la petite ville de S., d'où lui parvient l'annonce du suicide de son ancien instituteur sur la voie ferrée au passage d'un train (« Paul Bereyter »), ensuite dans la *Heimat* du narrateur, W., mais évoquée furtivement, avant qu'il parte sur les traces du grand-oncle lié à ce souvenir (« Ambros Adelwarth ») : l'intrigue du récit se passera ailleurs. Enfin, le narrateur du dernier récit (« Max Ferber ») s'établit dès l'incipit en Angleterre après 22 ans passés en Allemagne. Le récit commence dès lors par une rupture subite, un voyage inédit et solitaire qui semble définitif et provoque ainsi un changement radical de vie dans un « autre monde » :

Jusqu'à ma vingt-deuxième année, je ne m'étais jamais éloigné de la maison de plus de cinq ou six heures de train et lorsque, mû par diverses considérations, je me décidai, à l'automne 1966, à aller vivre en Angleterre, je n'avais qu'une vague idée de ce qui m'attendait là-bas et de la manière dont, livré à moi-même, je réussirais à m'acclimater. [...] Emmerveillé, je vis par le hublot, après que nous eûmes survolé la France et la Manche plongées dans l'obscurité, étendant leur maillage depuis les districts les plus méridionaux de Londres jusqu'au centre de l'Angleterre, les milliers de lumière au sodium dont l'éclat orangé fut le premier signe m'annonçant que désormais j'allais vivre dans un autre monde. (E p. 177-178)

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, kaum eine zulängliche Vorstellung davon, wie es dort aussehen und wie ich, ganz nur auf mich gestellt, in der Fremde zurechtkommen würde. [...] 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. (S. 219-220)

Contrairement à Modiano et Wander, Sebald était universitaire à côté de son activité d'écrivain et tous ses écrits, qu'ils soient romanesques ou critiques, traitent de la *Heimat*, depuis son premier texte, le « poème élémentaire » en prose *Nach der Natur*³⁰⁷, jusqu'à son dernier récit, *Austerlitz*, en passant par ses réflexions sur la littérature autrichienne³⁰⁸ et les publications posthumes³⁰⁹. Dans l'introduction de *Unheimliche Heimat*, Sebald constate que plus il est question d'*Heimat*, moins l'on parvient à la saisir et moins elle semble exister³¹⁰.

³⁰⁷ SEBALD W.G., *Nach der Natur. Ein Elementargedicht*, Frankfurt am Main Fischer, 1995 / *D'après nature : poème élémentaire*, trad. P. Charbonneau et S. Muller, Arles, Actes Sud, 2007.

³⁰⁸ *Unheimliche Heimat. Essays zur österreichischen Literatur*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 2004 ; „Damals vor Graz. Randbemerkungen zum Thema Literatur und Heimat“, in K. Bartsch, G. Melzer (dir.), *Trans-Garde: Die Literatur der ‚Grazer Gruppe‘. Forum Stadtpark und ‚manuskripte‘*, Graz, Droschl, 1990, p. 141-153 ; *Logis in einem Landhaus*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 1998.

³⁰⁹ *Un erzählt* avec Jan Peter Tripp et les transcriptions de l'ensemble de ses interviews en allemand et en anglais dans CATLING J., HIBBITT R. (dir.), *Saturn's Moons. W. G. Sebald – A Handbook*, London, Legenda, 2011 et HOFFMANN T. (dir.), *W.G. Sebald. „Auf ungeheuer dünnem Eis“. Gespräche 1971 bis 2001*, op. cit.

³¹⁰ „Je mehr von der Heimat die Rede ist, desto weniger gibt es sie.“, SEBALD W.G., *Unheimliche Heimat. Essays zur österreichischen Literatur*, op. cit., p. 12.

Les commentateurs de W.G. Sebald remarquent de leur côté qu'il n'évoque jamais la *Heimat* directement, elle n'apparaît chez lui que dans sa négation³¹¹ : soit elle est perdue, soit elle est absente, soit elle est oubliée, soit elle a disparu, conduisant dans tous les cas à l'exil, c'est-à-dire l'errance³¹².

Depuis le moment où les personnages de Sebald ont perdu leur patrie et où le contact est rompu avec leurs origines, ils tentent de s'établir à l'étranger. Mais ils s'avèrent rapidement être des figures solitaires du mal-être, qui perdurera jusqu'à ce qu'ils se suicident, sans avoir pu retrouver leurs racines ou revoir les personnes qui constituaient leur *Heimat* : c'est le cas du Dr Henry Selwyn, émigré de Lituanie en Angleterre, sur l'histoire duquel s'ouvre le recueil des *Émigrants*. Après de nombreuses années, il commence un jour à se souvenir de son exode, assailli par le *Heimweh*, le mal du pays (E p. 30 / S. 30) et se confie au narrateur, ce qui provoquera la rupture des « derniers liens avec ce qu'on appelle le monde réel »³¹³, puis son suicide par balle (E p. 34 / S. 35). Lorsqu'elle est retrouvée, comme dans *Austerlitz*, la *Heimat* ne propose ni sécurité ni repères stables, mais elle prolonge même l'errance, puisque autour d'elle ne se trouve que le néant : les parents d'Austerlitz, avec qui il a vécu dans sa *Heimat* pragoise jusqu'à l'âge de quatre ans, ont disparu, et le pays qui les abritait, la Tchécoslovaquie, est démantelé. Austerlitz ressentira toujours un sentiment d'inadéquation au monde, même après avoir retrouvé ses origines, qui lui étaient restées trop longtemps étrangères : « [...] moi, au contraire, j'étais pour ainsi dire de nulle part »³¹⁴, exprime-t-il dans les dernières pages du récit, avec l'impression d'être à côté de sa propre vie. La perte de la *Heimat* est ainsi l'une des raisons qui explique la crise puis l'errance identitaire des personnages de Sebald – même si celle-ci se révèle parfois une vingtaine d'années après le départ de la *Heimat*.

Wander de son côté a fait de sa vie une errance, avec l'exil de ses parents de la Russie vers l'Autriche en 1911 (GL 2006 S. 34), son exil de Vienne en 1938 pour la zone libre « pour être sauvé », sa déportation en sept étapes, la hantise de la mort tout autour de lui et la

³¹¹ Voir KLÜGER R., „Wanderer zwischen falschen Leben. Über W.G. Sebald“, in H.L. Arnold (dir.), *W.G. Sebald, Text+Kritik: Zeitschrift für Literatur*, Heft IV/03, n°158, Göttingen, Edition Text und Kritik, 2003, p. 95-102, ici p. 96 : „Denn sein Augenmerk fällt auch in seinen literaturgeschichtlichen Essays immer wieder auf das Thema Heimat beziehungsweise Heimatlosigkeit. Wie weit einer von zu Hause wegkommt, freiwillig oder gezwungen, ist für Sebald die natürlichste Frage, die man einem Menschen stellen kann. Und vielleicht auch die wichtigste.“

³¹² „Versucht man, W.G. Sebalds Begriff von ‚Heimat‘ zu umreißen, wird man von den Texten fast ausnahmslos zum Begriff des Exils geführt.“, ECKER G., „Heimat oder Die Grenzen der Bastelei“, in M. Niehaus, C. Öhlschläger (dir.), *W.G. Sebald: Politische Archäologie und melancholische Bastelei*, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 2006, p. 77-88, ici p. 77.

³¹³ „[Ich] löste meine letzten Kontakte mit der sogenannten wirklichen Welt.“ E S. 35 / p. 33.

³¹⁴ „[...] ich hingegen [...] stammte sozusagen aus dem Nirgendwo.“ A S. 373 / p.356.

hantise tout aussi mortifère de la destruction de la mémoire et de l'absence de culpabilité à son retour en Autriche, puis sa migration en RDA avant de revenir pour ses vieux jours à Vienne. C'est ainsi qu'il résume son existence dans son interview avec W. Trampe : « J'ai toujours été en route, j'ai migré toute ma vie durant. »³¹⁵

Tout comme son identité et celle de ses personnages se construit à la fois par un sentiment d'appartenance et en dehors de lui, la *Heimat* s'avère ambivalente pour Wander : d'un côté, l'Autriche est celle qui l'a conduit avec sa famille – et de nombreuses autres familles – à l'exil et la déportation, et donc à des années de vagabondage, de cachette, de vie instable d'hôtel en hôtel, de peur, puis de mort et de terreur, mais d'un autre côté, Wander est bienveillant au sujet de la *Heimat* et de sa perte, assumant son statut d'émigrant perpétuel – statut partagé par de nombreux autres : « J'étais en fuite, comme des dizaines de milliers d'autres »³¹⁶, écrit-il dans ses mémoires. Dans ses interviews, il explique également souvent que le temps de l'exil d'avant la déportation avait quelque chose d'heureux et d'insouciant, ponctué de rencontres et d'entraide avec des personnes dans la même situation que lui³¹⁷. Il affirme également se sentir moins Autrichien que membre de la communauté des migrants, malgré la « niche » viennoise qu'il a retrouvée pour ses vieux jours³¹⁸.

Alors, paradoxalement, la perte de la *Heimat* et la vie en exil est facteur d'identité collective, Wander se considérant non comme un infortuné solitaire mais comme membre d'une histoire partagée par des milliers d'autres, une histoire de la survie à tout prix, à une époque où « chaque destin individuel s'était arrêté » (HB S. 103). La perspective de Wander est inversée par rapport à ce qu'on attendrait : il ne semble finalement pas se déplaire de la perte de la *Heimat*, qui l'a moqué dans son enfance et a provoqué son exil (GL 1996 S. 33) en l'expulsant avec ses parents, son frère et sa sœur qui, eux, ne sont pas revenus de déportation³¹⁹. Il n'apprit d'ailleurs la déportation de ses parents qu'en retournant à Vienne en 1945, raconte-t-il dans son entretien avec W. Kuehs et Marsching.

³¹⁵ „Ich war immer unterwegs, mein ganzes Leben lang bin ich gewandert.“ TRAMPE W., „Gedenken, Erzählen, Leben. Gespräch mit Fred Wander“, *op. cit.*, p. 66.

³¹⁶ „Ich war auf der Flucht, wie Zehntausende anderer Menschen.“ GL 1996 S. 9, GL 2006 S. 9. „Alle hatten das gleiche Schicksal!“ GL 1996 S. 55, GL 2006 S. 62 / « Tous avaient le même destin ! »

³¹⁷ „Kuehs/Marsching: Wie verbrachten Sie die erste Zeit im Exil? Wander: Erste Zeit im Exil – Arbeitssuche, Hunger, Vagabondage durch Frankreich. Glückliche Momente mit fremden Menschen, die halfen...“ in W. Kuehs et Marsching, „Interview mit Fred Wander“, [En ligne], 2000, URL : <http://www.literaturepochen.at/exil/multimedia/pdf/wanderinterview.pdf> [Consulté le 15.06.2012].

³¹⁸ „Aber ich fühle mich nicht als Österreicher. [...] Millionen Menschen sind heute unterwegs, auf der Flucht, auf der Suche nach einer Bleibe. Zu ihnen gehöre ich, auch wenn ich für meine alten Tage eine Nische gefunden habe.“ TRAMPE W., „Gedenken, Erzählen, Leben. Gespräch mit Fred Wander“, *op. cit.*, p. 66-67.

³¹⁹ Voir WANDER F. „Nicht jeder braucht eine Heimat. Selbstbefragung 1994“, *op. cit.*, p. 42. Voir également : „Das Wien der zwanziger und dreißiger Jahre des vorigen Jahrhunderts, die Zeit unserer Erniedrigung,

Wander accorde également moins d'importance à la compréhension de la catastrophe historique, le ressentiment, la confrontation avec le passé qu'à « la vie bonne » menée malgré tout par « nous, les réfugiés »³²⁰. De fait, il s'agit davantage pour lui de mettre l'accent sur la vie en exil ou la vie dans les camps que sur l'exil lui-même ou l'expérience des camps pour elle-même. Wander s'attache ainsi à toutes les choses positives retirées des expériences à l'étranger et de leur existence « sur des valises prêtes »³²¹ : l'errance contient « des valeurs cachées » (GL 1996 S. 33), s'avérant pour lui également synonyme de voyages, de rencontres, d'amitiés, de curiosité intellectuelle, de mélange des langues et d'approche d'autres cultures. Au regard du contexte historique peut émerger une certaine solidarité entre migrants voire la possibilité de l'empathie, et au niveau personnel, il s'agit de se concentrer sur une vie simple que Wander définit en ces quelques mots dans son autre d'histoire d'hôtel, *Ein Zimmer in Paris*, et qu'il cite dans ses mémoires : « De quoi as-tu besoin pour être heureux en ce monde. Presque rien, un pantalon, deux chemises, et trois amis ! »³²²

L'errance prend ainsi un caractère foncièrement positif chez Wander, que nous ne trouvons pas chez Sebald et Modiano au premier abord : elle constitue en effet pour Wander une forme de vie tout à fait convenable, par laquelle il s'est construit ; elle est un modèle de vie³²³ autant que le seul « mode de vie véritablement déterminant »³²⁴. De fait, quand on fait du monde son terrain d'observation, son objet d'étude et le territoire de son existence, nul besoin de *Heimat*, affirme-t-il. Dans son autoquestionnement intitulé « Tout le monde n'a pas besoin de Heimat » („Nicht jeder braucht eine Heimat“), il se demande où se trouve sa véritable *Heimat*, s'il en est une, lui qui a vécu longtemps à l'étranger. Il répond que l'errance dans le monde, sans jamais arriver à destination, est sa patrie véritable, citant l'écrivain russe M. Gorki. Citant ensuite M. Frisch, Wander explique considérer l'homme, c'est-à-dire ses amis, comme élément constituant de sa patrie. Ce faisant, il définit sa *Heimat* moins comme un ancrage identitaire dans un territoire prédéfini que comme une patrie portative, moins

Vertreibung und Vernichtung!“ GL 2006, S. 390 / « Le Vienne des années vingt et trente du siècle précédent, le temps de notre humiliation, expulsion et anéantissement ! »

³²⁰ „Wir Emigranten wußten noch sehr wenig über die Kämpfe im Norden Frankreichs und in Paris.“ HB S. 29, „[...] wer wir waren, nämlich Flüchtlinge“ HB S. 64.

³²¹ La vie « sur des valises prêtes », qui définit les émigrants, est une expression qui revient régulièrement chez Wander : „Leut[e], die auf gepackten Koffern sitzen. Emigranten, mit einem Wort.“ GL 1996 S. 220. Voir aussi GL 1996 S. 231, GL 2006 S. 234 ; HB S. 172.

³²² „Was brauchst du zum froh sein in dieser Welt. Fast nichts, eine Hose, zwei Hemden und drei Freunde!“ WANDER F., *Ein Zimmer in Paris*, Weimar, Aufbau-Verlag, 1975, S. 109 ; GL 1996 S. 323, GL 2006 S. 327. Voir également son interview avec W. Trampe : TRAMPE W., „Gedenken, Erzählen, Leben. Gespräch mit Fred Wander“, *op. cit.*, p. 65.

³²³ „Emigration wird zum Lebensmuster“. Voir KRAUSS H., „Reise-Erinnerungen – die nachgetragenen Exilerfahrungen Fred Wanders“, in H. Schreckenberger (dir.), *Ästhetiken des Exils*, Amsterdam, Rodopi, 2003, vol. 54, p. 319-332, ici p. 329.

³²⁴ „Das Exil wird zur eigentlich bestimmenden Lebensform.“ GL 1996 S. 205.

comme un lieu situé qu'un chemin pouvant se poursuivre et se réorienter au fur et à mesure des rencontres et de la découverte de nouveaux territoires :

Tu as vécu dans différents pays, tu as beaucoup voyagé, où se trouve ta patrie?

Tout le monde n'a pas besoin de *Heimat*. Nous vivons dans une époque de nouvelle migration des peuples, des millions sont en pleine errance, en fuite, en exil, à la recherche d'un lieu où ils peuvent vivre en paix et non mourir de faim ! Maxim Gorki a dit : « Je fais partie de ces êtres humains qui sont toujours en route, qui n'arriveront jamais quelque part ! » C'est ainsi que je vois aussi ma situation. Max Frisch écrit dans son journal : « Notre patrie, c'est l'être humain. C'est à lui que revient notre entière fidélité ! » [...] Des arguments que je revendique pour moi-même. La *Heimat* se trouve chez mes amis dans différents pays !

Du hast in verschiedenen Ländern gelebt, warst viel auf Reisen, wo ist Deine Heimat?

Nicht jeder Mensch braucht eine Heimat. Wir leben in der Epoche einer neuen Völkerwanderung. Millionen sind unterwegs, auf der Flucht, im Exil, auf der Suche nach einem Ort, wo sie in Frieden leben können und nicht verhungern müssen! Maxim Gorki hat einmal gesagt: „Ich gehöre zu jenen Menschen, die immer nur unterwegs sind, die niemals irgendwo ankommen werden!“ So sehe ich auch meine Lage. Max Frisch schreibt in seinem Tagebuch: „Unsere Heimat ist der Mensch; ihm vor allem gehört unsere Treue!“ [...] Argumente, die ich auch für mich in Anspruch nehme. Heimat ist bei meinen Freunden in verschiedenen Ländern!³²⁵

Modiano quant à lui ne s'exprime pas aussi clairement à ce sujet que les deux auteurs germaniques, la notion de *Heimat* ne lui étant pas familière. Cependant, on sait à présent qu'il établit des liens entre sa naissance, la ville de Paris et une atmosphère floue, celle de l'Occupation. Ainsi, selon lui, la *Heimat* n'est pas un territoire, puisque Paris ne saurait lui appartenir tout entier, mais elle se définit ainsi plutôt par les moments d'histoire qui y ont pris place et surtout par la mémoire qui y est liée et qui doit être assumée – et, en ce qui le concerne, à partir de l'année 1945 : s'il n'était pas là pour se rappeler Dora, s'il n'était pas là pour écrire, dit-il, la mémoire s'évanouirait :

Si je n'étais pas là pour l'écrire, il n'y aurait plus aucune trace de la présence de cette inconnue [...]. Rien que des personnes – mortes ou vivantes – que l'on range dans la catégorie des ‚individus non identifiés‘. (DB p. 65)

Modiano se donne ainsi le devoir de « faire le lien », comme il le dit souvent³²⁶, entre les mémoires, les époques, les pièces éparses de Paris d'hier à aujourd'hui – ou bien de renouer ce qui a été rompu, remplir ce qui a été troué :

J'ai l'impression d'être tout seul à faire le lien entre le Paris de ce temps-là et celui d'aujourd'hui, le seul à me souvenir de tous ces détails. Par moments, le lien s'amenuise et risque de se rompre, d'autres soirs la ville d'hier m'apparaît en reflets furtifs derrière celle d'aujourd'hui. (DB p. 50-51)

Faire du lien, pour Modiano, est ce qui motive son errance dans les rues de Paris à la recherche de son passé et de celui de Dora dans le même quartier. Cela permet ainsi de

³²⁵ WANDER F., „Nicht jeder braucht eine Heimat. Selbstbefragung 1994“, *op. cit.*, p. 42.

³²⁶ DB p. 50, 65, 77.

comprendre sa conception de la *Heimat* vue comme mémoire assumée et histoire partagée, afin de mettre au jour les identités qu'elle contient, dans le besoin de « transmettre, non pas une expérience, mais tout simplement quelques-uns de ces détails disparates, reliés par un fil invisible qui menace de se rompre et que l'on appelle le cours d'une vie » (VN p. 118-119).

Si au premier abord Modiano semble négatif vis-à-vis de ses origines troubles ainsi que de la mémoire tronquée de sa *Heimat* française, parasitée par l'amnésie collective, cela s'avère productif : d'être né en 1945, cela le conduit à s'interroger sur le passé autant que sur le présent, cheminer dans Paris, physiquement et historiquement, faire des recherches, reconstituer des identités disparues, les consigner, et ainsi établir sa condition d'écrivain.

On le voit, la *Heimat* est donc une préoccupation commune des trois auteurs, bien qu'elle s'exprime différemment. Et chez les trois auteurs, la problématique liée à la *Heimat* disparue ou inconnue engage une errance qui se définit par des déplacements d'ordre physique, donc géographique : la perte de la *Heimat* chez Sebald et Wander et, pour le cas de Modiano, sa tentative d'appréhension, voire d'appropriation à travers la quête de sa mémoire, provoquent un départ vers l'ailleurs, un déracinement. L. Barthélémy lui préfère le terme de dépaysement, d'après qui être dé-paysé signifie « littéralement se retrouver dans un espace dans lequel aucun lien de familiarité [ne préexiste et] ne s'établit »³²⁷.

Peu importe le terme choisi, le déracinement et le dépaysement évoquent donc cette perte de la *Heimat*, la perte des racines, sur laquelle débouche l'errance et qui suscite bientôt le mal du pays, la nostalgie, le *Heimweh* allemand. Le *Heimweh* résulte de la conscience de la perte de la *Heimat*, de ce qu'elle contient et ce qu'elle évoque, toutefois guidée par l'espoir désespéré du retour dans la *Heimat* telle qu'elle fut. Cette nostalgie ne semble pas exister chez Modiano, soit parce que ses personnages n'ont d'autre *Heimat* qu'eux-mêmes, soit parce qu'elle a disparu pour toujours ou bien parce qu'ils se refusent à y retourner, à l'instar de Jean B. La nostalgie du temps révolu semble remplacée chez Modiano par l'empathie du narrateur et, certainement, du lecteur, quand elle fait défaut au monde de l'après.

Le *Heimweh* se retrouve en revanche dans chacun des récits de Sebald : pour R. Battiston, le *Heimweh* est, par son rattachement intrinsèque à la *Heimat* et, surtout, à la perte de cette dernière, omniprésente dans *Austerlitz* et *Les Émigrants*, puisque « tous les personnages de l'œuvre sebalienne sont des déracinés à la recherche soit de leurs origines, soit de leur patrie perdue »³²⁸. Mais la nostalgie qui en découle, quant au retour espéré à

³²⁷ BARTHELEMY L., *Ficitions contemporaines de l'errance*, op. cit., p. 145.

³²⁸ BATTISTON R., *Lectures de l'identité narrative*, op. cit., p. 160.

travers un cheminement s'étendant sur plusieurs dizaines d'années, manifeste une force destructrice sur les personnages, puisqu'à travers elle transparait l'image d'un passé qui ne reviendra pas. Ainsi le Dr Henry Selwyn commence-t-il subitement à ressentir le déchirant *Heimweh*, deux ans après sa rencontre avec le narrateur. Si « pendant deux décennies les images de cet exode s'étaient effacées de sa mémoire », elles reviennent peu à peu pour se manifester de plus en plus souvent³²⁹ : peu avant de se suicider avec son fusil de chasse, hanté par les images de son exil hors de la Lituanie et « assailli » par le *Heimweh* (E p. 30 / S. 30), il confiera au narrateur le souvenir des pièces vidées, de la vaste étendue de terre brune laissée derrière lui, de son départ en bateau de Riga, de « la peur et de l'espoir » (E p. 30 / S. 31) que portaient les émigrants comme lui pour atteindre New York et sa statue de la Liberté (E p. 31 / S. 33), alors qu'ils n'iront pas plus loin que Londres. Après ces révélations, le Dr Henry Selwyn se rend dans l'appartement qu'il loue au narrateur et sa femme Clara « de plus en plus rarement » (E S. 35 / p. 31), rompant par-là sans doute les derniers liens qu'il entretenait avec le monde extérieur, et il se suicide quelques semaines plus tard.

Chose étonnante, le *Heimweh* est absent de l'œuvre de Wander, lui qui s'était juré de ne jamais retourner dans sa *Heimat* viennoise. Chez lui, les réflexions sur l'étranger semblent prendre le pas sur le mal du pays, dont on trouve par ailleurs des échos chez Modiano et Sebald : par le déracinement s'offrent à leurs personnages errants de nouvelles perspectives historiques, culturelles et identitaires, qu'il s'agit de questionner. Ainsi, par les déplacements constants dans l'inconnu qu'a précipité la perte de la *Heimat*, peut s'éveiller une certaine curiosité intellectuelle face à l'étranger. L'étranger n'est pas nécessairement un ailleurs lointain, il recouvre plutôt ce qui semble étrange parce qu'il n'est pas familier, ou ce qui paraît éloigné parce que son mode de fonctionnement diffère de celui qu'on a l'habitude de suivre. Alors, chez les trois auteurs, l'étranger n'est pas seulement l'Autre mais peut également être soi-même – celui qui se trouve en pleine errance identitaire : l'étranger à soi-même qui chemine au-dehors tout autant que dans l'étrangeté de sa conscience.

L' étranger

Les déplacements hors de la *Heimat*, au cœur des intrigues des trois auteurs, impliquent la découverte de l'étranger, même provisoire.

³²⁹ „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.“ E S. 31 / p. 30.

Sebald et Wander offrent deux positions opposées sur l'approche de l'étranger. Chez Sebald, l'étranger est à la fois le lieu de passage nécessaire des voyages et le symptôme du mal-être : ses personnages de Sebald se sentent constamment étrangers au monde, où qu'ils se trouvent, et le monde constitue un mystère pour eux. C'est ce que ressent notamment Austerlitz, vivant pour toujours « au milieu d'étrangers en terre étrangère » depuis son « long, long voyage en train » à partir de la gare Wilson de Prague³³⁰. Car l'étranger implique ce qui n'est pas soi, ce qu'on a au premier abord des difficultés à saisir, à comprendre, à (re)connaître, comme le formule l'oncle Kasimir, parent du narrateur du troisième récit des *Émigrants* : pour lui, le terme d'étranger se rattache à celui d'incompréhensible³³¹ comme pour Austerlitz, pour qui l'Allemagne est « le plus inconnu des pays » (A p. 306 / S. 321).

Wander quant à lui semble réfuter cette hypothèse de l'impossible (re)connaissance de l'étranger. La rencontre avec l'étranger s'avère nécessaire, dans une approche créatrice et non dans un rapport de force : elle permet de connaître l'Autre, et même de se rapprocher de soi-même, puis d'évoluer :

Il n'y a que la prise en compte créatrice de l'étranger – et non pas de telle sorte que nous le haïssions et l'exterminions – qui nous permet de voir ce que nous sommes réellement. Et cela nous rend capable de développer nos propres forces, c'est-à-dire tout ce qui nous définit en tant qu'être humain, l'amour et la raison.

Nur die schöpferische Auseinandersetzung mit dem Fremden und Andersgearteten – und nicht, indem wir es hassen und vernichten – macht uns sehend für das, was wir selbst wirklich sind. Und es befähigt uns, die eigenen Kräfte zu entwickeln, nämlich alles, was den Menschen ausmacht, Liebe und Vernunft. (HB S. 51-52)

Mais que recouvre « l'étranger » chez Wander ? Il permet d'évoquer à la fois l'Autre, celui qui est différent de nous (*das Anderssein, die Andersheit*), et le sentiment de celui qui se trouve dans un espace lointain et inconnu (*fremd, das Fremde, die Fremdheit*). À voir l'étendue du champ syntaxique de l'étranger qui apparaît dans ses œuvres, l'on remarque aisément qu'il s'agit d'une thématique constante de Wander, ce qui ne semble pas étonnant pour l'émigrant perpétuel qu'il est. Et lorsqu'il est question d'étranger, il se trouve toujours accompagné de l'idée de la rencontre nécessaire avec l'étranger dans le but de se retrouver. C'est une idée que partage Maxie et qui semble constituer le fil directeur de leur création commune, ce dont atteste cette phrase issue de son journal, résumant leur après-midi passée sur la rive gauche de la Seine avec quatre appareils photo pour un projet de livre sur le thème de « la découverte de soi à l'étranger » („Selbstfindung in der Fremde“), un projet d'environ

³³⁰ „auf der langen Eisenbahnfahrt und dann unter fremden Leuten in einem fremden Land“ A S. 253 / p. 240.

³³¹ „fremd und unbegreiflich“ E S. 118 / p. 99.

deux cents photographies et cent cinquante pages de texte³³² : « Plus les êtres humains te sont étrangers, plus tu te rapproches de toi-même ! »³³³ Plus qu'un fil directeur, l'étranger est donc le point de départ de leur travail de photoreporter : pour leur projet de livre, ce n'est finalement pas une demi-journée qu'ils passeront à Paris, mais cinq mois, en trois étapes³³⁴, et il sera publié sous le titre *Paris – Doppeltes Antlitz*. (GL 1996 S. 209). Le terme d'*Antlitz* choisi ici par le couple Wander mérite qu'on s'y attarde un instant : c'est un concept hérité de la philosophie d'E. Levinas, pouvant se traduire par « visage », mais plus que le visage, il prend en compte tout son contenu, au-delà de la seule perception de l'Autre nous apparaissant tout d'abord à travers son visage. De fait, le visage présente à la fois le contenu d'une histoire personnelle et l'occasion fondamentale de la rencontre avec autrui, et en toute responsabilité, car le visage est nu, c'est-à-dire exposé. Il présente et représente un être humain « que je dois accepter avec droiture et responsabilité, en reconnaissant son privilège. Par son visage, toute l'humanité me regarde »³³⁵, écrit Levinas. À travers son visage, toute personne s'exprime, bien avant la formulation de ses pensées par sa voix : elle transmet son statut même d'être humain – et cela ne peut être nié ni détruit par quiconque.

Le couple Wander s'inspire de ce concept dans son travail journaliste et son approche éthique de l'étranger (qu'il soit une personne ou un lieu) : l'étranger mérite qu'on l'observe – et d'être observé par lui –, qu'on s'en imprègne afin d'essayer de le comprendre. De plus, le fait de se trouver littéralement à l'étranger implique une grande curiosité et un regard aiguisé sur ce qui nous entoure, et qu'on méconnaît, le temps du voyage. Par ailleurs, ne demeure étranger que ce(lui) qu'on regarde différemment de soi : c'est le regard qui fait l'étranger. Et pour Wander, nous pouvons apprendre (sur soi-même) de ce qui n'était *a priori* que l'inconnu. L'étranger offre ainsi la possibilité d'évoluer :

L'observation est cette activité créatrice qui est la plus formatrice pour l'être humain. La condition est – de t'ouvrir et de t'éveiller – une curiosité provoquant une certaine vivacité, presque une naissance. [...] Un sentiment d'appartenance au monde, le sentiment d'être universel. [...]

Parce que c'est la seule chance de salut devant le néant. À chaque fois que tu rencontres un être humain, qu'il te regarde et ne passe pas aveuglément devant toi, tu respires

³³² GL 1006 S. 206, GL 2006 S. 209.

³³³ „Je fremder die Menschen, um so näher kommst du dir selbst!“ GL 1996 S. 207.

³³⁴ „Wir haben in den Jahren 1962 und 1963 insgesamt fünf Monate in Paris zugebracht“ GL 1996 S. 207, „Wir haben für diese Arbeit insgesamt fünf Monate, in drei Etappen, dort zugebracht“ GL 2006 S. 209.

³³⁵ Voir LEVINAS E., *Totalité et infini*, op. cit., [En ligne], URL : <http://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0508261134.html> [Consulté le 22.10.2012]. Voir également, pour les notions d'approche éthique de l'Autre et de nudité du visage : LEVINAS E., „Das Antlitz“, in *Ethik und Unendliches. Gespräche mit Philippe Nemo*, Vienne, Passagen, 1996, S. 63-70 et LEVINAS E., „Die Verantwortung für den Anderen“, *ibid.*, S. 71-77 / LEVINAS E., *Ethique et infini. Dialogues avec Philippe Nemo*, Paris, Fayard, 1982.

profondément – un sourire suffit, une infime vague de chaleur, l'intérêt créateur qui nous unit, les êtres humains... Pendant que beaucoup vacillent, comme s'ils étaient éteints. L'être humain se crée lui-même en observant insatiablement le monde.

[...]

Pour préciser ce que j'aimerais dire : lorsque je suis arrivé à Paris en mai 1938, sans bagages, sans argent – et que j'ai pu, pour ainsi dire, sentir, ressentir cette liberté paradoxale d'être seul, que j'ai pu respirer, je me suis rendu compte que c'étaient les êtres humains qui me laissaient prendre conscience de cette nouvelle façon grisante d'aborder l'existence, parce que je les voyais tout à coup d'un autre œil. J'avais moi-même changé !

Das Schauen ist jene schöpferische Tätigkeit, die den Menschen am meisten bildet. Voraussetzung ist – dich zu öffnen und wach zu werden – eine Lebendigkeit erzeugende Neugier, fast eine Geburt. [...] Ein Weltgefühl, das Gefühl universellen Seins. [...]

Denn es ist die einzige Rettung vor dem Nichts. Immer wenn dir ein Mensch begegnet, dich anschaut und nicht blind vorbeigeht, atmest du auf – ein Lächeln genügt, eine winzige Welle von Wärme, das kreative Interesse, das uns Menschen verbindet... Während viele so dahinschwanken, als wären sie verlöscht. Der Mensch erschafft sich selbst, indem er die Welt unersättlich betrachtet.

[...]

Um es deutlicher zu machen, was ich sagen möchte: Als ich im Mai 1938 in Paris ankam, ohne Gepäck, ohne Geld – und diese einsam-paradoxe Freiheit geradezu spüren, riechen, atmen konnte, erkannte ich, es sind die Menschen, die mich dieses berauschte neue Lebensgefühl wahrnehmen ließen, weil ich sie auf einmal mit anderen Augen sah. Ich selbst hatte mich gewandelt! Und dann waren es meine neuen Freunde László Kranz, Rosenberger, Gerson und später Grünberg, die wie ich aus der Katastrophe kamen und mir beibrachten, meine Haltung, meine menschliche Situation zu begreifen. (GL 2006 S. 212-213)

Mais n'oublions pas que la rencontre avec l'étranger – tout comme la redécouverte du familier, le retour dans sa *Heimat* viennoise – ne fut pour Wander pas toujours créatrice et que c'est bien son errance qui l'a mené à cette (re)connaissance, par étapes, de l'étranger et de soi-même. D'ailleurs, ce passage n'apparaît pas dans la première version de ses mémoires, ce qui montre un niveau supérieur de réflexion et de connaissance, laquelle a mûri jusqu'à la fin de sa vie, au cours de ses voyages.

De fait, Wander exprime la sensation qu'il a d'être un étranger où qu'il aille – même à Leipzig au milieu d'écrivains communistes comme lui, même à Vienne :

Je restais étranger, restais émigrant, me sentais comme un hôte de ce pays et ne me sentais pas concerné. [...] Je n'étais pas à ma place, ni ici ni ailleurs !

Ich blieb Ausländer, blieb Emigrant, fühlte mich als Gast in diesem Land und innerlich unbeteiligt. [...] Ich gehörte nicht dazu, nicht da und nicht dort! (GL 1996 S. 148, GL 2006 S. 156)

Et au-delà du monde germanique, c'est dans le monde même que Wander affirme sa condition d'étranger : « Je n'étais pas à ma place. Je n'avais jamais été à ma place quelque part. [...] Je n'étais qu'un hôte en ce monde, un étranger ! »³³⁶, écrit-il quelques pages après le premier extrait. Mais si cette condition d'étranger perpétuel sans domicile fixe paraît au

³³⁶ „Ich gehörte nicht dazu. Ich gehörte niemals irgendwo dazu. [...] Ich war nur Gast in dieser Welt, ein Fremder!“ GL 1996 S. 160-161, GL 2006 S. 168.

premier abord négative, n'est-elle pas pour autant revendiquée par Wander ? Sans doute y trouve-t-il une situation qui lui correspond. D'un côté, nous savons maintenant ce que, du point de vue de Wander, l'étranger peut apporter à celui qui le regarde. D'un autre, selon Wander, la *Heimat* de l'errant, c'est l'errance même, c'est l'exil, c'est-à-dire nulle part³³⁷ – et partout à la fois, ce qu'il annonçait déjà au début de ses mémoires : « C'est à l'étranger que [ceux qui ont perdu leur Heimat] apprendront à trouver leur réel domicile : l'être humain habite en lui-même, et nulle part ailleurs ! »³³⁸ Par cette formulation et cette conception de l'existence, Wander se libère des considérations nationales qui créent les frontières et approuve d'un même mouvement la « liberté du migrant », pour reprendre les termes de V. Flusser³³⁹. Il se rapproche en cela des conceptions actuelles de la migration, liées à celle de cosmopolitisme, résultant lui-même, dans un processus non linéaire, à la fois de la paix en 1945, de l'interdépendance des histoires nationales, des valeurs universelles qui engagent émotionnellement les êtres humains envers les autres et de l'entrecroisement des mémoires individuelle et collective, particulière et universelle³⁴⁰.

Par ailleurs, l'étranger peut se doubler de l'étrange. Au prime abord, les récits de Wander, comme ceux de Sebald, s'inscrivent dans la lignée des récits de voyage, considérés par la critique littéraire allemande comme des expériences de l'Autre et de l'étrange („literarische Fremderfahrung“³⁴¹) : ce qui semble étranger paraît étrange au regard de celui qui n'en n'a pas l'habitude. L'étrange, et donc l'étranger, provoquent des sentiments contradictoires de curiosité et de gêne, des sensations de mal-être et d'inadéquation à la réalité. Où qu'il aille – et même dans ses rêves –, Wander a la sensation d'arpenter des rues qui lui sont étrangères et lui paraissent sans fin³⁴². À chaque fois qu'Austerlitz traverse en train la ville de Londres, les images du paysage qui lui parviennent à travers la vitre, et « en

³³⁷ „seine Heimat ist das Exil“ GL 1996 S. 227, „seine Heimat ist nirgendwo“ GL 2006 S. 228.

³³⁸ „In der Fremde werden [die Menschen, die ihre Heimat verloren haben] lernen, ihr wahres Domizil zu finden: Der Mensch wohnt in sich selbst, sonst nirgends!“ GL 1996 S. 17, GL 2006 S. 18.

³³⁹ FLUSSER V., *Von der Freiheit des Migranten. Einsprüche gegen den Nationalismus*, Berlin, Europäische Verlagsanstalt, 2007.

³⁴⁰ Voir LEVY D., SZNAIDER N. (dir.), *Erinnerung im globalen Zeitalter: Der Holocaust*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2007, p. 10-18 : Kosmopolitismus heißt: die „Wirklichkeit der uneingrenzbaren Interdependenzen“, „universelle Werte, die Menschen emotional engagieren“, die „Konsequenz des Friedens 1945“, die „partikularen und universalen Erinnerungsformen“ in einem „nicht-linear[en], dialektisch[en] Prozess“.

³⁴¹ Voir MCCULLOH M., *Understanding W. G. Sebald, op. cit.* Parmi les récits de voyage allemands de référence, M. McCulloh cite notamment : *Italienische Reise* de J.W. von Goethe, *Reisebilder 1826-1831* de H. Heine, *Reisenovellen* de H. Laube, et *Baron Münchhausen's Narrative of his Marvellous Travels and Campaigns in Russia*, écrites en anglais par l'Allemand R.E. Raspe en 1785, traduites un an plus tard par G.A. Bürger sous le titre de *Abenteuer des berühmten Freiherr von Münchhausen*. Elles furent également l'objet de multiples remaniements, versions différentes et traductions, dont la version française a été établie par T. Gautier avec des illustrations de G. Doré.

³⁴² „Auch im Traum ziehe ich immer noch untröstlich durch fremde, endlose Straßen.“ GL 1996 S. 361, GL 2006 S. 399.

dépité des nombreuses années depuis son arrivée en Angleterre, ne [lui] sont jamais devenues familières, [lui] restent au contraire étrangères, d'une inquiétante étrangeté »³⁴³. Et c'est en se rapprochant de la Liverpool Street Station que son angoisse monte à chaque fois, lorsque les aiguillages et le goulet d'étranglement constitué « de hauts murs de brique noircis par la suie et le gasoil avec leurs voûtes, leurs colonnes et leurs niches », que le train traverse avant l'entrée en gare, lui rappellent une « nécropole souterraine »³⁴⁴. Et cette nécropole souterraine symbolise d'abord le monde incompréhensible qui entoure Austerlitz, puis le rapport problématique du personnage au passé, enfoui, à travers l'inquiétante étrangeté que le lieu incarne, enfin l'étranger qu'Austerlitz est pour lui-même.

Ainsi Sebald et Wander dépeignent-ils l'étrangeté de l'inconnu, mais également de ce qui paraissait banal, ou même familier, se demandant comment le familier peut prendre la forme d'une « inquiétante étrangeté », qui appelle directement le „Unheimlich“ freudien³⁴⁵. Cet „Unheimlich“ se base sur la familiarité latente ou obscure du présent avec l'étrange. L'étrange est ainsi familier de façon inconsciente, c'est-à-dire qu'il nous côtoie sans que nous ne l'apercevions, mais il apparaît soudainement, révélé au détour d'une rue ou d'un regard, et c'est ce sentiment qui produit l'étrangeté. C'est ainsi que les femmes et les enfants que Wander croise dans les rues de Vienne en 1945, quelques jours après son retour de Buchenwald, lui apparaissent étrangers, presque d'une inquiétante étrangeté³⁴⁶: celui qui n'a pas vu de femmes et d'enfants pendant plusieurs années a l'impression qu'ils sont « faits d'une autre pâte », leurs visages paraissant diaphanes et lisses comme de la porcelaine qui n'a pas été brisée, de telle sorte qu'il en vient à douter que du sang coule dans leurs veines³⁴⁷. J. Kristeva a écrit au sujet de cette inquiétante étrangeté du quotidien : « Étrangement l'étranger nous habite, il est la face cachée de notre identité, l'espace qui ruine notre demeure »³⁴⁸. Le paradoxe de l'étrange se trouve ainsi dans le familier, qui semble par voie de conséquence redécouvert avec l'expérience de l'étrange.

³⁴³ „all diese immergleichen, immer, wenn ich nach London fahre, an mir sich vorbeidrehenden und mir dennoch nicht vertrauten, sondern – trotz der vielen seit meiner Ankunft in England vergangenen Jahre – fremd und unheimlich gebliebenen Ansichten.“ A S. 57 / p. 54.

³⁴⁴ „Besonders bang wird es mir jedes Mal auf dem letzten Stück der Strecke, wo der Zug sich, kurz vor der Einfahrt in die Liverpool Street Station, über mehrere Weichen hinweg durch einen Engpaß winden muß und wo die zu beiden Seiten der Geleise aufragenden, von Ruß und Dieselöl geschwärzten Ziegelmauern mit ihren Rundbögen, Säulen und Nischen ich auch an diesem Morgen erinnerten an ein unterirdisches Kolumbarium.“ A S. 57 / p. 54.

³⁴⁵ FREUD S., *Das Unheimliche. Aufsätze zur Literatur*, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 1963.

³⁴⁶ „fremd, fast unheimlich“ GL 1996 S. 94, GL 2006 S. 102.

³⁴⁷ „Sie waren unwirklich, wie Schemen, Geschöpfe aus einer anderen Welt. Vor allem die Frauen und die Kinder – wir hatten jahrelang keine Kinder und Frauen gesehen, sie waren uns fremd, fast unheimlich und aus einem anderen Stoff gemacht. Ihre Gesichter waren hell und glatt wie aus Porzellan, hatten sie denn Blut in den Adern?“ GL 1996 S. 94, GL 2006 S. 92.

³⁴⁸ KRISTEVA J., *Etrangers à nous-mêmes*, Paris, Fayard, 1988, p. 9.

Dès lors, les deux récits de Modiano nous présentent également une expérience de l'étrange, laquelle s'établit dans la redécouverte de Paris, dans le questionnement de sa mémoire et les changements d'identité de ses bâtiments à travers le temps. De fait, les bâtiments que le narrateur Modiano couvre de son regard lors de ses déplacements dans les rues de Paris, sont souvent rendus inaccessibles parce qu'ils sont inhabités, à l'instar des cafés devenus cinémas puis désertés, ou des immeubles devenus cafés. Parfois, ils sont fermés, comme le bâtiment de l'ancienne caserne des Tourelles désormais interdit au public, voire complètement détruits, comme les hôtels rue Polonceau, dans l'un desquels a vécu la famille Bruder avant celui de la rue d'Ornano, qui n'existent plus aujourd'hui, ou bien comme les panneaux indicatifs en bordure de route, devenus des épaves qui ne renvoient plus à rien.

Chez Sebald nous retrouvons, dans la même perspective, les images des portes closes. Celles-ci rappellent symboliquement le pas à franchir pour se confronter à l'étrangeté qui constitue ses personnages, mais elles figurent tout autant la dissolution de leurs repères dans un monde qui ne s'offre pas naturellement à eux ainsi que leur mouvement vers l'ailleurs, tout aussi curieux qu'angoissé face à ce qu'ils pourraient découvrir. Dans cette perspective, la porte de la salle d'attente de la Norddeutsche Lloyd à Bremerhaven exprime à la fois la crainte et les espoirs des émigrants et scelle également leur destin. De fait, en prenant le bateau en quittant la salle d'attente, ils ne savent pas ce qu'ils vont devenir, ni dans quel lieu leur traversée va les mener, traversée durant laquelle beaucoup vont se croire « à l'agonie »³⁴⁹.

Les portes sont également, bien sûr, partie constituante de tous les bâtiments où se rendent les personnages pour accéder au savoir qu'ils contiennent, utiles à leur enquête ou même à leur survie, que ce soit d'ailleurs chez Sebald, Modiano ou Wander : même si elle n'est pas évoquée, nous imaginons la porte fermée du consulat des Etats-Unis à la file d'attente qui grandit devant elle, dans l'attente d'un visa (HB S. 78). De la même façon, le narrateur Modiano éprouve des difficultés à entrer au Palais de Justice où il se rend pour se procurer l'état civil de Dora :

Au 2 boulevard du Palais, je m'apprêtais à franchir les grandes grilles et la cour principale, quand un planton m'a indiqué une autre entrée, un peu plus bas : celle qui donnait accès à la Sainte-Chapelle. Une queue de touristes attendait, entre les barrières, et j'ai voulu passer directement sous le porche, mais un autre planton, d'un geste brutal, m'a signifié de faire la queue avec les autres. (DB p. 16)

Et chez Sebald, c'est dans *Austerlitz* que les portes closes prennent toute leur signification, évoquant, en plus de ce qui a déjà été annoncé, l'étrangeté même de sa *Heimat* tchèque, que le personnage ne connaît pas et qu'il n'a jamais pu imaginer. Lorsqu'il part pour

³⁴⁹ „sterbenselend“ E S. 120 / p. 100.

Prague et erre dans la rue en sortant des archives, il emprunte par hasard la petite ruelle de la Šporkova, qui s'avère être la rue de sa petite enfance, et il se retrouve intuitivement devant sa maison. La porte est close et il reste paralysé devant l'entrée, la fixe un long moment avant de se décider à l'ouvrir et à libérer ainsi la poussière accumulée sur son enfance et sur ses souvenirs, qui s'apprêtent à ressurgir. La révélation a lieu dans une grande confusion, dans « un mélange à la fois de bonheur et d'angoisse »³⁵⁰ : cette porte enfin franchie et reconnue entraîne le retour de ses souvenirs, de son enfance, mais également des appréhensions, de la mort et des non-dits. De fait, « personne ne saurait expliquer exactement ce qui se passe en nous lorsque brusquement s'ouvre la porte derrière laquelle sont enfouies les terreurs de la petite enfance »³⁵¹. Ensuite, lorsqu'il se promène seul dans les rues de l'ancien ghetto de Terezín et se trouve immédiatement frappé par le vide et la désolation qui y règnent, il voit de nombreuses portes closes pour toujours, parfois très abîmées, dont les photographies en noir et blanc apparaissent sur plusieurs pages du récit³⁵². Les photographies, dont la taille varie jusqu'à occuper parfois une double page, laissent peu de place pour les mots et figurent ainsi sans être relayée par les mots la destruction du monde et des êtres humains pendant la Seconde Guerre mondiale, ainsi que l'état du monde de l'après.

Ainsi, plutôt que les rassurer et leur permettre de reconnaître leur *Heimat*, ces portes qui parsèment les textes des trois auteurs, par évocation directe ou par allusion, figurent le désarroi des personnages et des narrateurs³⁵³ ainsi que leurs questionnements continuels devant l'inconnu qu'ils ne semblent pas à même de saisir dans son intégralité. De fait, ils éprouvent des difficultés à franchir le seuil de ces portes, et lorsqu'ils le font, l'issue n'est pas certaine car la confrontation avec l'étranger ou avec l'inquiétante étrangeté du monde pourtant familier reste en suspens : l'errance perdue.

Et comme nous le percevons, cette errance physique est partagée par les personnages et les narrateurs, qui sont constamment en route et suivent des itinéraires croisés : avec ces identités incomplètes, ces sujets en mouvement, concordent les voyages, les cheminements et les haltes provisoires que les personnages et narrateurs s'imposent sur les mêmes lieux, même

³⁵⁰ „eine so glückhafte und zugleich angstvolle Verwirrung der Gefühle“ A S. 223 / p. 210.

³⁵¹ „Genau kann niemand erklären, was in uns geschieht, wenn die Türe aufgerissen wird, hinter der die Schrecken der Kindheit verborgen sind.“ A S. 41 / p. 39.

³⁵² A p. 261-265 / S. 275-279.

³⁵³ Un exemple : « Plus tard, je n'ai plus guère utilisé [l'ascenseur], bien que j'aie mis beaucoup de temps à ne plus me perdre dans le chaos des portes coupe-feu, des portes de chambre, des portes de salles de bains, des couloirs aveugles, des sorties de secours, des paliers et des escaliers. » E p. 182 / „Ich habe [den Aufzug] später kaum mehr benutzt, obwohl ich längere Zeit brauchte, bis ich mich in dem Gewirr von Zimmer-, Toiletten- und Feuertüren, von blinden Korridoren, Notausgängen, Treppenabsätzen und Stiegen nicht jedesmal verlor.“ S. 225.

s'ils ne les effectuent pas ensemble. En effet, les narrateurs suivent les personnages à la trace ou suivent leurs traces à rebours du temps, des années après leur mort.

Itinéraires croisés

Les déplacements des personnages et narrateurs ont des similitudes chez les trois auteurs : d'abord, ils possèdent comme nous le savons un motif identitaire, à savoir le sentiment d'une perte à tenter de comprendre et de surmonter, la volonté de se reconstruire et de chercher des réponses.

Tous partent donc pour rechercher des informations et des traces du passé, comprendre comment ils ont vécu pour parvenir à vivre, pour compléter leur existence de souvenirs et leur donner une consistance d'être humain. Pour cela, ils seront amenés en chemin à apercevoir, observer et parfois récolter toutes sortes d'objets les aidant dans leur quête et dans leur enquête (A p. 96 / S. 103), des objets issus de la mémoire individuelle et porteurs d'identité : effets personnels³⁵⁴, carnets³⁵⁵, photographies « comme il en existe dans toutes les familles » (DB p. 92). À l'époque troublée pendant laquelle ont vécu leurs propriétaires, ces objets étaient les seules choses stables auxquelles ils pouvaient se raccrocher (VN p. 108), et ils ont ensuite « en raison de circonstances restées inconnues survécu à leurs propriétaires et [ont] été épargné[s] de la destruction »³⁵⁶, dans un monde où la présence du passé se trouve uniquement marquée par son absence.

De plus, comme nous le savons, chaque récit débute en pleine errance, dans une situation de transit. Cette situation initiale s'avèrera le maillon d'une chaîne de déplacements s'articulant autour d'elle, qu'ils soient déjà survenus ou encore à venir. De fait, les déplacements ne suivent pas de ligne chronologique ni géographique et s'imbriquent aux dialogues et réflexions qui constituent les œuvres.

Mais ils peuvent se distinguer sur quelques points que nous allons à présent développer : chez Modiano, les déplacements établissent des lignes de fuite dans le récit, par le motif majeur de la fugue qui se double, pour le narrateur, d'une enquête. Chez Wander, les déplacements constants, qui prennent les formes de l'exil, de la fuite ou du voyage, s'imbriquent les uns dans les autres, l'un n'empêchant pas l'autre, et ils mettent au jour à la

³⁵⁴ VN p. 108 ; A p. 273 / S. 287.

³⁵⁵ HB S. 171 ; E p. 152 / S. 186 ; E p. 228 / S. 289.

³⁵⁶ „[...] die aufgrund unerforschlicher Zusammenhänge ihre ehemaligen Besitzer überlebt und den Prozess der Zerstörung überdauert hatten“ A S. 285 / p. 270-271.

fois rencontres et disparitions ainsi qu'un sentiment d'être perpétuellement en fuite. Chez Sebald, ils sont principalement des voyages : voyage touristique ou voyage de recherches que sous-tend une enquête, et dans le cas spécifique du personnage d'Austerlitz, une quête identitaire.

Modiano : lignes de fuite

Les premières lignes de *Dora Bruder* évoquent déjà plusieurs errances qui, malgré leur distance temporelle, se font écho : la fugue de Dora de la chambre d'hôtel qu'elle partage avec ses parents boulevard Ornano, signalée par l'avis de recherche de 1941 – qui sera finalement, comme nous l'apprendrons plus tard, deux fugues successives (DB p. 102) –, provoque le début des recherches du narrateur Modiano à son sujet en 1990. Celles-ci se réaliseront par ses déplacements dans des archives ou des administrations pour recueillir des informations sur le Paris de l'Occupation et son arpentage de Paris depuis le boulevard Ornano pour suivre pas à pas les déambulations de Dora durant ses fugues.

Les recherches s'établissent à la fois dans la réalité factuelle et historique, dans des lieux réels, et dans la conscience de Modiano, car la reconstitution du trajet de Dora n'est que supposition formulée sur le mode de l'hypothèse, puisqu'elle a fugué seule, sans témoins, sans laisser de traces :

Je regarde le plan du métro et j'essaye d'imaginer le trajet qu'elle suivait. Pour éviter de trop nombreux changements de lignes, le plus simple était de prendre le métro à Nation, qui était assez proche du pensionnat. Direction Pont de Sèvres. Changement à Strasbourg-Saint-Denis. Direction Porte de Clignancourt. Elle descendait à Simplon, juste en face du cinéma et de l'hôtel.

Vingt ans plus tard, je prenais souvent le métro à Simplon. (DB p. 45)

En effet, d'un côté, les déplacements du narrateur Modiano sur les traces de Dora et de son entourage se matérialisent dans le récit à travers les différentes étapes de ses recherches, qui apparaissent à travers différentes stations, différents lieux. Il s'agit d'abord des endroits où la jeune fille a séjourné, c'est-à-dire les quartiers où se trouvent les hôtels où elle a habité avec ses parents³⁵⁷, le pensionnat Saint-Cœur-de-Marie, le camp d'internement des Tourelles et les refuges qu'elle a pu trouver pendant ses fugues. Ensuite, il s'agit également des endroits où Modiano se rend pour consulter la mémoire qu'ils contiennent, susceptibles de l'aider dans

³⁵⁷ « Les années qui ont suivi leur mariage, après la naissance de Dora, ils ont toujours habité dans des chambres d'hôtel » DB p. 27.

son enquête, c'est-à-dire les archives³⁵⁸, registres³⁵⁹, circulaires officielles³⁶⁰, rapports de police³⁶¹, rapports administratifs (DB p. 67), notices biographiques³⁶² et journaux d'époque³⁶³. Enfin, les recherches passent par l'interrogation des témoins ou de ceux qui ont un lien – ou tâchent d'en faire – avec le passé : les préfets de police, les directeurs d'écoles, M. le procureur de la République, l'avocat Klarsfeld. Ainsi le narrateur Modiano est-il amené à rencontrer ou correspondre avec des témoins oculaires comme une femme qui restera anonyme, inscrite au pensionnat de Saint-Cœur-de-Marie à partir de 1942 sous le nom de Suzanne Albert, c'est-à-dire peu de temps après que Dora en avait fugué³⁶⁴, ou Josette Delimal et Ida Levine, qui ont croisé Dora au dépôt et au camp des Tourelles³⁶⁵. Dans la même veine, il pourra suivre les correspondances d'autres témoins, comme le déporté Robert Tartakovsky, parti de Drancy à Auschwitz dans le même convoi que ces dernières³⁶⁶.

D'un autre côté, le texte est parsemé des nombreuses hypothèses et questions qui reproduisent l'itinéraire mental de Modiano et montrent les tâtonnements de l'enquête : « À quel moment, et pour quelles raisons exactes, Dora Bruder avait-elle été envoyée aux Tourelles ? Je me demandais s'il existait un document, une trace qui m'aurait fourni une réponse. J'en étais réduit aux suppositions » (DB p. 61), admet-il. Nombre de questions figurent ainsi sans réponse claire, qu'il s'agisse de rétablir les faits historiques ou de restituer le parcours des êtres humains dans l'Histoire, notamment celui de la famille Bruder depuis son arrivée à Paris avant la Première Guerre mondiale :

[...] Il est indiqué qu'Ernest Bruder a été '2^e classe, légionnaire français'. Il s'est donc engagé dans la Légion étrangère sans que je puisse préciser à quelle date. 1919 ? 1920 ? (DB p. 23)

[...]

Comment [Ernest Bruder] a-t-il échappé à cette rafle ? Grâce à son titre d'ancien légionnaire français de 2^e classe ? J'en doute. Sa fiche indique qu'il était 'recherché'. Mais à partir de quand ? Et pour quelles raisons exactes ? S'il était déjà 'recherché' le 27 décembre 1941, le jour où il avait signalé la disparition de Dora au commissariat du quartier Clignancourt, les policiers ne l'auraient pas laissé repartir. Est-ce ce jour-là qu'il a attiré l'attention sur lui ? (DB p. 82)

³⁵⁸ Les nombreuses occurrences des archives dans le texte montre que les recherches ont été longues et minutieuses : DB p. 26-27, p. 87, p. 101. Il en est de même pour l'ensemble des lieux ou documents consultés par Modiano pendant son enquête, et que nous citons à suivre.

³⁵⁹ DB p. 36, p. 55, p. 81, p. 112-113.

³⁶⁰ DB p. 47, p. 57, p. 102-104.

³⁶¹ DB p. 75, p. 104-106, p. 110, p. 118-119.

³⁶² DB p. 38, p. 42-43, p. 58.

³⁶³ DB p. 7, p. 47, p. 119-120.

³⁶⁴ DB p. 43-44.

³⁶⁵ DB p. 116-117.

³⁶⁶ DB p. 121-127.

Par ailleurs, *Dora Bruder* contient d'autres déplacements qui se font également souvent écho et qui impliquent un va-et-vient entre l'extérieur et l'intérieur de l'être, le passé et le présent, le réel et la fiction. Ils s'avèrent tous rattachés au motif de la fuite, qu'ils concernent Dora et sa famille (l'émigration de Cécile Bruder de Budapest à Paris et celle d'Ernest Bruder de Vienne à Paris en passant sans doute par Belfort, Nancy, Marseille et le Maroc, mais aussi les fugues de Dora, son internement aux Tourelles, puis à Drancy, et son acheminement vers Auschwitz, dans sa dernière fuite vers la mort), l'existence du narrateur lui-même (ses fugues adolescentes en 1960, son voyage à Vienne en 1965, son arpentage des rues de Paris pour retrouver et imaginer le parcours de Dora à la fin des années 1990, mais aussi celui pour retrouver son père à l'hôpital vingt ans auparavant) ou des images qui s'éveillent en cours de route, notamment un souvenir de lecture des *Misérables*, lorsque Jean Valjean et Cosette déambulent dans le petit Picpus, quartier fictif de Paris.

C'est également principalement ce motif de la fuite que Modiano avait développé dans *Voyage de noces* : il y a d'abord celle de Jean B., sur laquelle s'ouvre le roman. Explorateur et auteur de films documentaires souvent en voyage, il décide ne pas se rendre à Rio de Janeiro, son prochain lieu de tournage, pour se diriger vers Milan. De retour à Paris, il abandonne son appartement pour des hôtels de périphérie, changeant par ailleurs tous les huit jours d'hôtel afin de « brouiller les pistes »³⁶⁷, guidé par le « le besoin de fuir » (VN p. 19). A la fin du récit, il avouera ainsi :

Et tous ces voyages lointains que j'avais entrepris non pour satisfaire une curiosité ou une vocation d'explorateur, mais pour fuir. Ma vie n'avait été qu'une fuite. (VN p. 95)

Ensuite, mention est faite de sa fugue adolescente sur la côte d'azur, durant laquelle il rencontrera Ingrid et Rigaud. Avec celle-ci se superposera, dans le récit, la fuite d'Ingrid et Rigaud au printemps 1942, qui ont camouflé par leur « voyage de noces » leur départ en zone libre, à Juan-les-Pins, dans le sud de la France, pour protéger Ingrid de la déportation (VN p. 73). La narration propose un va-et-vient entre ces fuites spatiales et temporelles qui poursuivent le même but : celui de se faire oublier, de camoufler son identité problématique (Ingrid) ou rejetée (Jean B.) avec un moyen commun, celui de se faire passer pour mort³⁶⁸. À cela s'ajoute l'égarement psychologique du personnage d'Ingrid qui découvre à son retour de Juan-les-Pins la perte de sa famille et s'enfonce au fil des années dans le mal-être, avant de se suicider à l'âge de 45 ans dans une chambre d'hôtel lors d'un dernier voyage à l'étranger, à Milan, la veille de l'arrivée de Jean au même endroit.

³⁶⁷ « [...] et les brouiller si bien que ce sera comme si je n'avais jamais existé. » VN p. 20.

³⁶⁸ Expression qui revient constamment dans le récit : VN p. 42, 49, 55, 85.

A ce cycle sans fin de la fuite s'ajoutent, comme dans *Dora Bruder*, des déplacements secondaires, qui sont rapidement évoqués car ils précèdent l'action principale qui se déroule à la fin des années 1980 et se situent en-dehors de l'année 1942 : l'émigration d'Ingrid et de sa famille de Vienne à Paris, l'errance sans but précis ni repères d'Ingrid et Rigaud de Paris vers l'Amérique puis de nouveau à Paris, après leur retour de Juan-les-Pins³⁶⁹, les voyages à l'étranger de Jean B. pour ses documentaires et le voyage du narrateur à Milan qui ouvre le récit.

Nous voyons donc que le thème central de la fugue rapproche les deux intrigues mouvantes de *Dora Bruder* et *Voyage de noces*. De plus, il possède un caractère ambivalent dans les deux récits. Dans *Voyage de noces*, la fugue d'Ingrid est une fugue spontanée, d'ordre sentimental, un « voyage de noces » déguisé, pour suivre le garçon qu'elle venait de rencontrer, Rigaud, même si l'on apprend que Rigaud souhaitait l'éloigner de Paris vers la zone libre, craignant pour sa vie. Elle ne sait rien de l'avis de recherche publié par son père, qui sera repéré et arrêté à cause de cela. En effet, à la fin du roman, lorsque Ingrid retourne à Paris après sa cavale dans le sud de la France, elle se décide à retourner dans le 18^e arrondissement pour revoir son père, pour essayer de justifier sa figue et lui annoncer son projet de se marier avec Rigaud. Mais la chambre d'hôtel est vide et son père a disparu vers une destination inconnue :

Elle ne lisait jamais les journaux. Elle ignorait que l'avis de recherche de son père était paru dans un journal du soir, quelques semaines auparavant. Elle allait l'apprendre tout à l'heure par le patron de l'hôtel. [...] Il lui a expliqué que des agents de police un matin, très tôt, vers le milieu du mois de décembre, étaient montés chercher son père dans sa chambre et l'avaient emmené pour une destination inconnue. (VN p. 154-155)

A la différence de Dora, Ingrid ne meurt pas à Auschwitz, mais se suicidera, pétrie des remords qui l'ont hantée toute sa vie après avoir compris les conséquences de sa fuite. Quant à la fugue du couvent où les parents de Dora l'avaient placée pour la mettre à l'abri (en plus d'avoir « oublié » de la déclarer aux autorités), elle est ce qui cause la perte de la jeune fille : avec la publication de l'avis de recherche, ses parents rendent publique sa disparition, ce qui permettra aux autorités de la retrouver et de la transférer à Drancy avant Auschwitz. De plus, la fugue de Dora possède un caractère ambivalent, dénotant à la fois son errance physique pour échapper à l'Histoire, et l'égarement de son identité : par sa disparition, elle espère camoufler son être ainsi que son identité de juive et trouver un refuge à son existence. Mais sa disparition deviendra irrévocable lorsqu'elle sera retrouvée et déportée, ce qui anéantira définitivement son identité.

³⁶⁹ « Ils ne savent plus dans quelle ville ils sont et quelles campagnes ils traversent. » VN p. 146.

Ainsi, dans les deux œuvres, le motif de la fuite est à concevoir au sens propre et au sens figuré, comme métaphore filée de l'Histoire, de l'absence des personnages dans le texte, de la difficulté à saisir ce qui a été oublié (et ceux qu'on a oubliés) et de l'urgence de transmission toujours actuelle de la mémoire.

Wander : rencontres et disparitions

Le motif de la fuite est également omniprésent chez Wander³⁷⁰. Mais contrairement à la fugue des œuvres de Modiano, il se définit ici en termes d'exil, c'est-à-dire moins en termes de déplacement que de condition humaine. Il s'agit moins de la fuite en tant que telle que du fait d'être en fuite, c'est-à-dire toujours potentiellement sur le départ (GL 1996 S. 75) et en danger de mort, en condition d'exil perpétuel :

[...] La pensée fiévreuse de la fuite ne me quittait pas. Nous ne connaissions pas les intentions de la police de Vichy à notre égard. [...] A l'époque, nous n'avions pas idée à quel point nous nous rapprochions de l'instant où nous allions être livrés aux Allemands. À ce moment-là, les déportations avaient déjà commencé.

[...] Ich dachte fieberhaft nur an Flucht. Wir wußten nicht, was die Vichy-Polizei mit uns vorhatte. [...] Wir ahnten damals nicht, wie nahe wir daran waren, an die Deutschen ausgeliefert zu werden. Die Deportationen hatten zu dieser Zeit bereits begonnen. (HB S. 75)

De plus, la fuite constante des personnages de Wander est fractionnée en différentes stations révélatrices d'une vie sans domicile fixe. Elle est matérialisée d'un côté par leurs nuits passées dehors ou dans un train (HB S. 92-93) et par leurs arrêts provisoires dans les lieux de transit (hôtels, cafés, gares), et d'un autre côté par les détours dans différentes villes où ils se rendent dans le but d'aller à contre-courant de la progression nazie sur le territoire français, ou bien d'acheter un visa de sortie qui garantirait leur sécurité³⁷¹.

Nous apprendrons d'ailleurs dans *Das gute Leben* que Wander s'est démené pendant dix ans, dans toute l'Europe, pour obtenir ce visa qu'il n'obtiendra jamais (GL 1996 S. 118, GL 2006 S. 126), avec le constat amer que « les Américains auraient pu sauver des centaines de milliers de personnes de l'extermination et ils ne l'ont pas fait »³⁷². La recherche

³⁷⁰ Voir par exemple : HB S. 6, S. 11, S. 12, S. 13, S. 156, S. 158, S. 168, etc.

³⁷¹ Que ce soit dans *Das gute Leben* ou dans *Hôtel Baalbek*, les passages dans lesquels le narrateur évoque son attente d'un visa et celle des autres émigrants, ainsi que tous les lieux où il se rend pour essayer d'en obtenir un, puisque son affidavit ne suffit pas à être en sécurité à Marseille, sont nombreux : GL 1996 S. 73, GL 2006 S. 80-81 ; HB S. 76-79, 83-84, 88.

³⁷² „Die Amerikaner hätten Hunderttausende Menschen von der Vernichtung retten können. Sie haben es nicht getan!“ GL 1996 S. 73, GL 2006 S. 80-81.

désespérée d'un visa, également évoquée chez Sebald³⁷³, est d'ailleurs la charnière du récit *Hôtel Baalbek* : d'abord, elle permet d'expliquer la venue des réfugiés à Marseille, en zone libre, la France étant par ailleurs vue à l'époque comme le pays des Droits de l'homme, une terre qui avait la tradition de la démocratie et paraissait le lieu classique de l'émigration politique³⁷⁴. Ensuite, la recherche continuelle de visas incarne l'enracinement des émigrants dans la ville, puisque les visas tant rêvés ne sont jamais obtenus. Enfin, elle évoque par métaphore la situation d'attente et d'indécision permanente des émigrants puisque le visa, par son absence, leur refuse un visage, une identité stable et une existence sûre. C'est ainsi dans la file d'attente du consulat des États-Unis à Marseille, où les réfugiés se rendent toutes les semaines et où ils ne sont identifiés que par un numéro, numéro changeant par ailleurs chaque semaine, lorsqu'ils peuvent en obtenir un (HB S. 78), que le narrateur rencontrera Katja Jablonsky, son amour déçu parcourant tout le livre. Là encore, la situation instable du réfugié juif se trouve matérialisée, lorsqu'il trébuche dans le hall du consulat et laisse tomber sa « petite valise de carton »³⁷⁵, dont le contenu s'étale sur le sol : quelques vêtements et *La Chartreuse de Parme* de Stendhal, dont les pages se détachent les unes des autres, le livre, totalement « atomisé », recouvrant à présent le sol poussiéreux du consulat, voilà tous ses biens (HB S. 79).

C'est d'ailleurs à ce moment, dit-il, que « tout commenc[e] »³⁷⁶ : son histoire d'amour déçue avec Katja, les discussions entre les habitants du Baalbek, l'approche, puis l'arrivée des Allemands à Marseille, la fuite avortée en Suisse, la déportation, le retour à Paris puis son dernier voyage sur l'île. *Das gute Leben* décrit des étapes similaires : les stations de l'exil, les haltes et voyages notamment en France, les reportages en Hollande ou en Provence, la vie en RDA et à Vienne, mais aussi les camps (notamment le stade de Colombes, le camp d'internement d'Agde, celui de Rivesaltes à côté de Perpignan, et les camps d'extermination d'Auschwitz et Buchenwald), qui font eux aussi partie des différentes « étape[s] de son existence [...] », des différentes stations de [s]a vie »³⁷⁷, et participent à l'évolution de son être.

³⁷³ « [...] Il ressortait, dit Ferber, que l'obtention d'un visa s'était heurtée à des difficultés de plus en plus grandes, qu'en conséquences 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. » E p. 228 / „[...] 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, unrealisierbar geworden seien.“ S. 288.

³⁷⁴ „In den Augen der Welt galt Frankreich bisher als das Land der Menschenrechte und einer demokratischen Tradition, auch als das klassische Land der politischen Emigration.“ GL 1996 S. 49-50.

³⁷⁵ „meinen kleinen Pappkoffer“ HB S. 78.

³⁷⁶ „und damit fing eigentlich alles an“ HB S. 78.

³⁷⁷ „[...] die Etappe[n] meines Daseins, [...] d[ie] verschiedenen Stationen meines Lebens“ GL 1996 S. 7 / „[...] d[ie] verschiedenen Stationen meines Lebens“ GL 2006 S. 7.

Les stations de l'errance s'avèrent dès lors tout autant spatiales qu'humaines, physiques que psychiques, puisque Wander n'a de cesse de rappeler qu'il n'est pas le seul à vivre sa situation. Ses œuvres sont de fait peuplées d'émigrés de toute sorte, ce qu'il montre par exemple avec l'image des mouvements de population en France résultant de l'exode de 1940 :

Il faut réussir à s'imaginer que toute la partie inoccupée de la France était bondée de réfugiés, pas seulement des exilés de pays étrangers, mais aussi des locaux venant du nord de la France, qui était occupé, arrivant en voiture pleines d'enfants et de bagages, pleines de mobilier, qu'ils ne cessaient de perdre en route. Dix mille familles étaient déchirées et dispersées.

Man muß sich das einmal vorstellen, der ganze unbesetzte Teil Frankreichs war mit Flüchtlingen überfüllt, nicht nur ausländische Exilierte, sondern auch Einheimische aus dem okkupierten Norden, mit Wagen voll Kindern und Gepäck, voll Hausrat, den man nach und nach verlor. Zehntausende Familien waren zerrissen und verstreut [...]. (HB S. 91)

Wander lui-même se considère membre d'« une communauté formée par le destin, une amitié [...] entre des personnes qui ont vécu l'horreur. »³⁷⁸ La migration se remplit ainsi de rencontres, et ses œuvres de nombreux personnages croisés, côtoyés, aimés au détour d'une conversation, d'un voyage ou pour un chemin plus long.

Et dans ses œuvres, les rencontres ont lieu à chaque instant, rendues par les narrateurs qui n'ont de cesse de transiter de ville en ville et d'hôtel en hôtel, arpentent la rue comme des vagabonds³⁷⁹ durant l'exil, vivent malgré tout entourés d'êtres humains dans les baraques surpeuplées des camps et dans la vie d'après, et reconvoquent ces images dans le labyrinthe de leurs pensées, de leurs souvenirs et de leurs rêves. De fait, à la lecture des récits, nous sommes amenés à croiser une mosaïque de personnages, à peine définis, qui disparaissent – et fuient hors du texte – pour la plupart dès lors qu'ils sont nommés, ou bien quelques lignes après qu'ils sont apparus :

Et elle, c'est Judith, me dit-elle, quatorze ans, mais déjà bien évoluée et avide de vivre, tu comprends ?

Oui, c'était comme ça. Je lance un regard par la fenêtre, la tête de la petite Judith a disparu de mon champ de vision, mais j'ai l'impression de sentir sa présence cachée, elle veut vivre, la petite Judith, et avise le monde de ses yeux brûlants ; pendant toutes ces années je n'ai pas oublié ce regard, et bientôt c'est elle qui va brûler, dans les fours d'Auschwitz.

Und das ist Judith, hatte sie gesagt, vierzehn Jahre alt, aber sehr entwickelt und hungrig nach Leben, verstehst du?

Ja, so war das. Ich blicke aus dem Fenster, der Kopf der kleinen Judith ist nicht mehr zu sehen, aber ich glaube ihre versteckte Anwesenheit zu spüren, sie will leben, die kleine Judith, und schaut mit brennenden Augen in die Welt; in all den Jahren hab ich diesen Blick nicht vergessen, und bald wird sie selber brennen, in den Öfen von Auschwitz. (HB S. 115)

³⁷⁸ „Eine Schicksalsgemeinschaft, [eine] Freundschaft zwischen Leuten, die Schreckliches erlebt haben.“ TRAMPE W., „Gedenken, Erzählen, Leben. Gespräch mit Fred Wander“, *op. cit.*, p. 65

³⁷⁹ „ein geborener Stadtlümmel“ HB S. 90, „ein Vagabund“ GL 1996 S. 352.

Le caractère évanescent de ces personnages secondaires est incarné de façon exemplaire, dans *Hôtel Baalbelk*, par Katja, que le narrateur amoureux d'elle ne parviendra jamais à retenir :

Et à présent elle sort en courant, elle s'enfuira toujours en courant et t'abandonnera où tu es. Elle est une de ces femmes que tu ne comprendras jamais.

Und nun rennt sie hinaus, sie wird immer wegrennen und dich zurücklassen. Es ist eine von jenen Frauen, die du nie begreifen wirst. (HB p. 112)

Dès le début du texte, elle a disparu, sans doute a-t-elle sombré avec le *Deventer*, le bateau qui était censé débarquer en Amérique des centaines d'émigrants ayant pu s'enfuir de la France. Mais le mystère de sa disparition ne sera jamais résolu, et il semblerait même qu'elle ait survécu : Sascha l'a recherchée pendant des années³⁸⁰ et affirme avoir retrouvé ses traces dans les années soixante à la Rochelle, où elle s'est sans doute établie sous le nom de Madame Kahane, du nom de son troisième mari (HB S. 205). Le narrateur part donc la rejoindre mais sa quête échoue car il ne reconnaît pas Katja sous les traits de cette Madame Kahane.

Chez Wander, la disparition des personnages est donc quasi systématique, mais elle peut dépendre d'un faisceau de raisons différentes. Cela peut être à cause de leur mort imminente, comme Moritz et Jakob Lederer dans *Hôtel Baalbek*. D'abord inconscients du nombre de personnes à mourir chaque jour (sous les tirs, dans les chambres à gaz, par suicide, par assassinat, au travail forcé, sous les bombes,...), ils finissent par mourir eux aussi :

Et même maintenant ils ne savent rien, il y a déjà des milliers à mourir d'une mort indigne parmi ceux qui sont restés là-bas, et lorsqu'ils en entendent parler, ils ne parviennent pas à le croire. Et eux aussi mourront. Les deux Lederer mourront en résistance, je l'apprendrai de longues années après.

Und auch jetzt wissen sie nichts, schon sterben Tausende von den dort Zurückgebliebenen einen unwürdigen Tod, und wenn sie davon hören, glauben sie es nicht. Und auch sie werden sterben. Die beiden Lederers werden im Widerstand sterben, ich werde es viele Jahre später erfahren. (HB S. 36)

Cela peut être également à cause de la vie qui fait que les individus se perdent mutuellement de vue³⁸¹, ce que le récit transmet de façon réaliste. Cela peut être aussi pour montrer, à travers ces rencontres furtives, d'abord que la Seconde Guerre mondiale a compté dès ses prémices beaucoup de victimes parmi les civils anonymes, dont on ne parle pas³⁸², mais aussi que « le paria croise toujours dans son errance ceux de son espèce »³⁸³.

³⁸⁰ „ich verfolge ihre Spuren seit Jahren...“ HB S. 205.

³⁸¹ Voir par exemple GL 1996 S. 73, GL 2006 S. 80 ; GL 1996 S. 151-152, GL 2006 S. 159-160.

³⁸² 1996 S. 79, GL 2006 S. 87.

³⁸³ „Der Paria trifft unterwegs immer wieder auf seinesgleichen.“ GL 1996 S. 66, GL 2006 S. 73.

Dans les rares cas où les personnages réapparaissent dans l'existence de ceux qui les racontent, pour y rester un peu, ils disparaissent un jour définitivement, comme Sascha l'ami du narrateur d'*Hôtel Baalbek*, qu'il retrouve à Paris après la guerre mais qui s'éteint peu à peu, le corps habité de métastases. *Das gute Leben* contient également des exemples de retrouvailles rapidement interrompues par la Faucheuse, comme celle avec Leo Salzman, déporté avec Wander à Buchenwald, qui réapparaît dans sa vie au détour d'une rue parisienne, lui demande avec un étonnement teinté de sarcasme s'il vit encore, avant de se suicider deux mois plus tard (GL 1996 S. 238).

Dans des cas encore plus rares, lorsque les rencontres ont lieu lors de voyages d'agrément ou dans le cadre de photos reportages que raconte Wander dans ses mémoires (en Italie, en Hollande, en Provence ou en Corse), elles se soldent par des amitiés durables, qui peuvent se nouer sans doute parce qu'elles ont lieu à une époque redevenue inoffensive, dans laquelle Wander n'est plus en fuite. Un exemple est son amitié avec Jean-Marie Teisseire, Français cultivé et touche-à-tout, artiste peintre et poète puis infirmier dans une clinique psychiatrique et postier. Il le familiarise avec la philosophie bouddhiste zen et avec les coins historiquement et esthétiquement incontournables de Paris. Fred et Maxie Wander en feront un livre : *Doppeltes Antlitz. Pariser Impressionen*, paru en 1966³⁸⁴. Il les invitera régulièrement dans sa maison de Provence, et de la Provence et des découvertes faites grâce à Jean-Marie Teisseire se constituera un autre livre : *Provenzalische Reise*, paru en 1978³⁸⁵.

Nous le voyons, chez Wander, un voyage en appelle toujours un autre, qu'il soit préparé ou précipité, touristique ou historiquement défini, au présent comme au passé. De fait, sont mis sur le même plan dans ses mémoires, par exemple, les voyages incessants qu'il entreprend avec Maxie après la mort accidentelle de leur fille Kitty (GL 1996 S. 231) et leur voyage en Corse douze ans auparavant, via Venise, Florence, Pise et Livourne, qui se superpose lui-même au souvenir d'un trajet entre Linz et Vienne peu de temps après la fin de la guerre³⁸⁶, qui rappelle pour sa part le « grand voyage » de la déportation³⁸⁷.

Tous ces déplacements contribuent ainsi à établir la condition d'émigrant perpétuel de Wander et de ses personnages : ils « voyagent léger »³⁸⁸, munis d'un sac à dos, d'une petite

³⁸⁴ GL 1996 S. 210-214, GL 2006 S. 214-218, puis GL 1996 S. 268-288, GL 2006 S. 280-297.

³⁸⁵ GL 1996 S. 214, GL 2006 S. 217.

³⁸⁶ GL 1996 S. 173, GL 2006 S. 179.

³⁸⁷ „auf der großen Reise, auf Deportation“ HB S. 150.

³⁸⁸ „Ich reiste mit leichtem Gepäck“ GL 1996 S. 348.

valise ou d'un baluchon³⁸⁹, constatant de fait que « tout ce qui [leur] appartenait passait dans une valise » (GL 1996 S. 107). De surcroît, si les réfugiés d'*Hôtel Baalbek* sont « toujours en route » (HB S. 49), « nous sommes de nature des migrants éternels », rappelle-t-il à Maxie dans une lettre datée de septembre 1973³⁹⁰. Tous sont de fait amenés un jour ou l'autre à devoir faire leurs adieux³⁹¹ ou à partir, que ce soit disparaître pour être sauvé³⁹², émigrer (une nouvelle fois) à l'étranger³⁹³, rechercher des membres de sa famille³⁹⁴, ou bien partir sans laisser de traces, comme l'artiste juif hongrois László Kranz³⁹⁵.

Jouant sur le double sens des mots empruntés à la musique, Wander dira ainsi à la fin de ses mémoires qu'il a toujours eu de la musique dans la tête, une mélodie infinie, toujours « un prélude ou une fugue »³⁹⁶ : l'éternel début de quelque chose, rappelant l'Éternel retour. Par ce terme était définie l'Histoire du monde dans l'Antiquité, qui se répétait continuellement en se déroulant de façon cyclique³⁹⁷. Cela évoque donc, chez Wander, une errance sans cesse renouvelée, qui peut être comprise négativement comme un exil sans fin ou plus positivement comme une perpétuelle renaissance, un réveil constant de la curiosité.

Sebald : les sens du voyage

Tout comme chez Modiano et Wander, les personnages de Sebald sont des figures de voyageurs sans attache et possédant peu de bagages³⁹⁸. Certains sont des fuyards en situation d'exil, arrachés à leur *Heimat*, d'autres ont fait le choix de la migration pour découvrir le monde, d'autres encore sont des voyageurs enquêteurs qui se déplacent constamment dans l'espace et les langues européens afin d'en découvrir les énigmes. Les ouvrages de Sebald sont dès lors parsemés de voyages : voyages sans retour, voyages touristiques, voyages de recherches documentées dans des archives ou des villes étrangères, voyages identitaires dans

³⁸⁹ C'est une idée qui revient souvent, par exemple : GL 1996 S. 53, GL 2006 S. 60 ; GL 1996 S. 71, GL 2006 S. 79 ; GL 1996 S. 103, GL 2006 S. 111 ; HB S. 57.

³⁹⁰ „Wir sind von Natur ewige Wanderer.“ GL 1996 S. 257, GL 2006 S. 268.

³⁹¹ „das ständige Gefühl des Abschieds zerfetzte uns“ HB S. 165 / « le sentiment constant des adieux nous déchirait ».

³⁹² HB S. 13, 142, 157.

³⁹³ „Und ich wußte, daß ich hier nicht bleiben würde, ich würde dieses Land wieder verlassen!“ GL 1996 S. 95, GL 2006 S. 103 / « Et je savais que je ne resterais pas ici, que je quitterais ce pays une fois de plus ! »

³⁹⁴ HB S. 91, GL 1996 S. 70, GL 2006 S. 77.

³⁹⁵ GL 1996 S. 30, GL 2006 S. 31.

³⁹⁶ GL 1996 S. 349, GL 2006 S. 354.

³⁹⁷ Voir ELIADE M., *Le mythe de l'Éternel retour. Archétypes et répétition*, Paris, Gallimard, coll. « Les Essais XXXIV », 1949.

³⁹⁸ E p. 183 / S. 226 ; A p. 15 / S. 15.

des lieux marquants (comme Terezín ou Breendonk). Et ce faisant, ces voyages prennent des sens, en termes de direction et de signification, différents.

Les personnages de la première catégorie, celle des exilés, ont tous vécu l'arrachement à leur *Heimat* et aux personnes qui y sont rattachées. L'exil, pour eux, se dédouble ainsi d'un deuil insurmontable : le deuil réel de leurs proches, et par extension, le deuil de leur enfance, de leur culture et de leur langue maternelle, c'est-à-dire le deuil de leur existence puisqu'ils ont été en quelque sorte arrachés à eux-mêmes. Pour eux, Dr. Henry Selwyn, Max Ferber et Jacques Austerlitz, tous Juifs, il s'agit de voyages sans retour dans un ailleurs spatial et linguistique qui provoquent dès lors leur crise identitaire : comme le note J. Hassoun dans ses travaux³⁹⁹, le mot « exil », à cause de l'effacement des repères et des traces ainsi que de son caractère néfaste pour l'identité, doit être écrit comme une tension vers « l'ex-il », la perte de soi. Comme nous le savons, cette crise de l'être peut se traduire par l'isolement et la paralysie dans le lieu de l'exil (Max Ferber enraciné à Manchester et Dr Henry Selwyn à Hingham) ou bien par une série de nouveaux voyages pour découvrir son identité perdue (Jacques Austerlitz).

Pour Paul Bereyter, l'exil n'est pas direct puisqu'il s'avère « aux trois-quarts aryen »⁴⁰⁰ et n'est donc pas forcé à quitter le territoire allemand. Il s'agit pour lui d'un exil intérieur, dans les méandres de son être et de sa (mauvaise) conscience, de n'avoir pu mener la vie souhaitée ni accompagner ses proches dans la mort⁴⁰¹. Ainsi, malgré son sentiment d'être « profondément allemand » (E p. 72 / S. 84), il se trouve rapidement « amené à la conviction que sa place [est] parmi les exilés et non à S. »⁴⁰², en Allemagne, terre des meurtriers. Par sa condition de quart de Juif, pas assez aryen pour pouvoir enseigner, trop peu pour pouvoir risquer d'être déporté, il se trouve dans un entre-deux identitaire déstabilisant :

L'avenir se brouille devant ses yeux et il éprouve, il éprouve alors pour la première fois cet implacable sentiment de défaite qui plus tard devait si souvent l'envahir et auquel il allait finir par succomber. 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. (E p. 63-64)

Es schwimmt jede Aussicht vor seinen Augen, und er spürt, spürte damals zum erstenmal jenes unüberwindliche Gefühl der Niederlage, das ihn später so oft heimsuchen sollte und dem er zuletzt nicht mehr auskam. [...] 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

³⁹⁹ HASSOUN J., *L'Exil de la langue*, Paris, Point, 1993.

⁴⁰⁰ „ein Dreiviertelaryer“ E S. 74 / p. 64.

⁴⁰¹ E p. 63-64 / S. 72-73.

⁴⁰² “Er [wird] endgültig zu der Überzeugung [gebracht], dass er zu den Exilierten und nicht nach S. gehörte.“ E S. 87-88 / p. 75.

ein zum Erschrecken magerer, fast auf dem Punkt der körperlichen Verflüchtigung sich befindender Mensch. (S. 72-73)

A côté de ces figures d'exilés se trouvent celles qui incarnent le côté positif du voyage, en termes d'arpentage du monde et de curiosité à l'égard de ce monde, tels Jacques Austerlitz et Ambros Adelwarth. Le second a voyagé toute sa vie (peut-être a-t-il même fait de sa vie un voyage), quittant volontairement à 14 ans sa *Heimat* allemande, le village de Gopprechts (E p. 94 / S. 111). Le narrateur reconstruit avec précision l'itinéraire du grand voyageur que fut son grand-oncle Ambros en questionnant d'abord sa tante Fini, qui commente pour lui l'album photos de sa mère Rosa – cet album, qui lui était jusqu'alors inconnu, contenant des clichés de sa famille depuis leur émigration aux Etats-Unis à l'époque de la République de Weimar. Cela provoque l'intérêt grandissant du narrateur pour ses ancêtres et sa décision de partir – alors qu'il n'était pas spécialement prédestiné à le faire –, littéralement, sur les traces de l'oncle Adelwarth (E p. 88 / S. 103). Ce faisant, il suivra l'itinéraire de son aïeul à travers les différentes stations de son errance dans le monde, de sa première expérience dans les cuisines d'un gîte bavarois jusqu'à sa mort à la clinique psychiatrique d'Ithaca, pour le connaître : suivre l'itinéraire d'Ambros, c'est à dire les chemin(s) parcouru(s) au cours de son existence, le mènera à son existence même.

L'errance d'Ambros débute par son expulsion hors de l'enfance avec la mort de sa mère lorsqu'il avait 2 ans (E p. 94 / S. 112). Après un premier travail à l'âge de 13 ans, en tant qu'aide-cuisinier, mû par son désir de découvrir le monde, il deviendra apprenti garçon au Grand Hotel Eden de Montreux (Suisse) où il s'imprénera à la perfection de la langue française⁴⁰³. Puis il ira à Londres pour intégrer l'équipe du Savoy Hotel en tant que garçon d'étage⁴⁰⁴. Son errance prend un premier tournant en Angleterre, puisqu'il y rencontre un ambassadeur japonais qu'il accompagnera dans « un périple en bateau et en train qui les mena par Copenhague, Riga, Saint-Petersbourg, Moscou et la Sibérie jusqu'au pays du Soleil levant » (E p. 96 / S. 115), à Kyōto, dans la maison sur l'eau du Japonais, chez qui Ambros restera deux ans, jusqu'à parler japonais couramment. Il reprend ensuite la route pour New York, où il devient majordome chez les Solomon, une famille de banquiers juifs. Son voyage prend un deuxième tournant : il se lie d'amitié avec leur plus jeune fils, Cosmo, qui deviendra son compagnon de voyage⁴⁰⁵ et, nous le comprenons, son compagnon de vie. « Nos deux

⁴⁰³ E p. 95-96 / S. 114.

⁴⁰⁴ E p. 96 / S. 114-115.

⁴⁰⁵ „Reisebegleiter“ S. 128 / p. 107.

globe-trotters »⁴⁰⁶ explorent ensemble la Suisse, Monaco (Monte-Carlo), la France (Deauville), puis Constantinople et Jérusalem via Paris et Venise. Ambros commence à tenir un carnet comme le font les voyageurs, une « sorte de journal »⁴⁰⁷ en allemand, en anglais et en français, que le narrateur utilisera afin de reconstituer son itinéraire physique et mental.

Car l'errance d'Ambros va bientôt glisser dans un voyage intérieur aux limites des frontières de la raison, qui s'achèvera pour Cosmo et pour lui-même, plus tard, en clinique psychiatrique, puis par leur mort. Après les premières crises de Cosmo, les deux amis tentent néanmoins un dernier voyage en Égypte (Héliopolis, Alexandrie), mais il semble que « ce séjour [...] ait été conçu comme une tentative de reconquérir le passé et qu'à tous points de vue cette tentative devait être considérée comme un échec » (E p. 116 / S. 140). Après la mort de Cosmo, le grand-oncle du narrateur achève alors son errance en solitaire par un retour à New York auprès des parents de Cosmo puis, après qu'ils se sont éteints tous les deux, s'installe dans la maison de Mamaroneck qu'ils lui ont léguée (E S. 148 / p. 122). Il y accueille de temps à autre sa nièce Fini et lui parle de ses voyages : elle deviendra ainsi la principale source de témoignage pour le narrateur.

Tout comme Cosmo auparavant, Ambros se trouve submergé par les ombres du passé et « plus l'oncle Adelwarth racontait, plus il était désespéré » (E p. 123 / S. 149). Il sombre peu à peu dans une profonde dépression et tombe en état de prostration, devenu incapable d'articuler la moindre syllabe, « en dépit du très grand besoin qu'il avait de pouvoir se raconter » (E p. 123 / S. 149). Un jour, il se rend donc de son plein gré à la clinique psychiatrique d'Ithaca⁴⁰⁸, où on le découvre sans doute atteint d'une « neurasthénie sénescence aiguë liée à une stupeur catatonique »⁴⁰⁹. Il restera dès lors dans un état de mélancolie tel qu'il passera des heures à la fenêtre de sa chambre, comme s'il « requérait en permanence une autorisation de s'absenter »⁴¹⁰. La thérapie par électrochocs ne donnant aucun résultat, provoquant même des effets secondaires néfastes pour son intégrité physique et mentale⁴¹¹, il meurt comme Cosmo à Ithaca, sans avoir trouvé de fin à son errance, sans avoir trouvé le repos.

⁴⁰⁶ „d[ie] beiden Weltreisenden., E S. 138 / p. 115.

⁴⁰⁷ „eine Art von Tagebuch“ E S. 138 / p. 114.

⁴⁰⁸ E p. 123 / S. 150, p. 125 / S. 152-153.

⁴⁰⁹ „Fahnstocks Diagnose lautete auf schwere Melancholie im Senium, verbunden mit stuporöser Katatonie.“ E S. 162 / p. 133.

⁴¹⁰ „[...] einem immer wieder aufs neue vorgebrachten Absentierungsgesuch gleich.“ E S. 162 / p. 133.

⁴¹¹ E p. 136 / S. 166-167.

Enfin, la troisième catégorie des personnages de Sebald correspond aux figures d'enquêteurs se trouvant soit à la recherche de leur propre identité, comme Jacques Austerlitz, soit à la recherche de l'identité d'un autre, comme cela est le cas pour l'ensemble des narrateurs : qu'ils entreprennent des voyages d'agrément ou des voyages de recherches, se rapprochant alors de la deuxième catégorie des voyageurs sebaldiens, leur but est la connaissance de l'autre. Dans les œuvres de Sebald, cette approche de l'autre, de celui qui est *a priori* étranger, et son apprivoisement par des rencontres et des recherches, est due soit au lien du narrateur avec la personne concernée (lien de parenté, comme Ambros, ou personne déjà croisée dans sa vie passée, comme Paul Bereyter), soit à une pure coïncidence. Par exemple, la rencontre du narrateur avec Max Ferber, dans l'entrepôt désaffecté lui servant d'atelier, a lieu fortuitement, lors d'une des « excursions dominicales » du narrateur le menant « hors du centre » de Manchester⁴¹². Elle se soldera par des rendez-vous hebdomadaires durant trois années, lors desquels le narrateur questionnera Ferber sur « l'itinéraire de son passé »⁴¹³. Au cours de leurs retrouvailles vingt-trois ans après, le narrateur apprendra par ailleurs qu'ils ont en commun des origines bavaroises.

La coïncidence est un motif récurrent des œuvres de Sebald, qui donne souvent l'impulsion à l'enquête identitaire et vise à montrer l'articulation du passé et du présent et, dès lors, contrer l'amnésie. Par exemple, dans le premier récit des *Émigrants*, le Dr Selwyn raconte au narrateur ses journées passées dans les montagnes avec son ami Edward Ellis et leur guide Johannes Naegeli, qui avaient subitement pris fin avec la mort de son ami et la disparition du guide, restée irrésolue, « quelque part entre l'Oberaarhütte et Oberaar, [en supposant] qu'il a fait une chute dans une crevasse du glacier de l'Aar » (E p. 25 / S. 24). À la fin du récit, le narrateur se rend quelques jours en Suisse par le train. Passant sur le pont de l'Aar, il pose son regard sur la chaîne des montagnes de l'Oberland et se remémore ses discussions avec le Dr Selwyn quinze ans plus tôt, en 1971. À son arrivée à destination, il consulte le journal qu'il avait acheté à Zurich et tombe sur un article relatant que la dépouille du guide bernois Johannes Naegeli venait d'être retrouvée, soixante-douze ans après sa disparition (E p. 34 / S. 36). « Voilà donc comment ils reviennent, les morts »⁴¹⁴, constate-t-il alors, indiquant la thématique de ce récit et de ceux à venir, celle du retour des oubliés.

C'est également sur une coïncidence que commence *Austerlitz* : la présence fortuite du narrateur et du personnage éponyme au même moment à la gare d'Anvers, et leur rencontre.

⁴¹² „Ich kam auf meinen sonntäglichen Exkursionen über die Innenstadt hinaus“ E S. 231 / p. 187.

⁴¹³ „seine Vorgeschichte“ E S. 247 / p. 198.

⁴¹⁴ „So also kehren sie zurück wieder, die Toten.“ E S. 36 / p. 34.

Elle provoquera d'autres rencontres tout aussi imprévues, dans des cafés, des halls de gares ou des lieux historiques (comme l'ancien mont de Potence de Bruxelles ou le fort de Breendonk)⁴¹⁵, d'autres voyages, qui, au travers de leurs discussions, tisseront des liens entre eux. Dès lors, le narrateur pourra aider Austerlitz dans sa quête identitaire, qui constitue le fil rouge et la raison d'être du récit, attribué au narrateur-écrivain et réalisé conjointement par les deux hommes. De fait, le récit se constitue contenu des dialogues entre les deux hommes, amplifié du résultat de leurs recherches parallèles.

La soif de connaissance et l'envie de découvrir les énigmes du monde à travers l'autre tout autant que les énigmes de l'autre à travers un arpentage du monde (géographique et mental de l'histoire passée de l'autre) sont ainsi des caractéristiques communes de tous les narrateurs de Sebald. Tout comme le descendant d'Ambros, guidé dans son enquête par le besoin d'en savoir davantage sur son itinéraire, le narrateur du deuxième récit des *Émigrants* se rend à S., lieu de son enfance et de celle de Paul Bereyter, pour ses « investigations » sur Paul. C'est également le cas du narrateur du dernier récit des *Émigrants*, qui se rendait à Manchester d'abord pour des raisons personnelles, d'envie d'ailleurs et de poursuite de travaux de recherches, et qui y retourne une vingtaine d'années après pour retrouver Ferber et lui poser des questions sur sa vie passée, restées silencieuses à l'époque de leur rencontre (E p. 212 / S. 266-267). De même, le narrateur d'*Austerlitz* se rend pour la première fois en Belgique pour faire des recherches autant que pour assouvir un désir inexplicable de voyager (A p. 9 / S. 9). Mais après sa rencontre avec Austerlitz, il le retrouve régulièrement sur une période de trente ans en des lieux différents européens pour les besoins de leur (en)quête identitaire.

Connaître quelqu'un « en menant [s]on enquête »⁴¹⁶ signifie donc pour les narrateurs de Sebald d'être constamment en mouvement, de se trouver toujours sur les traces de quelque chose. Il s'agit ensuite de récolter ces traces, qu'elles soient évanescences, c'est-à-dire des bribes de souvenirs récoltées par transmission orale, ou plastiques, c'est-à-dire des journaux, carnets de notes, photographies, documents d'archives. Enfin, il s'agit de reconstruire des itinéraires, c'est-à-dire un trajet, physique et mental, avec ses étapes, ses trous et ses confusions : grâce aux recherches, la vie des personnages peut « morceau par morceau [...] sortir de l'ombre »⁴¹⁷, dans un mouvement de restitution, de la même façon qu'elle s'était délitée, avait été « volée morceau par morceau » (HB S. 95), comme l'écrit Wander. En cela,

⁴¹⁵ A p. 41-42 / S. 44, p. 42 / S. 45, p. 43 / S. 46, p. 46 / S. 49, p. 58 / S. 61-62, p. 346 / S. 363-364.

⁴¹⁶ „im Verlauf [s]einer Erkundungen“ E S. 45 / p. 42.

⁴¹⁷ „Stück für Stück trat also das Leben Paul Bereyters aus seinem Hintergrund heraus.“ E S. 74 / p. 64.

les narrateurs œuvrent à « renouer le fil » entre le passé et le présent, ce que les personnages n'ont pas toujours été capables de faire eux-mêmes (E p. 225 / S. 285).

Comme nous pouvons le constater, les frontières entre les trois catégories des voyages sont sinueuses, d'autant plus que les textes de Sebald contiennent d'autres déplacements, qui ne rentrent dans aucune catégorie. Ce sont des déplacements que la vie impose plus ou moins tragiquement aux personnages, comme le déménagement du narrateur de W. à S. dans le deuxième récit des *Émigrants* (E p. 42 / S. 45) et la déportation. Contrairement à Wander, elle se trouve chez Sebald nommée mais jamais décrite, même si elle est omniprésente en filigrane dans la majeure partie des vies décrites : l'extermination, « l'anéantissement » des vies des parents d'Austerlitz (A p. 230 / S. 243), comme celle des parents de Max Ferber ou de la fiancée de Paul Bereyter, détermine leur vie « jusque dans ses moindres péripéties »⁴¹⁸.

Enfin, les voyages, chez Sebald, possèdent deux caractéristiques que nous retrouvons également chez Wander et Modiano : d'abord, ils sont toujours synonymes d'explorations et d'hypothèses, et prennent ainsi en compte autant l'intériorité que l'intégrité physique des personnages et des narrateurs, autant leur passé que leur présent, autant la connaissance (éventuelle) que les incertitudes (peut-être jamais résolues). Ensuite, ils possèdent un caractère ambivalent : les voyages s'annoncent difficiles d'emblée parce que les personnages et les narrateurs peuvent rencontrer le risque de ne rien trouver, ou bien de devoir faire face à l'anéantissement irrévocable de ce (ceux) qu'ils cherchaient. De fait, ils courent le risque que leur cheminement sur les traces de leur histoire personnelle ou ce que constituait leur *Heimat* ne débouche finalement que sur la confirmation de leur mal-être.

C'est ainsi que, après qu'il a appris que son passé se trouve à Prague, après qu'il a retrouvé Věra et qu'ils se sont racontés leurs « histoires respectives » (A p. 213 / S. 224), Austerlitz se rend dans l'ancien ghetto tchèque de Terezín à la recherche d'indices et de traces concernant ses origines. Dans ce lieu rempli d'histoire collective et personnelle, mais « redevenu une commune ordinaire » (A p. 260 / S. 274), il se trouve directement confronté au vide et au silence, dans le spectacle de désolation offert par cette ville déserte et rectiligne, constituée de portes closes qui « proscrivaient l'accès à des ténèbres que jamais personne n'avait encore percées »⁴¹⁹. C'est comme si, en ce lieu, continuaient de peser les fantômes du passé, comme si Austerlitz était perçu comme *persona non grata*, à qui l'histoire refusait d'être dévoilée.

⁴¹⁸ „Es erscheint mir jedoch heute, als sei mein Leben bis in seine äußersten Verzweigungen hinein bestimmt gewesen von der Verschleppung meiner Eltern.“ E S. 285 / p. 225-226.

⁴¹⁹ A p. 266 / S. 276-280.

Attiré par une lumière accrue, il se dirige alors vers les « vitrines étincelantes de l'*Antikos Bazaar* »⁴²⁰ à peu près « le seul magasin de Terezín »⁴²¹ et en observe les bibelots exposés dans la vitrine, « certainement une infime partie du bric-à-brac amoncelé à l'intérieur » (A p. 267 / S. 282) : une centaine d'objets, des « natures mortes »⁴²² qui provoquent en lui divers questionnements, « comme si l'un deux ou le lien existant entre eux, devait nécessairement [lui] fournir la réponse sans équivoque aux nombreuses questions qu'[il n'osait] se poser »⁴²³ :

Que signifiait la nappe de fête en dentelle blanche pendant sur le dossier de l'ottomane ? Le fauteuil du salon avec sa housse de brocart aux couleurs fanées ? Quel secret recelaient les trois mortiers de laiton de différentes tailles, qui semblaient vouloir rendre oracle, quel secret bien gardé dans les coupes de cristal, [...] ? Et puis il y avait là, dans une vitrine pas plus grande qu'un carton à chaussures, posé sur un bout de branche, cet écureuil empaillé, par endroits déjà mangé aux mites, qui me fixait impitoyablement de son œil en bouton de verre et dont maintenant me remontait à la mémoire le nom tchèque – *veverka* – comme celui d'un ami ayant depuis longtemps sombré dans l'oubli. Qu'en était-il, me demandai-je, dit Austerlitz, de ce fleuve jailli de nulle part, ne se jetant nulle part et dont les eaux incessamment refluaient en elles-mêmes ; qu'en était-il de *veverka*, l'écureuil figé à jamais dans la même pose [...] ? (A p. 268-269)

Was bedeutete das Festtagstischtuch aus weißer Spitze, das über der Rückenlehne der Ottomane hing, der Wohnzimmersessel mit seinem verblassten Brokatbezug? Welches Geheimnis bargen die drei verschieden großen Messingmörser, die etwas von einem Orakelspruch hatten, die kristallinen Schalen [...] ? Und dann war da in einer schuhschachtelgroßen Vitrine auf einem Aststummel hockend dieses ausgestopfte, stellenweise schon vom Mottenfraß verunstaltete Eichhörnchen, das sein gläsernes Knopfauge unerbittlich auf mich gerichtet hielt und dessen tschechischen Namens – *veverka* – ich nun von weit her wieder erinnerte wie den eines vor langer Zeit in Vergessenheit geratenen Freunds. Was, so fragte ich mich, sagte Austerlitz, mochte es auf sich haben mit dem nirgends entspringenden, nirgends einmündenden, ständig in sich selbst zurückfließenden Strom, mit *veverka*, dem stets in der gleichen Pose ausharrenden Eichhörnchen [...] ? (S. 283-284)

Il établit ainsi des liens non seulement entre les objets entre eux, mais aussi entre ces « reliques d'une vie antérieure » (VN p. 122), à la fois hors du temps et ancrées dans la réalité de la catastrophe historique, qui lui ont survécu, et lui-même. Il a l'impression d'être sans doute le dernier de ces objets, tout aussi mystérieux qu'ils le sont, de telle sorte qu'il croit voir son ombre, faible et à peine reconnaissable, au milieu des objets rescapés dans la vitrine :

Intemporels comme l'instant immortalisé de ce sauvetage se produisant encore ici en permanence, intemporels ils l'étaient tous, ces ustensiles, ces bibelots et souvenirs échoués dans le bazar de Terezín, qui en raison de circonstances restées inconnues avaient survécu à leurs propriétaires et avaient été épargnés de la destruction, de sorte qu'au milieu d'eux, maintenant, je pouvais discerner, vague, à peine visible, l'ombre en reflet de ma propre image. (A p. 270-271)

⁴²⁰ „die blinkenden Schaufesterverscheiben des ANTIKOS BAZAR“ A S. 281 / p. 267.

⁴²¹ A p. 267 / S. 281-282.

⁴²² „Stilleben“ A S. 282 / p. 267.

⁴²³ „[Ich] studierte die hundert verschiedenen Dinge, als müßte aus irgendeinem von ihnen, oder aus ihrem Bezug zueinander, eine andeutige Antwort sich ableiten lassen auf die vielen, nicht auszudenkenden Fragen, die mich bewegten.“ A S. 283 / p. 268.

So zeitlos wie dieser verewigte, immer gerade jetzt sich ereignende Augenblick der Errettung waren sie alle, die in dem Bazar von Terezín gestrandeten Zierstücke, Gerätschaften und Andenken, die aufgrund unerforschlicher Zusammenhänge ihre ehemaligen Besitzer überlebt und den Prozeß der Zerstörung überdauert hatten, so dass ich nun zwischen ihnen schwach und kaum kenntlich mein eigenes Schattenbild wahrnehmen konnte. (S. 270-271)

De même, dans le cas du Dr Selwyn, d'Austerlitz et de Ferber, l'acte de raconter au narrateur les souvenirs qui peuvent resurgir en chemin peut s'avérer autant une libération qu'une torture, comme cela était le cas pour Ambros lorsqu'il se racontait à sa nièce Fini :

Aussi se raconter était-il pour lui autant une torture qu'une tentative de se libérer, une sorte de sauvetage et à la fois un anéantissement apitoyable. (E p. 121)

Das Erzählen ist darum für ihn eine Qual sowohl als ein Versuch der Selbstbefreiung gewesen, eine Art von Errettung und zugleich ein unbarmherziges Sich-zugrunde-Richten. (S. 146)

Nous remarquons ainsi la pluralité des sens à donner au voyage chez Sebald, pluralité présente d'ailleurs de façon exemplaire au sein de son dernier récit, *Austerlitz*. Son histoire personnelle est faite de déplacements physiques subis puis recherchés, de mouvements dans le temps et de tâtonnements mentaux. Si le voyage à Anvers est le premier du récit, il ne suit pas la chronologie de l'existence d'Austerlitz, parti de Prague. Mais il n'en est pas moins fondateur pour le personnage : il constitue d'abord un retour dans un lieu pétri de son histoire personnelle, car il avait transité par Anvers, Paris et Londres avant d'arriver au Pays de Galles. Ensuite, il coïncide avec l'inauguration de la recherche de ses origines longtemps ignorées et de son identité perdue, depuis ses premiers souvenirs survenus subitement à la *Liverpool Street Station*. De nouveaux déplacements, provoqués pour la majeure partie d'entre eux par ses recherches identitaires, sont donc à venir, de telle sorte qu'il donne au narrateur moins l'impression de suivre un itinéraire que sa « pente [...] naturelle » le menant continuellement « pour une destination inconnue et une durée indéterminée »⁴²⁴. Ses déplacements toujours renouvelés coïncideront avec son cheminement intérieur, celui de la tentative du passage du mal-être à l'être par la quête pour retrouver sa langue, la maison de son enfance et son identité. Cela laisse supposer que les voyages qu'il entreprend, le conduisant à arpenter des endroits inconnus et chercher à se familiariser avec eux, s'appliquent également au territoire de son être. Il tâtonne ainsi au-dehors à la découverte de lui-même et son cheminement s'avère également intérieur : il cherche à saisir sa condition, en

⁴²⁴ „Auch dachte ich, daß er vielleicht, nach seiner früheren Gewohnheit, einfach verreist sein könnte mit unbekanntem Ziel und auf unabsehbare Zeit.“ A S. 173 / p. 164.

errant dans sa conscience, fragilisée par les énigmes du passé, qui intériorise et probablement refoule ce qu'il n'est pas prêt à connaître.

Ainsi pouvons-nous remarquer que tous les personnages et narrateurs de Modiano, Sebald et Wander sont des figures d'émigrants, qu'ils soient Juifs ou non, qu'ils aient perdu leur *Heimat* ou non⁴²⁵. Peu importent les formes qu'ils prennent, leurs déplacements ont en commun d'avoir lieu au dehors, vers un ailleurs souvent à l'étranger, et au-dedans, dans leurs consciences, qui leur sont tout autant étrangères ou qui sortent de leur cadre personnel pour s'intéresser à l'Autre. De plus, les déplacements ne s'achèvent pas, soient parce qu'ils sont en cours, soient parce qu'ils entraînent un nouveau départ : ils prennent ainsi les contours de l'errance. Enfin, l'errance physique et mentale chez les trois auteurs rejoint systématiquement l'identité ou plutôt, une brisure identitaire qu'il s'agit de comprendre et de reconstruire.

Par les cheminements physiques et les tâtonnements mentaux qu'elle provoque, l'errance identitaire s'établit ainsi dans des lieux et temps pluriels et instables, figurant eux aussi l'errance. De fait, d'un côté, l'espace, tel qu'il est présenté et perçu dans les œuvres du corpus, est synonyme de désorientation et de rupture. De l'autre côté, le temps est fuyant, constamment brisé dans sa linéarité. De plus, l'errance imbrique le temps et l'espace l'un dans l'autre : elle possède en effet un caractère à la fois de permanence, de pluralité des espaces et de sortie du temps par la dissolution des frontières qu'elle opère. Ainsi l'errance se situerait, pour reprendre les termes de A. Laumonier, dans un espace-temps « intermédiaire », c'est-à-dire à la fois flottant et autorélexif⁴²⁶, s'interrogeant autant sur le passé « qui ne passe pas » que sur le présent continuellement renouvelé. Comment peut-on alors caractériser les espaces-temps dans lesquels évoluent les figures de l'errance ?

L'espace-temps de l'errance

Où vont les personnages et les narrateurs-personnages de Sebald, Wander et Modiano ? Quand on évoque un déplacement, se pose naturellement la question de la direction et de la destination finale. Nous nous rendons compte qu'elle trouve rarement de réponse chez les trois auteurs, parce que les déplacements des personnages et des narrateurs sont incessants, toujours renouvelés, et parce que leurs stations intermédiaires sont nombreuses et instables.

⁴²⁵ ECKER G., „Heimat oder Die Grenzen der Bastelei“, *op. cit.*, p. 77 : „[Alle sind] exilierte Figuren (sowohl jüdischen als auch nicht jüdischen), dazu noch Gestalten, die sich in der Heimat wie Exilierte fühlen.“

⁴²⁶ A. Laumonier dans son texte « Errance ou la pensée du milieu », cité dans DEPARDON R., *Errance*, Paris, Seuil, 2000, p. 13.

De plus, cette question se décline dans les œuvres de Modiano, Sebald et Wander sous trois formes complémentaires au regard de la construction de l'être : « d'où je viens » (*woher?*), « où (en) suis-je » (*wo?*) et « où vais-je » (*wohin?*) ?

L'errance prend en compte ces trois paramètres, pour plusieurs raisons : elle est antinomique de l'idée de sédentarisation et de lieu unique⁴²⁷, elle rend incertaine son issue possible et elle se constitue autant de détours et de chemins de traverse que de réflexions.

La question des étapes de l'errance est également centrale, qui sont tant à saisir comme les « stations intermédiaires » des déplacements que les stades de l'être en pleine évolution : l'errance s'établit par des voyages successifs – ou plutôt à travers eux –, chacun apportant sa pierre à l'édifice de la construction identitaire pour celui qui est à la recherche de son passé, de son ancrage dans le présent et de son futur éventuel à travers les lieux qui l'ont marqué. Certes elle n'a pas de destination précise et il ne semble pas y avoir de retour possible, mais l'errance s'enrichit au fur et à mesure des directions qu'elle prend, elle met au jour les fragments de langues, de contrées et de souvenirs liés à un lieu particulier, constituant la vie de celui qui avance de son pas hésitant.

Ainsi se retrouvent chez les trois auteurs les images du somnambule et du funambule, qui semblent s'appliquer à chacun de leurs personnages et qui paraissent une métaphore de l'errant par la désorientation physique et mentale qu'elles évoquent. Par exemple, lorsque Jean retrouve Ingrid pour la dernière fois, il la remarque dans la rue par le mal-être qu'elle incarne, apparaissant comme une faible « silhouette de femme [qui] avance d'un pas hésitant » (VN p. 112), comme si elle était endormie :

Elle ne m'a pas prêté la moindre attention. Elle continuait de marcher, le regard absent, la démarche incertaine et je me suis demandé si elle savait vraiment où elle allait. Elle s'était sans doute égarée dans ce quartier, le long des avenues rectilignes qui se ressemblent toutes en cherchant vainement un point de repère, un taxi, ou une station de métro.

Je me suis rapproché d'elle, mais elle n'avait pas encore remarqué ma présence. Nous avons marché côte à côte quelques instants sans que j'ose lui adresser la parole. Elle a fini par tourner la tête vers moi. [...]

J'ai senti qu'elle faisait un effort sur elle-même. Il devait être du même ordre que celui qui vous est nécessaire pour parler d'une voix distincte à votre interlocuteur quand la sonnerie du téléphone a interrompu votre sommeil. (VN p. 112-113)

Comme Ingrid, Jacques Austerlitz, à la recherche de ses origines, pourrait vaciller à tout moment, voire tomber dans le vide de ses souvenirs :

Tel un funambule qui ne sait plus mettre un pied devant l'autre, je ne sentais plus que la plate-forme instable sous moi et notais avec effroi que les extrémités étincelantes de la perche, très loin en bordure de mon champ de vision, n'étaient plus comme autrefois mes repères lumineux mais de méchantes incitations à me pousser dans le vide. (A p. 171)

⁴²⁷ Voir DEPARDON R., *Errance, op .cit.*, p. 30.

Gleich einem Hochseilartisten, der nicht mehr weiß, wie man einen Fuß vor den anderen setzt, spürte ich nur noch die schwankende Plattform unter mir und erkannte mit Schrecken, daß die weit draußen am Rand des Gesichtsfelds blinkenden Enden der Balancierstange nicht mehr wie einst meine Leitlichter waren, sondern böse Verlockungen, mich in die Tiefe zu stürzen. (S. 181)

Néanmoins, ce sont des images qui ne sont pas foncièrement négatives : le somnambule est une figure de fragilité mais aussi de sérénité et de persistance qui correspond aux recherches au long cours d'Austerlitz.

Par ailleurs, l'image du somnambule évoque la difficulté de l'errant à répondre à cette question du lieu, prise en compte dans ses dimensions géographique et historique, physique et mentale : « Où sommes-nous ? »⁴²⁸, « où allons-nous ? »⁴²⁹ Ces questions simplement formulées et maintes fois posées chez Wander sont centrales dans ses mémoires, et toujours irrésolues : elles incarnent son incapacité à rester dans un lieu, et donc son errance perpétuelle, mais témoignent également de son itinéraire dans des villes européennes où il a laissé des fragments de son existence, comme s'il était en chemin vers une identité transnationale. Elles ouvrent ainsi également la voie à une question philosophique qui coïncide avec la recherche imperturbable du « troisième chemin », celui de l'utopie :

Leur recherche imperturbable du « troisième chemin », d'une autre façon de vivre ensemble, plus humaine, me touche profondément. Moi aussi j'étais toujours à la recherche d'Utopia, le pays lointain et perdu...

Ihre unbeirrbar Suche nach einem ‚dritten Weg‘, nach einer anderen, menschlicheren Art miteinander zu leben, berührt mich tief. Auch ich suche noch immer [sic] Utopia, das ferne, versunkene Land... (GL 1996 S. 235, GL 2006 S. 237)

Deux éléments sont à retenir de ce passage : non seulement cette recherche semble vouée à l'échec car elle n'est qu'un idéal, qu'une chimère, qu'un espoir impossible à satisfaire, celui d'atteindre un monde heureux qui a déjà disparu. Cela définirait ainsi l'existence vouée à l'errance de Wander. Mais elle pourrait offrir une définition de l'errance elle-même : une errance synonyme de curiosité, portée par l'espoir – voire l'espérance – toujours renouvelé de trouver un lieu habitable, dans un monde « plus humain » et harmonieux. La lecture de ses mémoires conduit à penser que Wander semble y croire toujours, se trouvant toujours en route, porté par les deux tendances divergentes de son « conflit intérieur »⁴³⁰ : partir ou rester ?

⁴²⁸ „Wo sind wir?“ GL 1996 S. 81, GL 2006 S. 89 ; „Wo war ich?“ GL 1996 S. 346, GL 2006 S. 351 ; „Wo bin ich?“ GL 1996 S. 360, GL 206 S. 399.

⁴²⁹ „Wohin würden wir gehen?“ GL 1996 S. 171, GL 2006 S. 177 ; „aber wohin?“ GL 1996 S. 195, GL 2006 S. 193 ; „wir wissen allerdings nicht wohin“ GL 1996 S. 235, GL 2006 S. 237.

⁴³⁰ GL 1996 S. 112, GL 2006 S. 121 ; GL 1996 S. 118, GL 2006 S. 127.

Car l'errance signifie peut-être justement être nulle part et partout à la fois (GL 1996 S. 205), en étant guidé par les intuitions de sa voix intérieure⁴³¹ ou par des forces insaisissables. C'est une idée que l'on retrouve chez Sebald, portée par le personnage de Paul Bereyter. Désarticulé et « trimbalé »⁴³² dans de nombreux endroits du globe occupés par l'Allemagne (en Pologne, en Belgique, en France, en Russie, dans les Balkans et le pourtour méditerranéen) pendant six années, à partir du moment où, comme le remarque cyniquement le narrateur, il a été condamné à cette errance par « un de ces ordres de mobilisation qui visiblement n'épargnaient pas les trois quart d'aryens »⁴³³ :

Les années et les saisons passaient, à un automne wallon succédait un hiver blanc et interminable dans la région de Breditchew, 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 en 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. (E p. 71-72)

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 Pulsschlage, unbegreiflicher, eigenschaftloser und abstrakter. (S. 82-83)

Même si Paul Bereyter a été amené à être constamment arraché d'un lieu à l'autre, sans pour autant trouver de lieu d'ancrage en dehors de l'Allemagne, la question qui le touche est moins celle de la destination que celle de l'origine : « mais d'où ? » („aber von wo?“). La question est importante car mise en relief, comme cela arrive quelquefois chez Sebald, par sa position en retrait dans le texte, entourée de blancs typographiques, et par le retour à la ligne pour la suite du texte. Cette question de l'origine ne s'applique pas seulement à ses voyages forcés, en termes de point de départ et d'incertitude, il faut bien plus la saisir en prenant en compte l'existence de Paul Bereyter dans son ensemble : cette question est en effet centrale pour celui qui a perdu sa fiancée à cause de sa naissance et qui ne se considère pas à sa place en Allemagne.

Nous le constatons, la question du lieu ne semble pas se cloisonner à un espace national : la perte de la *Heimat* chez Sebald et Wander, et l'étrangeté soudaine de sa *Heimat* chez Modiano, l'exil, la migration, les fuites, la déportation et les voyages (qu'ils soient

⁴³¹ „der inneren Stimme folgen“ GL 1996 S. 171, GL 2006 S. 177.

⁴³² „er wechselte [...] hin und her“ E S. 82 / p. 71.

⁴³³ „der Gestellungsbefehl [...], der offenbar auch an Dreiviertelariarier ausgesandt wurde.“ E S. 82 / p. 71.

guidés par un désir de découverte ou bien par des recherches documentaires ou identitaires) font du monde le territoire de l'errance, non pas une nation unique, à laquelle les personnages éprouvent de toutes façons des difficultés à s'identifier. Ils se trouvent ainsi écartelés entre les espaces adoptés, voire imposés pour un certain temps, les espaces quittés et les espaces encore à découvrir⁴³⁴.

Et lorsque chez Modiano, l'errance de Jean B. à la recherche de l'histoire d'Ingrid prend place pratiquement dans son intégralité dans sa *Heimat* française – tout comme la quête visant à restituer les fugues et l'identité de Dora dans Paris –, Jean B. a l'impression de partir beaucoup plus loin que sur les terres inexplorées d'Amérique latine où il se rend d'habitude pour ses documentaires (VN p. 19). Ce nouveau voyage de déchiffrement de sa *Heimat* et des mystères qu'elle contient, s'accompagne pour Jean d'un besoin de fuir « encore plus loin que [s'il s'était] embarqué, comme [il l'aurait] dû, pour Rio » (VN p. 19) : aller plus loin en profondeur pour fouiller de son regard archéologique ce qu'il croyait connaître.

Ainsi, l'errance s'avère un cheminement à la fois en surface, dans l'espace qu'offre le monde, et en profondeur. Ensuite, ce cheminement s'effectue en dépassant constamment les frontières : par sa traversée de nombreux territoires, connus et inconnus, elle établit le sujet en plusieurs lieux à la fois et ne cesse de le désorienter. Mais l'errance implique également un nouveau rapport au temps, en brouillant le passé immédiat, qui motive l'errance et qui se (re)marque constamment dans le présent, qui efface continuellement les repères et se trouve lui-même stratifié comme les stations de l'errance.

Désorientation

Le monde que les trois auteurs dépeignent ne paraît pas exister dans son ensemble, ensemble qui ne se semblerait de toute façon pas à la portée des personnages s'ils pouvaient y avoir accès : il ne se trouve perçu que par bribes, moments, fragments, rendus visibles à travers le pont de vue des personnages et narrateurs qui s'y déplacent et qui constituent le point focal unique des récits. De fait, le lecteur découvre le quartier autour de la gare de Milan en même temps que Jean B., tout comme le narrateur Modiano remarquait des détails de certains quartiers de Paris avec la même curiosité que le lecteur les découvre et les traverse avec lui, malgré la distance temporelle qui sépare le temps du récit, le temps de l'écriture et

⁴³⁴ Voir BATTISTON R., *Lectures de l'identité narrative*, op. cit., p. 178-179.

celui de la lecture. Nous l'accompagnons ainsi pas à pas, partageant ses déplacements et ses incertitudes au fur et à mesure de leur évolution :

J'ai traversé une cour, je me suis engagé dans un couloir, j'ai débouché dans un hall très vaste où marchaient des hommes et des femmes qui tenaient à la main des serviettes noires et dont quelques-uns portaient des robes d'avocat. Je n'osais pas leur demander par où l'on accédait à l'escalier 5.

Un gardien assis derrière une table m'a indiqué l'extrémité du hall. Et là j'ai pénétré dans une salle déserte dont les fenêtres en surplomb laissaient passer un jour grisâtre. J'avais beau arpenter cette salle, je ne trouvais pas l'escalier 5. J'étais pris de cette panique et de ce vertige que l'on ressent dans les mauvais rêves, lorsqu'on ne parvient pas à rejoindre une gare et que l'heure avance et que l'on va manquer le train. (DB p. 17)

Ici apparaissent deux aspects de la représentation de l'espace chez Modiano : la désorientation reproduisant les tâtonnements de l'errance et le décentrement de la personne qui prend en compte ce qui l'entoure et qu'il ne maîtrise pas. Nous rejoignons donc l'idée de L. Barthélémy, d'après qui l'errance évoque un « rapport non maîtrisé » à l'espace, « une projection pure dans l'étendue, un abandon à la contingence absolue des positions »⁴³⁵.

Cela s'applique également, selon nous, à la notion du temps : chez Modiano, le temps n'est pas maîtrisé ni même mesuré, il n'est que la projection d'une distance temporelle à réduire à tout prix pour se réapproprier l'Histoire et abolir l'amnésie. En effet, les repères temporels ne permettent pas de représenter le temps qui passe, ce n'est plus le calendrier ni le cadran d'une montre qui permettent de se repérer dans le temps. Ce qu'il reste du passage du temps, ce sont plutôt des impressions et des sensations que des souvenirs précis. L'atmosphère d'un lieu ou d'une époque liée à un fragment d'existence permet aussi de relier des fragments du temps, même lointains, comme « un soir d'été comme aujourd'hui : la même chaleur, et une sensation d'étrangeté et de solitude » (VN p. 24). Ce faisant, ce sont ces impressions liées à une époque qui permettent de faire ressortir un moment particulier qui se démarque des autres et marque celui qui l'a vécu. Ainsi le passé et le présent s'emmêlent et la notion du temps s'évapore :

Dans ma chambre de l'hôtel Dodds, je pensais que les étés se ressemblent. Les pluies de juin, les jours de canicule, les soirs du 14 juillet où nous recevions nos amis, Annette et moi, sur la terrasse de la cité Véron... Mais l'été où j'ai rencontré Ingrid et Rigaud était vraiment d'une autre sorte. Il y avait encore de la légèreté dans l'air.

A partir de quel moment de ma vie les étés m'ont-ils soudain parus différents de ceux que j'avais connus jusque-là ? Ce serait difficile à déterminer. Pas de frontière précise. L'été du suicide d'Ingrid à Milan ? (VN p. 26)

De cette façon peut-on passer d'un été à un autre, d'une histoire à une autre : « Le passé et le présent se mêlent dans mon esprit par un phénomène de surimpression » (VN p. 26), annonce Jean, et il explique par là pourquoi il est pris de malaise l'été. L'été où il a rencontré

⁴³⁵ BARTHELEMY L., *Fictions contemporaines de l'errance*, op. cit., p. 145.

Ingrid et Rigaud se superpose à celui de la découverte du suicide d'Ingrid à Milan ainsi qu'avec celui où il va en vacances avec Annette, Wetzel et Cavanaugh sur le lieu de sa rencontre avec Ingrid et Rigaud. Ainsi, « l'été est une saison qui provoque chez [lui] une sensation de vide et d'absence qui [le] ramène au passé » (VN p. 26), et le rapproche même d'Ingrid elle-même :

Les eaux des fontaines scintillent sous le soleil, et je n'éprouve aucune difficulté à me transporter, de ce paisible après-midi de juillet où je suis en ce moment, jusqu'à l'hiver lointain où Ingrid a rencontré Rigaud pour la première fois. Il n'existe plus de frontière entre les saisons, entre le passé et le présent. (VN p. 125)

Chez Sebald et Wander, les personnages et les narrateurs, exilés, voyageurs, ou exilés-voyageurs, éprouvent la sensation d'être continuellement déplacés dans le présent : ils sont désorientés, ne connaissant pas la finalité de leurs déplacements et ayant l'impression d'être insignifiants, voire « personne »⁴³⁶. Par exemple, le narrateur du troisième récit des *Émigrants*, à la recherche d'Ambros à Ithaca, se voit comme un jouet téléguidé, qui serait déplacé dans un monde surdimensionné et inadapté. Il s'imagine traverser des « cités de nulle part » (E p. 126 / S. 153) dont Sebald ne cite que les noms, sans précision, les uns à la suite des autres, pouvant évoquer par leur consonance tout aussi bien l'Amérique que l'Europe ou bien l'Asie (Monroe, Monticello, Middletown, Wurtsboro, Wawarsing, Colchester et Cadosia, Deposit, Delhi, Neversink et Niniveh) :

J'avais l'impression d'être dans une voiture téléguidée et de l'être moi-même, de traverser une maquette surdimensionnée pour laquelle un enfant géant aurait choisi arbitrairement des toponymes glanés ici et là parmi les ruines d'un autre monde depuis longtemps abandonné. Il semblait qu'on glissât tout naturellement sur cette large chaussée. (E p. 126)

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 –geklaut worden waren. Wie von selber glitt man auf der breiten Fahrbahn dahin. (S. 153)

La perte de l'orientation et l'insignifiance des personnages sont d'autant plus frappantes que le monde, inaccessible dans sa totalité, semble bloquer en lui-même l'accès au sens, en étant chez les trois auteurs à la fois éclaté (désertion) et multiple (saturation). Comment transparaissent et s'articulent l'impression de vide et l'impression d'écrasement qui en résultent ? Par quels motifs l'espace se définit-il dès lors chez les trois auteurs et quelles conséquences cela a-t-il sur l'appréhension du temps ?

⁴³⁶ „ein Niemand“ HB S. 87.

Désertion et saturation : du no man's land au labyrinthe

Tel qu'il est actualisé par les pas des figures errantes, le monde paraît à la fois désert et saturé. Cela apparaît d'abord du fait du contexte historique dans lequel prennent place les récits : l'époque autour de la Seconde Guerre mondiale est pétrie d'une violence latente et se caractérise d'un côté par le vide et l'absence, d'un autre côté par l'architecture écrasante des villes et la confusion qui y règne, dans lesquelles circule un flot ininterrompu de personnes.

Ainsi les œuvres offrent-elles à voir de nombreux paysages de désolation, ce que suggère notamment le motif du no man's land que nous retrouvons chez les trois auteurs.

Chez Sebald, nombreux sont les espaces vides, ou dans lesquels ne se fait sentir aucune présence humaine. Par exemple, lorsque le narrateur du troisième récit des *Émigrants* arrive à Deauville, les rues n'offrent qu'un paysage d'abandon et de désolation (E p. 140 / S. 172), révélé par les bâtiments pratiquement inhabités et dont les constructions à colombages paraissent « à la fois minuscule[s] et surdimensionné[es] »⁴³⁷. Ce qui vaut pour Deauville s'applique de façon générale à tous les lieux et monuments que les personnages et les différents narrateurs de Sebald parcourent ou visitent. En témoigne la description que fait le narrateur des alentours de New York, dont le paysage n'offre « rien d'autre que des arbustes rabougris, des bruyères rachitiques, des maisons de bois abandonnées par leurs habitants, aux ouvertures en partie condamnées par des planches, entourées d'enclos et de cabanons délabrés » (E p. 89 / S. 105). Le carnet d'Ambros transmet une image similaire du monde, Jérusalem par exemple lui apparaissant comme triste exemple du colonialisme occidental : une ville détruite et désolée, de telle sorte « 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 de ses habitants éparpillés depuis aux quatre coins du monde »⁴³⁸. Cette impression d'absence et de vide béant est omniprésente dans ses voyages :

Au-dessus des toits, pas un bruit, pas une fumée, rien. Nulle part, aussi loin que porte le regard, on n'aperçoit le moindre être vivant, un animal furtif ou un petit oiseau qui passerait à tire-d'aile. On dirait que c'est la terre maudite... (E p. 169)

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... (E S. 208)

⁴³⁷ „der überdimensional sowohl als miniaturhaft wirkende Fachwerkbau“ E S. 175 / p. 143.

⁴³⁸ E p. 170 / S. 209-210.

Ainsi les nombreux lieux servant de cadre aux voyages des personnages et narrateurs de Sebald – et aux récits – confèrent l’image d’un monde fantomatique, prêt à être englouti. Par exemple, le narrateur du dernier récit des *Émigrants* constate, au cours de ses promenades dominicales, que l’image que transmet Manchester porte à croire « que la ville avait été désertée de longue date par ses habitants, pour n’être plus qu’une nécropole ou un mausolée »⁴³⁹.

Et cette impression de monde fantomatique transparait parfois non par le vide, mais par le surgissement de présences spectrales dans un espace où les morts peuvent réapparaître à chaque instant dans le vivant, où les ruines sont l’empreinte visible de la destruction. C’est une image que l’on retrouve dans les mémoires de Wander, par la description qu’il donne des villes fantômes que sont Nuremberg, Munich et Salzbourg en 1945 lorsqu’il les traverse en train après la libération de Buchenwald⁴⁴⁰.

De la même façon, Modiano offre dans *Voyage de noces*, le reflet de Juan-les-Pins déserté⁴⁴¹, qui ne semble habité que par la présence discrète d’Ingrid et Rigaud, « les seuls voyageurs » (VN p. 56). Si au premier abord, leur isolement les rassure car il permet de ne pas attirer l’attention sur Ingrid tant que la guerre dure (VN p. 83-84), il prend rapidement un caractère inquiétant, voire anxiogène : Juan-les-Pins apparaît comme un no man’s land qui évoque l’atmosphère d’une ville après le couvre-feu, sur laquelle ne cesse de planer l’ombre de la guerre et d’événements à venir : « il va peut-être y avoir un tremblement de terre... » (VN p. 76), pressent Ingrid.

Le tremblement de terre semble avoir eu lieu dans *Dora Bruder*, puisque Modiano écrit après que l’Histoire et le temps ont accompli leur travail de destruction. Le paysage contemporain actualisé par l’errance du narrateur dans les rues de Paris montre que la ville n’a pas effectué de réparations. Elle semble même constituer le témoignage effectif et toujours renouvelé de la présence de l’absence, par les traces qu’elle a laissées :

A [l’emplacement de ces immeubles], il ne restait plus qu’un terrain vague, lui-même cerné par des pans d’immeubles à moitié détruits. On distinguait encore, sur les murs à ciel ouvert, les papiers peints des anciennes chambres, les traces des conduits de cheminée. On aurait dit que le quartier avait subi un bombardement, et l’impression de vide était encore plus forte à cause de l’échappée de cette rue vers la Seine. (DB p. 133)

Ainsi le Paris de 1996 porte-t-il l’empreinte du passé, telle qu’elle est définie dans *Dora Bruder* :

⁴³⁹ „Tatsächlich konnte man glauben, die Stadt sei längst von ihren Bewohnern verlassen und nun mehr ein einziges Totenhaus oder Mausoleum.“ E S. 223 / p. 180.

⁴⁴⁰ GL 1996 S. 93, GL 2006 S. 101.

⁴⁴¹ VN p. 76-77.

On se dit qu'au moins les lieux gardent une légère empreinte des personnes qui les ont habités. Empreinte : marque en creux ou en relief. Pour Ernest et Cécile Bruder, pour Dora, je dirai : en creux. (DB p. 28-29)

L'empreinte peut ainsi être à la fois une présence toujours visible ou une présence disparue, spectrale : un vide béant, une absence, tout aussi marquée et marquante qu'une présence concrète, dans un lieu qui ne représente que le vide auquel on est confronté quand on s'y rend et qu'on ne retrouve pas trace des personnes qui y ont vécu. Ainsi le narrateur Modiano à la recherche des traces des Bruder dit-il avoir « ressenti une impression d'absence et de vide chaque fois [qu'il s'est] trouvé dans un endroit où ils avaient vécu » (DB p. 29). Les lieux évoquent dès lors, dans la majeure partie des cas, paradoxalement plutôt l'absence que la réalité plastique et concrète d'objets ou de bâtiments construits, ou même que la présence effective de vie humaine.

Cela transparaît également chez Wander et Sebald : chez Wander, l'hôtel Baalbek lui-même contient et projette déjà l'ombre de la disparition des êtres qui l'habitent. Il est ainsi décrit dès le début du roman comme « un nid de guêpes affolé, une maison aux esprits, un ghetto, un monde disparu »⁴⁴², un *no man's land* en devenir (HB S. 95). Il n'est pas un refuge pour les émigrants, mais « seulement un hôtel miteux »⁴⁴³, qui sent « la moisissure et la poussière »⁴⁴⁴. Il sera de plus le lieu de nombreuses morts soudaines et parfois non élucidées, comme le suicide du père de Friedländer par défenestration (HB S. 40), le suicide du couple Stern, lorsqu'il apprend l'arrivée des Allemands à Marseille et le naufrage du Deventer, par overdose de médicaments⁴⁴⁵, le meurtre de Franz Dolezal, étranglé par une écharpe (HB S. 55).

Chez Sebald, ce sont par exemple les bâtiments rasés de Manchester qui laissent percevoir les fantômes qu'ils contiennent, devenus à présent des terrains vagues que traversent parfois des enfants, de leurs « silhouettes mouvantes et incertaines »⁴⁴⁶ :

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 balayés, seule l'empreinte des rues à angle droit témoignait encore qu'avaient vécu ici des milliers de personnes. (E p. 187-188)

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 suadratmeilenweise die

⁴⁴² „[Das Hôtel Baalbek] bleibt in der Erinnerung als ein aufgecheuchtes Wespennest zurück, ein Gespensterhaus, ein Getto, eine versunkene Welt.“ HB S. 12.

⁴⁴³ „nur ein schäbiges Hotel“ HB S. 179.

⁴⁴⁴ „der Hotelgeruch, leicht faulig, mit Schimmel und Staub durchsetzt“ HB S. 38.

⁴⁴⁵ La mémoire du suicide des Stern revient à plusieurs reprises au cours du récit : HB S. 43, S. 57, S. 169.

⁴⁴⁶ „als unstete Schattenfiguren“ E S. 233 / p. 188.

Behausungen der Arbeiter niedrigerissen 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. (S. 232-233)

Outre leur caractère fantomatique et le vide qui les caractérisent, les lieux sont parfois isolés et difficiles d'accès, ce qui est notamment le cas des bâtiments nécessaires aux personnages pour leur reconstruction. C'est le cas de la Bibliothèque Nationale de Paris, comme si sa présence même œuvrait à camoufler la mémoire qu'elle contient :

Je ne crois pas qu'ils soient nombreux à fréquenter la nouvelle bibliothèque du quai François-Mauriac. Si l'on ne veut pas arriver par l'une des rames du nouveau métro sans conducteur, guidé par une voix fantomatique, dans ce no man's land où se trouve la station de la Bibliothèque, on est contraint de monter dans un autobus sur la place Valhubert ou bien de faire à pied la dernière portion du trajet, en suivant des bords de Seine souvent très venteux [...]. (A p. 374)

Ich glaube nicht, daß von der alten Leserschaft viele hinausfahren zu der neuen Bibliothek am Quai François Mauriac. Wenn man nicht mit einem jener führerlosen, von einer Gespensterstimme dirigierten Métrozüge an der in einem desolaten Niemandsland gelegenen Bibliotheksstation ankommen will, ist man gezwungen, an der Place Valhubert in einen Autobus umzusteigen oder aber das letzte, meist sehr windige Stück am Flussufer entlang zu Fuß zu gehen [...]. (S. 392)

En effet, les personnages et les narrateurs des trois auteurs partagent une démarche visant à déterrer les mystères de ce monde, à remplir de vie, même passée, le vide qui les entoure, même s'ils ont la conscience accrue qu'« il faut longtemps pour que ressurgisse à la lumière ce qui a été effacé » (DB p. 13). Pour cela, ils couvrent le monde de leur « regard archéologique »⁴⁴⁷ qui fait ressortir les spectres⁴⁴⁸ recouverts par la terre et l'amnésie, et remplir à nouveau les espaces qu'on a désertés. Par exemple, après avoir commencé à arpenter sa conscience vide de souvenirs, depuis son passage à la Liverpool Street Station, et avant d'entamer la recherche des ses origines à Prague, Austerlitz traverse une autre gare londonienne à présent désaffectée, la Broad Street Station. Il apprend qu'on a déterré plus de quatre cent squelettes de ce « vaste borbier d'un gris brunâtre, un terrain vague sans âme qui vive »⁴⁴⁹, lors de fouilles archéologiques effectuées à la fin des années 1980 (A p. 182 / S. 192). Ainsi l'impression de désolation qu'offre le paysage de ce no man's land est-elle contrebalancée par l'image de l'amoncellement des corps. Mais ces nombreux squelettes évoqués et figurés par une photographie dans le texte ne permettent pas de pallier la destruction, d'autant plus qu'ils semblent à l'étroit et renvoient une impression de saturation de l'espace et de l'image qui les représente.

⁴⁴⁷ „archäologischer Blick“, FUCHS A., *Die Schmerzensspuren der Geschichte*, op. cit., p. 49.

⁴⁴⁸ A p. 185 / S. 194-196.

⁴⁴⁹ „ein einziger graubrauner Morast, ein Niemandsland, in dem sich keine Seele mehr regte“ A S. 194 / p. 184.

Cela nous mène à la deuxième caractéristique du monde, que Sebald et Wander nous donnent à voir : à côté d'une impression de vide est parfois transmise une impression d'écrasement, suggérée par le motif de la saturation, qu'elle soit architecturale (Sebald) ou humaine (Wander).

L'impression d'écrasement transmise par l'architecture du monde dans lequel évoluent les personnages de Sebald est due à la disproportion qui caractérise les bâtiments. Dans *Austerlitz*, Sebald fait de son personnage principal un universitaire spécialiste de l'histoire de l'architecture et de la modernité (A p. 188 / S. 178), ce qui explique les nombreuses descriptions de constructions au cours du récit. Le personnage possède ainsi les connaissances suffisantes (A p. 16 / S. 16) pour analyser d'un œil critique les constructions européennes lors de ses voyages, qu'il s'agisse de l'architecture militaire servant les guerres (les places fortes ou forteresses, souvent en forme d'étoile) et de l'architecture culturelle. Ainsi la Bibliothèque Nationale, en plus d'être difficilement accessible, se présente-t-elle comme un édifice gigantesque de vingt-deux étages « couvrant la surface approximative de neuf terrains de football, qui, littéralement parlant, vous en impose et vous écrase » (A p. 375 / S. 393). La thèse selon laquelle l'accès au savoir et à la mémoire y est rendu difficile se trouve confirmée par son architecture pesante et son fonctionnement interne tout aussi pesant : l'édifice ne semble pas conçu comme un outil de conservation et de travail de la mémoire qui fait défaut au personnage lui-même, mais apparaît plutôt, paradoxalement, comme une aberration créée « pour déconcerter et rabaisser le lecteur » (A p. 377 / S. 395). Dans la même veine, la forteresse de Breendonk et ses bâtiments ont été construits de telle sorte qu'ils atteignent une taille qui « franchi[t] allègrement les frontières du raisonnable » (A p. 30 / S. 31), à l'instar de cette « énorme bâtisse » (A p. 30 / S. 31) que constitue le palais de justice de Bruxelles. En cela, Austerlitz en vient à la conclusion que ces constructions épouvantables n'existent dans le but de n'être que des ruines du futur⁴⁵⁰, qu'elles préfigurent et projettent dans le présent :

[...] car quelque part nous savons, bien sûr, ajouta Austerlitz, que ces constructions surdimensionnées projettent déjà l'ombre de leur destruction et qu'elles sont d'emblée conçues dans la perspective de leur future existence à l'état de ruines. (A p. 30)

[...] denn irgendwo wüßten wir natürlich, daß die ins Überdimensionale hinausgewachsenen Bauwerke schon den Schatten ihrer Zerstörung vorauswerfen und konzipiert sind von Anfang an im Hinblick auf ihr nachmaliges Dasein als Ruinen. (S. 32)

⁴⁵⁰ Cela se rapproche de la « théorie des ruines » d'A. Speer, l'architecte d'Hitler : s'inspirant de la grandeur des ruines mayas ou des ruines romaines, il a conduit des essais sur ce que constitueraient les ruines du III^e Reich, les ruines du futur, visibles dans le temps de maintenant. Voir HARTOG F., « Littérature et expériences contemporaines du temps. Trois exemples. », in D. Viart, L. Demanze (dir.), *Fins de la littérature. Historicité de la littérature contemporaine*, Paris, Armand Colin, coll. « Recherches », 2012, T. 2, p. 73-83, ici p. 77.

Ce motif de l'écrasement architectural est contrebalancé par celui de la saturation humaine chez Wander, qui apparaît à travers les allusions récurrentes à la foule et à la confusion qu'elle provoque⁴⁵¹. L'image de la foule permet d'abord d'évoquer les mouvements de population et les déplacements constants des émigrants, par l'« énorme vague » de dizaines de milliers de personnes qu'ils dessinent, se trouvant à pied, en vélo ou en voiture⁴⁵². Ensuite, elle renvoie aux mouvements de désordre provoqués par la nuée habitants au même moment dans la rue, toutes ces personnes à la recherche, pendant la guerre, de nourriture ou de produits de première nécessité, avant qu'ils ne disparaissent du marché : « Quelle pagaille, quelle confusion, quel malheur ! »⁴⁵³, semble-t-on entendre à chaque coin de rue. La confusion est d'autant plus grande qu'au milieu de la foule, on se sent souvent seul ou perdu (GL 1996 S. 256). Wander présente ainsi Paris, peu avant que la Seconde Guerre mondiale éclate, comme une fourmilière qu'on aurait dérangée, empoisonnée par une peur panique et secouée de spasmes⁴⁵⁴. Et cette idée de saturation se trouve accentuée par le fait que Wander situe ses récits dans des villes, à l'instar de Modiano et Sebald, souvent même des grandes villes, et dans le dédale de leurs rues :

La situation dans la grande ville [de Paris] me paraissait insupportable, l'incertitude, l'attente, la confusion générale – quelque chose devait se passer !

Die Situation in der Großstadt schien mir unerträglich, die Ungewissheit, das Abwarten, die allgemeine Verwirrung – irgend etwas mußte geschehen! (GL 1996 S. 53, GL 2006 S. 60)

Nous en venons donc à présent à l'image de la ville, qui transparait chez les trois auteurs par un motif commun : celui du labyrinthe. Nous accorderons un intérêt plus grand aux récits de Sebald, où le motif du labyrinthe est plus riche que chez Wander et Modiano, par la métaphore qu'il suggère.

Chez les trois auteurs, la ville représente le territoire du mal-être des personnages, puisqu'elle est d'abord le lieu de la destination de leur premier voyage qu'a été celui de l'arrachement à leur *Heimat*. Ensuite, elle est le lieu de leur errance dans les rues et des recherches identitaires qui les accueillent, parfois alors perçues comme « une aventure sans issue » (VN p. 150).

⁴⁵¹ „la foule, die Menschenmenge“ GL 1996 S. 68, GL 2006 S. 75 ; „ein unglaubliches Durcheinander“ GL 1996 S. 54, GL 2006 S. 61.

⁴⁵² GL 1996 S. 68, GL 2006 S. 75.

⁴⁵³ „Quelle pagaille, riefen sie nach jedem zweiten Satz, was für ein Durcheinander, was für ein Unglück!“ GL 1996 S. 46, GL 2006 S. 53.

⁴⁵⁴ GL 1996 S. 46, GL 2006 S. 53.

Chez Wander, elle est aussi le lieu du retour pour l'ancien déporté qui a vécu les années de la guerre et de la déportation dans les enfers, c'est-à-dire littéralement dans un monde souterrain (*Unterwelt*). Il raconte dans ses mémoires le passage obligé des survivants libérés du camp de Buchenwald par Salzbourg et sa station sanitaire elle aussi souterraine. Wander éprouve la sensation brutale que le monde n'a pas changé et que le monde autrichien de l'après reproduit celui d'avant : les fonctionnaires sont les mêmes qu'avant la guerre, la station sanitaire pourrait tout autant être un camp de concentration, avec ses lits en bois, ses couvertures militaires et ses latrines malodorantes. Wander semble ainsi errer dans les galeries du monde de l'après « comme dans un labyrinthe »⁴⁵⁵. Et c'est presque immédiatement qu'il reprend sa vie de pérégrination dans les rues des villes qui vont accueillir sa vie de l'après autant que son étonnement :

Je passais la majeure partie de la journée à flâner dans les ruelles étroites de la vieille ville, ou à m'asseoir quelque part, au bord d'une fontaine, à la Residenzplatz ou derrière la cathédrale, à observer les passants. Ils étaient irréels, comme des ombres, des créatures issues d'un autre monde. Notamment les femmes et les enfants – des années durant, nous n'avions vu ni femmes ni enfants [...].

Ich verbrachte den größten Teil des Tages damit, durch die engen Gassen der Altstadt zu flanieren oder irgendwo an einem Brunnen zu sitzen, auf dem Residenzplatz oder hinter dem Dom, und die Vorübergehenden zu betrachten. Sie waren unwirklich, wie Schemen, Geschöpfe aus einer anderen Welt. Vor allem die Frauen und die Kinder – wir hatten jahrelang keine Frauen und Kinder gesehen [...]. (GL 1996 S. 94, GL 2006 S. 102)

Ainsi se trouve à plusieurs reprises chez Wander l'idée d'un monde en deux parties, voire de deux mondes distincts, qui se confrontent sans jamais se rencontrer.

Déjà avant que la Seconde Guerre mondiale éclate et durant les premières années de guerre, dans le temps de l'exil, le monde semble coupé entre deux parties qui s'opposent : d'un côté, ceux qui cherchent un visa, c'est-à-dire un visage, et de l'autre, le beau monde dont l'existence ne sera jamais chahutée, pouvant voyager à son gré sans se mettre en danger : les scientifiques, acteurs, chirurgiens, etc. qui « vivaient, vivaient vraiment dans un autre monde, qui n'avait rien à avoir avec [le] monde [des émigrants] »⁴⁵⁶, oui, « ils vivaient dans un autre monde »⁴⁵⁷. Après 1945, il y aurait même deux mondes distincts et incompatibles – malgré leur télescopage : celui des survivants qui peinent à écrire une nouvelle histoire et celui de tous les autres, ces « créatures issues d'un autre monde ». Mais ces mondes paraissent tous deux inquiétants, tous deux défigurés par l'Histoire, l'un paraissant tout aussi terrible que l'autre :

⁴⁵⁵ GL 1996 S. 93-94, GL 2006 S. 101-102.

⁴⁵⁶ „[...] Und sie lebten, sie lebten eben in einer anderen Welt, die mit unserer Welt nicht mehr zu tun hatte.“ HB S. 85.

⁴⁵⁷ „sie lebten in einer anderen Welt“ HB S. 86.

J'observais les gens d'une manière qui m'était encore inconnue. Dans la Getreidegasse, où le commerce venait de reprendre, je me mis à observer une jolie fille, qui était occupée à arranger des Trachtenkleider [costumes traditionnels autrichiens] dans une vitrine. Je vis comment elle fut interrompue dans son activité par des hommes qui lui firent signe en passant, lui crièrent quelque chose et se mirent à rire, naturellement. Oui, tout cela existait encore, mais complètement détaché de moi, comme si je regardais la scène à travers un mur de verre. Des heures durant je pouvais apaiser ma curiosité et observer comment ils parlaient, gesticulaient, plaisantaient. Mais je voyais encore les tas de cadavres entre les baraques de Buchenwald. Sur les rives du Salzach, les couples s'étreignaient et s'embrassaient – mais j'entendais encore les mourants gémir la nuit dans les baraques : « De l'eau ! De l'eau ! ». Au Mirabellengarten, j'entendais les abeilles bourdonner au-dessus des rosiers, et sur un banc à côté de moi, une jeune maman donnait le sein à son enfant, le serrait dans ses bras, le cajolait. Et je voyais les enfants de Buchenwald se disperser comme des rats dans toutes les directions, à la recherche désespérée d'une pomme de terre ou d'un morceau de pain.

Ich betrachte die Leute auf eine mir selbst noch unbekannte Weise. In der Getreidegasse, wo sich das Geschäftsleben gerade wieder erholte, beobachtete ich ein hübsches Mädchen, das in einem Schaufenster Trachtenkleider arrangierte, und wie sie in dieser Tätigkeit von jungen Männern unterbrochen wurde, die ihr im Vorbeigehen Zeichen machten, etwas zuriefen und unbefangen lachten. Das alles gab es noch. Aber es war von mir getrennt wie durch eine gläserne Wand. Stundenlang konnte ich neugierig zusehen, wie sie redeten, gestikulierten, scherzten. Aber ich sah noch die Leichenhaufen zwischen den Baracken von Buchenwald. Am Salzachufer drückten und küßten sich die Liebespaare – aber ich hörte noch die Sterbenden in der nächtlichen Baracke stöhnen: „Wasser! Wasser!“. Im Mirabellgarten hörte ich die Bienen summen über den Rosenstöcken, und neben mir auf der Bank gab eine junge Mutter ihrem Kind die Brust, drückte es, herzte es. Und ich sah die Kinder von Buchenwald wie Ratten ausschwärmen, auf der verzweifelten Suche nach einer Kartoffel oder einem Stück Brot. (GL 1996 S. 95, GL 2006 S. 103-104)

Même quand il n'est pas réel, le labyrinthe de verre qui se trouve entre les deux mondes, ou même entre les personnes qui font partie du même monde mais ne semblent jamais se retrouver, fait office de frontière invisible. Parallèlement à cela, l'impression d'un monde labyrinthe est d'autant plus écrasante lorsque l'on cherche quelque chose ou quelqu'un et que la géographie du monde y fait obstacle. C'est ce que décrit le narrateur Modiano dans *Dora Bruder*, lorsqu'il se rend à l'hôpital parisien de la Pitié-Salpêtrière pour rendre visite à son père hospitalisé :

Je me souviens d'avoir erré pendant des heures à travers l'immensité de cet hôpital, à sa recherche. J'entrais dans des bâtiments très anciens, dans des salles communes où étaient alignés des lits, je questionnais des infirmières qui me donnaient des renseignements contradictoires. Je finissais par douter de l'existence de mon père en passant et repassant devant cette église majestueuse et ces corps de bâtiment irréels, intacts depuis le XVIII^e siècle [...]. (DB p. 17-18)

Le labyrinthe de l'hôpital ne semble pas avoir d'issue : non seulement le narrateur ne trouvera pas son père, mais il ne le reverra pas (DB p. 18). À la recherche de Dora vingt ans après cet épisode, il connaîtra des expériences similaires, lorsqu'il cherchera par exemple longtemps l'escalier n°5 au Palais de Justice, lui permettant de rejoindre la section de l'état civil afin de se procurer celui de Dora et de véritablement commencer son enquête (DB p. 16-18).

Cette image du monde labyrinthique ralentissant l'enquête dès ses prémices se retrouve également chez Sebald : où qu'il aille, Austerlitz semble lui aussi perdre pied dans un réseau d'escaliers, de couloirs, de voûtes, de tunnels. Mais le labyrinthe n'est pas de même nature chez Sebald, il constitue en effet la métaphore de la propre identité complexe et incompréhensible du personnage.

D'abord, toutes les gares qu'emprunte Austerlitz ont une construction labyrinthique, que ce soit la Liverpool Street Station, à Londres, la gare Wilson, gare centrale de Prague, ou la gare d'Austerlitz, à Paris, et ce sont précisément des lieux signifiants au regard de l'histoire du personnage : la gare londonienne a été le lieu d'accueil de l'exil et le lieu d'éclosion de ses souvenirs, la gare pragoise est le lieu du départ, le lieu des adieux et le lieu du retour au cours des voyages identitaires, tandis que la gare parisienne est le lieu par lequel son père a été transféré au camp d'internement de Gurs.

De fait, lorsqu'il arrive à la gare Wilson lors de son deuxième voyage identitaire à Prague, Austerlitz « emprunt[e] des escaliers, montant, descendant, remontant, redescendant sans jamais réussir à [se] repérer dans ce labyrinthe »⁴⁵⁸. De même, lorsqu'il se rend à la gare d'Austerlitz à la fin du livre, il se perd « dans le réseau inextricable des souterrains »⁴⁵⁹.

Ensuite, Sebald utilise également l'image du labyrinthe pour évoquer, pour la troisième fois, le difficile accès au savoir et à la mémoire collective à la Bibliothèque nationale, où se rend le personnage à la fin du récit en espérant trouver de la documentation :

Quand on rejoint la nouvelle Bibliothèque nationale à partir de la place Valhubert, on se retrouve au pied de volées d'escaliers cernant l'ensemble du complexe sur une longueur de trois cents mètres et une largeur, à angle droit sur les rues adjacentes, de cent cinquante mètres, constitués d'innombrables madriers en bois dur et strié, et rappelant le socle d'une ziggourat. Une fois gravie les quatre douzaines de marches aussi raides qu'étroites, [...] nous voici sur une esplanade couverte des mêmes madriers striés, délimités aux quatre coins par les tours de vingt-deux étages de la Bibliothèque [...]. (A p. 374-378)

Wer die neue Nationalbibliothek von der Place Valhubert aus erreicht, der findet sich am Fuß einer den gesamten Komplex in einer Länge von dreihundert beziehungsweise hundertfünfzig Metern rechtwinklig an den beiden Straßenseiten umgebenden, aus unzähligen gerillten Hartholzbrettern gefügten Freitreppe, die dem Sockel eines Zikkurat gleicht. Hat man die wenigstens vier Dutzend ebenso eng bemessenen wie steilen Stufen erklimmen, dann steht man auf einer den Blick förmlich überwältigenden, aus den selben gerillten Brettern wie die Treppe zusammengesetzten Esplanade, die sich zwischen den vier an den Eckpunkten zweiundzwanzig Stockwerke aufragenden Bibliothekstürmen [...]. (S. 392-393)

Et Sebald procède également à une mise en abyme en faisant figurer dans son récit un véritable labyrinthe, à propos duquel Austerlitz projette d'approfondir ses recherches : ce

⁴⁵⁸ „[er] ging treppauf und treppab, ohne [sich] in dem [...] Bahnhofslabyrinth zu rechtfertigen zu können“ A S. 315 / p. 300.

⁴⁵⁹ „durch die labyrinthischen Unterführungen“ A S. 412 / p. 392.

labyrinthe, décrit comme une « singulière monstruosité architecturale »⁴⁶⁰, est construit à Bruxelles sur l'ancien mont de la Potence dans le Palais de Justice. Il s'agit d'un bâtiment gigantesque et plein de fausses pistes :

[...] Dans ce bâtiment d'une capacité de plus de sept cent mille mètres cubes il existait des corridors et des escaliers qui ne menaient nulle part, des pièces et des halls sans porte où jamais personne n'avait pénétré et dont le vide conservait emmuré le secret ultime de tout pouvoir sanctionné. (A p. 43-44)

[Es gäbe] in diesem mehr als siebenhunderttausend Kubikmeter umfassenden Gebäude Korridore und Treppen, die nigendwo hinführten, und türlose Räume und Hallen, die von niemandem je zu betreten seien und deren ummauerte Leere das innerste Geheimnis sei aller sanktionierten Gewalt. (S. 47)

Nous apprenons avec le narrateur qu'il s'agit du labyrinthe d'initiation des francs-maçons, construit en-dehors du regard, dans les caves ou dans les combles du bâtiment. Austerlitz raconte l'avoir cherché en « err[ant] de nombreuses heures dans les entrailles dans cette montagne de pierre, parcourant des forêts de colonnes, passant près de colossales statues, montant et descendant des escaliers sans que jamais personne ne lui demande ce qu'il voulait »⁴⁶¹.

On s'aperçoit rapidement que ce labyrinthe bien réel prend lui aussi un caractère symbolique, dont la signification le rapproche des gares arpentées par Austerlitz : concentrant les pérégrinations et les recherches du personnage, il devient une seconde métaphore de son existence – même si nous ne pouvons que le pressentir à ce moment du récit –, notamment avec l'allusion au gouffre où n'a encore pénétré le moindre rayon de lumière (A p. 45 / S. 48) et dont le sens ne sera dévoilé qu'à la fin du récit. De fait, lorsque le narrateur retourne une dernière fois au fort de Breendonk, il ouvre un livre que lui a donné Austerlitz, écrit par l'un de ses collègues, Dan Jacobson, qui a connu comme lui l'exil et la mort des proches, puis a enquêté sur son passé à partir d'un carnet de notes et de photographies laissées par son grand-père. Le narrateur y retrouve l'image du « gouffre où ne pénètre le moindre rayon de lumière », image « choisie par Jacobson pour parler du passé enfoui de sa famille et de son peuple, dont il sait qu'il ne sera pas possible de l'extirper des profondeurs pour le ramener à la surface »⁴⁶². L'analogie avec la biographie d'Austerlitz est pratiquement immédiate, d'autant plus que nous nous trouvons à l'issue du récit et que nous ne pouvons que constater l'échec

⁴⁶⁰ „diese singuläre architektonische Monstrosität“ A S. 47 / p. 43.

⁴⁶¹ „[Er sei] viele Stunden schon durch dieses steinerne Gebirge geirrt, durch Säulenwälder, an kolossalen Statuen vorbei, treppauf und treppab, ohne daß ihn je ein Mensch nach seinem Begehren gefragt hätte.“ A S. 47 / p. 44.

⁴⁶² „Der Abgrund, in der kein Lichtstrahl hinabreicht, ist Jacobsons Bild für die untergegangene Vorzeit seiner Familie und seines Volks, die sich, wie er weiß, von dort drunten nicht mehr heraufholen läßt.“ A S. 420 / p. 400.

du personnage à mettre en lumière l'intégralité de son passé : son errance continuera, d'abord en direction de Gurs pour retrouver les traces de son père – et nous ne pourrons qu'imaginer la suite.

Par ailleurs, la description de l'errance d'Austerlitz dans ce labyrinthe des francs-maçons semble une incarnation de sa propre complexité, sa propre obscurité, son propre barricadement face à ses souvenirs sur le point de s'effriter :

Il avait parcouru [...] des couloirs et des couloirs, prenant tantôt à gauche, tantôt à droite, continuant tout droit, indéfiniment, il avait franchi une multitude de portes immenses et quelquefois aussi emprunté des escaliers de bois craquants et comme provisoires qui, çà et là, se branchaient sur les couloirs principaux et montaient ou descendaient jusqu'à des demi étages et s'était retrouvé dans d'obscurs diverticules au fond desquels s'entassaient classeurs à rideau, pupitres et écriitoires, tables et chaises de bureau et autres pièces de mobilier, comme si, retranché derrière, quelqu'un avait dû soutenir en ces lieux une sorte de siège. (A p. 45)

Immer weiter [...] sei er durch die Gänge geschritten, einmal links-und dann wieder rechtsherum, und endlos geradeaus, unter vielen hohen Türstocken hindurch, und ein paar Mal sei er auch über knarrende, provisorisch wirkende Holzstiegen, die hie und da von den Hauptgängen abzweigten und um einen Halbstock hinauf- oder hinunterführten, in dunkle Sackgassen geraten, an deren Ende Rolladenschränke, Stehpulte, Schreibtische, Bürosessel und sonstige Einrichtungsgegenstände übereinandergetürmt gewesen seien, als habe hinter ihnen jemand in einer Art Belagerungszustand ausharren müssen. (S. 48)

Ainsi, ce motif du labyrinthe dont les chemins ne mènent pas toujours à une issue incarne d'abord le territoire sur lequel évoluent les personnages et les narrateurs : un espace mouvant, comme l'illustre le café du boulevard Ornano jouxtant l'hôtel dans lequel a vécu la famille Bruder :

Et aussi, comme avant la guerre, un café dont le patron s'appelait Marchal. Ce café n'existe plus. Occupait-il le côté droit ou le côté gauche de la porte cochère ? Celle-ci ouvre sur un assez long couloir. Tout au fond, l'escalier part vers la droite. (DB p. 12)

Les lieux ne parviennent donc pas toujours à situer de façon durable, de telle sorte qu'ils mènent bien plus à la désorientation : même s'ils sont la plupart du temps nommés, et ce de façon plus ou moins précise (de la petite ville bavaroise de S., par exemple, chez Sebald, à la 56 rue Labat du XVIII^e arrondissement de Paris, par exemple, chez Modiano), leur situation géographique est instable, comme si le monde n'était formé que de ruelles, murs, wagons, portes, escaliers, chambres d'hôtel.

Ensuite, le motif du labyrinthe incarne le vertige que peut constituer la recherche identitaire, à la recherche d'issues et de réponses. De fait, déplacés avec violence dans l'espace qui les entoure, les personnages et les narrateurs des trois auteurs s'engagent dans une descente vertigineuse dans les profondeurs de la mémoire du monde et se retrouvent bien souvent eux aussi pris de vertiges, qui résultent à la fois du sentiment d'écrasement et du

sentiment de vide face à ce qui les entoure. Ces vertiges projettent un aperçu du monde déstabilisant et peuvent se traduire par des malaises physiologiques et des tâtonnements psychologiques. En résulte un sentiment d'oppression, voire de suffoquement, aisément transmis au lecteur.

Instabilité : vertige et surimpression

Le vertige peut se concevoir comme la manifestation physiologique de celui qui a la difficulté d'apprivoiser l'espace, celui dont le mal intérieur de son identité qui suffoque et chancelle se répercute à l'extérieur, par des malaises chahutant son intégrité physique. Le vertige montre alors également l'affection de l'espace par le temps, et notamment du présent par le passé.

Par exemple, Ingrid est prise de vertige au moment où elle décide de ne plus rentrer à l'hôtel du boulevard Ornano où elle habite avec son père pour rester avec Rigaud et partir avec lui pour Juan-les-Pins : en chemin, elle se rappelle sa fugue hors de la zone du couvre-feu, hors de la déportation, quelques semaines auparavant. Le vertige de la jeune fille marque ainsi son mal-être physique et brouille d'un même mouvement les frontières temporelles. De plus, il prend un caractère symbolique au moment où elle s'imagine rejoindre avec Rigaud la place de l'Etoile, qui évoque l'étoile qu'on lui aurait bientôt cousu sur le manteau si elle était restée avec son père à l'hôtel ou bien si elle y retourne, et incarne sa condition même de Juive⁴⁶³.

De même, Austerlitz est également souvent pris de vertiges, de cette sensation de mal-être due tant à son inadéquation au temps présent et à l'incompréhension face à sa situation présente qu'à la pensée du temps passé, révolu, lié à la disparition, la mort et la souffrance. Son vertige s'exprime autant le jour, par l'impression que le sol se dérobe sous ses pieds, que la nuit, par un malaise se rapprochant du mal de mer (A p. 290 / S. 305).

Nous pouvons ici nous référer à l'analyse de L. Barthélémy, selon laquelle l'image du mal de mer, comme celle du naufrage, renvoie directement à la perte de l'orientation⁴⁶⁴, et même précisément à l'exil, qu'il définit de façon convaincante comme « l'arrachement violent à une rive et la projection tout aussi violente sur une autre rive »⁴⁶⁵. Cela semble s'appliquer

⁴⁶³ VN p. 139-140.

⁴⁶⁴ BARTHELEMY L., *Fictions contemporaines de l'errance*, op. cit., p. 145. Sur la métaphore de la pleine mer et du naufrage, voir également BLUMENBERG H., *Schiffbruch mit Zuschauer*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1979.

⁴⁶⁵ BARTHELEMY L., *Fictions contemporaines de l'errance*, op. cit., p. 146..

pour Sebald, chez qui cette thématique est très présente, par exemple lorsqu'il reprend presque mot pour mot et amplifie le fragment de F. Kafka du « Chasseur Gracchus » („der Jäger Gracchus“) dans *Vertiges (Schwindel. Gefühle)*. L'histoire du Chasseur Gracchus évoque l'existence des émigrants que Sebald développe dans l'ensemble de ses œuvres : le corps du chasseur Gracchus repose dans une barque qui doit le conduire sur l'autre rive, mais celle-ci a dévié de sa route sans raison apparente. Le chasseur se réveille et est dès lors condamné à errer sans répit entre terre et mer et ne jamais atteindre l'autre rive. Il se trouve ainsi en exil perpétuel, dans un entre-deux qui ne lui offre aucune issue⁴⁶⁶. Nous pouvons par ailleurs étendre l'analyse de l'image du mal de mer ou du naufrage comme métaphore de l'errance à Wander et Modiano : elle se retrouve par exemple dans *Hôtel Baalbek* avec l'allusion au naufrage du Deventer ou chez Modiano, dans *Voyage de noces*, lorsqu'Ingrid est apparaît à plusieurs reprises en pleine mer, flottant entre deux rives, occupée à « faire la planche »⁴⁶⁷. Concernant Jean B., c'est l'appartement qu'il partage avec sa femme Annette qui semble métaphorique : il ressemble à un bateau, avec son escalier avec une rampe de cordes tressées et des bouées fixées au mur, des hublots, des coursives et un bastingage (VN p. 47). Si le narrateur explique cela par la volonté « que [leur] appartement [leur] donnât l'impression d'être toujours en croisière », il indique d'un même mouvement la condition d'explorateur du narrateur, l'absence de stabilité de son existence et la possibilité d'un naufrage.

Outre l'errance sans fin sur la mer, le vertige se retrouve chez Sebald dans une autre image, celle de la distance difficile à appréhender entre la terre et le ciel, et de la peur du vide entre les deux qui en résulte. Par exemple, lorsque Austerlitz se retrouve sur le pont promenade de la bibliothèque nationale de Paris, au niveau de ses quatre tours de verre nommées la tour des lois, la tour des temps, la tour des nombres et la tour des lettres, il éprouve un vertige qui renvoie à leur évocation, dans son esprit, à « un décor babylonien »⁴⁶⁸. L'impression d'écrasement que lui cause l'architecture du bâtiment évoque le vertige du personnage face à la somme de connaissances que la bibliothèque contient, la difficulté à accéder à son contenu et à la difficulté de sa transmission. Cela est montré par ailleurs par sa

⁴⁶⁶ Voir SEBALD W.G., *Vertiges*, trad. P. Charbonneau, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2003, p. 147-173. En ce qui concerne F. Kafka, le fragment „Der Jäger Gracchus“ est paru pour la première fois en 1931 dans son recueil *Lors de la construction de la muraille de Chine*, mais il s'agit d'un thème récurrent pour Kafka, puisqu'il apparaît dans plusieurs de ses récits, tous restés fragmentaires, entre 1913 et 1917. Il est publié en français dans KAFKA F., « Le Chasseur Gracchus », in *Récits et Fragments narratifs*, in *Œuvres complètes II*, trad. C. David, M. Robert et A. Vialatte, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1997, p. 1051-1061

⁴⁶⁷ VN p. 36, p. 59, p. 63.

⁴⁶⁸ „einen babylonischen Eindruck“ A S. 395 / p. 377.

tentative d'appréhender la langue allemande, ce qui lui semblera « aussi difficile que le déchiffrement d'une écriture babylonienne ou égyptienne, idéographique ou cunéiforme »⁴⁶⁹.

Et cette sensation de vertige se transmet dès lors au lecteur, qui essaye, après les narrateurs et les personnages, de déchiffrer des signes issus d'un autre temps n'ont plus lieu d'être dans le temps présent de la narration : par exemple, le numéro de téléphone « KLEBER 83-85 » qu'Ingrid et Rigaud avaient donné à Jean lorsqu'ils s'étaient rencontrés pour la première fois, ne répond plus six ans après. De fait, Ingrid vient de se suicider à Milan, et trois ans après, le numéro sera aux abonnés absents, Rigaud demeurant introuvable (VN p. 23-24). De la même façon, le numéro 39 du boulevard Ornano accueillait « avant la guerre et jusqu'au début des années cinquante » un café-restaurant. Ensuite, « au début des années cinquante, figure à cette adresse une Société Hôtel et Studios Ornano, Montmartre 12-54 » (DB p. 12) – et ni *Voyage de noces* ni *Dora Bruder* ne nous apprennent ce qu'il s'y trouvait en 1996, au moment de l'enquête de Modiano. Comme le narrateur Modiano établit le même diagnostic pour de nombreux bâtiments de Paris, qui semblent avoir changé d'identité au fil du temps, il en vient à constater que « les numéros des immeubles et le nom des rues ne correspondent plus à rien » (DB p. 137). Les œuvres de Modiano figurent ainsi un monde factice, comme s'il était un gigantesque décor de théâtre, nécessairement artificiel, « en carton plâtre » (VN p. 61) ou en « béton, couleur de l'amnésie » (DB p. 136). De plus, les lieux qu'il dépeint transmettent le sentiment qu'ils se mélangent, par effet de surimpression : dans *Dora Bruder* est mis en lumière à chaque instant le caractère interchangeable des lieux, dont le statut s'efface au fil du temps au profit d'un autre. La mémoire particulière et précise à laquelle renvoient les lieux se trouve alors étouffée, si elle n'est pas activée, voire réactualisée par celui qui y prête attention. En d'autres termes, c'est en déambulant dans Paris que Modiano se rend compte qu'au fil des années, certains lieux ont changé de statut, de fonction, et donc d'identité : bâtiments rasés ou transformés en d'autres bâtiments qui ne permettent plus de reconnaître leur origine, les lieux où il se rend évoquent une mémoire disparue. Cela est indiqué, par exemple, le panneau « ZONE MILITAIRE » se trouvant à l'emplacement de la caserne des Tourelles et qu'on ne peut apercevoir que si l'on se penche dessus :

Le boulevard était désert, ce dimanche-là, et perdu dans un silence si profond que j'entendais le bruissement des platanes. Un haut mur entoure l'ancienne caserne des Tourelles et cache les bâtiments de celle-ci. J'ai longé ce mur. Une plaque y est fixée sur laquelle j'ai lu :

ZONE MILITAIRE
DEFENSE DE FILMER

⁴⁶⁹ „[...] Sie war für mich beinahe so schwierig wie das Entziffern einer ägyptischen oder babylonischen Keil- oder Zeichenschrift.“ A S. 338 / p. 322.

OU DE PHOTOGRAPHER

Je me suis dit que plus personne ne se souvenait de rien. Derrière le mur s'étendait un no man's land, une zone de vide et d'oubli. (DB p. 130-131)

Ainsi, chez Modiano, les lieux n'existent pas pour eux-mêmes et le (peu de) maintien qu'ils peuvent offrir mais dans leur relation avec les autres, puisqu'ils en font subitement surgir d'autres, tout en brouillant leur propre identité. Ce constat peut également être établi chez Sebald et Wander.

Chez Sebald, la surimpression des lieux dans les yeux des personnages voyageurs évoque moins la désorientation que l'absence de frontières topographiques du monde : pour Ambros par exemple, qui a fait du monde sa maison, se brouille l'image de sa *Heimat* avec celle de la Suisse qu'il connaît et Istanbul qu'il est en train de découvrir alors qu'il est en train d'observer un paysage de montagne. Cela le déstabilise toutefois, de telle sorte qu'il est pris d'une certaine nostalgie, qui résulte du brouillage temporel qui va de pair avec la surimpression des lieux. Cette nostalgie se trouve mise en lumière à la fois par le contenu, avec l'allusion aux battements du cœur qui s'accroissent jusqu'à en devenir douloureux, par la syntaxe, qui ne s'achève pas mais s'ouvre avec des points de suspension, et par la graphie, qui crée un retrait dans le texte original en allemand :

Aujourd'hui, comme nous traversons [le quartier juif], s'ouvre à nous, à l'improviste, une vue sur les crêtes bleues des montagnes et sur le sommet enneigé de l'Olympe. L'instant d'un terrible battement de cœur, je me crois en Suisse ou de nouveau à la maison... (E p. 157)

Wie wir durch [das Judenviertel] hindurchgehen heute, eröffnet sich an einer Straßenecke unvermutet ein Fernblick auf eine blaue Berglinie und das beschneite Haupt des Olymps. Einen furchtbaren Herzschlag lang glaube ich mich in der Schweiz oder wieder daheim... (S. 193)

Dans *Austerlitz*, la surimpression des lieux et des temps apparaît par les coupoles de verre présentes dans chacune des gares décrites dans le récit. R. Battiston analyse ainsi ces coupoles qui fascinent et déstabilisent Austerlitz d'un même mouvement : d'après elle, les coupoles s'avèrent directement liées à l'identité d'Austerlitz, de l'enfant sauvé de la Shoah à l'adulte parti à la recherche de lui-même, traversant l'Europe et se rendant dans les lieux de transit que constituent les gares. Comme elles agissent par métonymie comme indice de souvenir dans son esprit, elles « constituent les étapes de son chemin de croix jalonné de stations obligatoires »⁴⁷⁰. L'exil et ses conséquences, c'est-à-dire la solitude, la difficulté à appréhender son passé et à s'établir dans le présent, qu'indiquent ses recherches et ses déplacements perpétuels, lui sont ainsi rappelés dès qu'il se rend dans une gare – ce qui se

⁴⁷⁰ BATTISTON R., *Lectures de l'identité narrative*, op. cit., p. 178.

produit dès le début du récit. Cette attirance pour les coupoles, qu'il a vues notamment dans la gare d'Anvers (A p. 13 / S. 13), au *Great Eastern Hotel* de Londres⁴⁷¹ et à la gare parisienne d'Austerlitz⁴⁷² devient signifiante pour le personnage lorsqu'il s'aperçoit que le bâtiment des services de l'immigration, à Prague, en possède une également.

Quant à Wander, il évoque plusieurs fois le fait qu'il lui faut parfois un certain temps pour réussir à fixer dans son esprit le lieu où il se trouve : à Vienne, Paris, Marseille, Berlin, Buchenwald ? La difficulté qu'il éprouve à se situer tend également à montrer le retour lancinant du passé, nuit et jour, dans la conscience de celui pour qui « le passé n'est pas passé » :

Où étais-je ? Pendant toutes ces années, je n'ai cessé de revivre ce moment où, me réveillant en pleine nuit couvert de sueur, j'étais pendant une terrible minute incapable de dire où je me trouvais... à Vienne, à Paris, Marseille, Berlin – ou à Buchenwald ? Je ne me suis pas libéré de la baraque, la baraque empestant le sang, l'urine, le pus et la mort et dans laquelle des déportés hétéroclites et gémissants mouraient chaque nuit ! Pas un seul qui y était ne reviendra de cette baraque. Même la maison de Mecklembourg me rappelait cette baraque !

Wo war ich? Immer wieder in all den Jahren erlebte ich, daß ich nachts schweißgebadet aufwache und für eine schreckliche Minute nicht wußte, wo ich war... in Wien, in Paris, Marseille, Berlin – oder in Buchenwald? Die Baracke mit den zusammengewürfelten, stöhnenden, ächzenden Häftlingen, von denen in jeder Nacht einige starben, wurde ich nicht los, die stinkenden, von Blut, Urin, Eiter und Tod erfüllte Baracke! Keiner, der dort war, wird je wieder aus dieser Baracke herauskommen. Und auch an diese Baracke erinnerte mich das Haus in Mecklenburg! (GL 1996 S. 346, GL 2006 S. 351)

Ce passage se retrouve pratiquement à l'identique à la fin du texte :

Parfois, je me réveille en pleine nuit, je me redresse dans mon lit, terrifié, et me demande avec horreur – où suis-je ? A Vienne ? A Paris ? A Marseille, à Berlin ou toujours dans le camp ? La chambre, que je ne parviens pas à reconnaître à cause de l'obscurité, pourrait très bien être la baraque... Cela m'arrive sans cesse. Le passé n'est pas passé.

Manchmal erwache ich nachts, setze mich erschrocken im Bett auf und frage mich entsetzt – wo bin ich? In Wien? In Paris? In Marseille, in Berlin oder noch im Lager? Das Zimmer, das ich im Dunkeln nicht erkennen kann, könnte die Baracke sein... Immer wieder passiert mich das. Die Vergangenheit ist nicht vergangen. (GL 1996 S. 360-361)

L'édition de 2006 apporte une petite nuance – ce qui est rare dans son texte, hormis naturellement les derniers chapitres qui racontent les dix années s'étant écoulées depuis la première édition – à cette citation, dans laquelle Wander remodèle la syntaxe, mais semble surtout insister sur l'inscription de la baraque comme lieu (de mémoire) et repère temporel dans sa conscience de l'après :

[...] Parfois, je me réveille en pleine nuit – j'en ai déjà parlé – je me redresse dans mon lit, terrifié, et me demande : où suis-je ? A Vienne ? A Paris ? A Marseille, à Berlin ou toujours

⁴⁷¹ A p. 61-63 / S. 65-68.

⁴⁷² A p. 391-393 / S. 410-414.

dans le camp ? La chambre, que je ne parviens pas à reconnaître à cause de l'obscurité, pourrait très bien être la baraque. La baraque. N'est-ce pas la baraque où je me suis installé dans mon for intérieur ? [...] Cela m'arrive sans cesse, le passé n'est pas passé. En rêve, je me vois, inconsolable, errer dans des rues infiniment longues et qui me sont inconnues.

[...] Manchmal erwache ich nachts – ich habe davon schon erzählt –, setze mich erschrocken auf und frage mich: Wo bin ich? In Wien? In Paris? In Marseille, in Berlin oder noch im Lager? Das Zimmer, das ich im Dunkeln nicht erkennen kann, könnte die Baracke sein. Die Baracke. Ist es nicht die Baracke, in der ich mich eingerichtet habe tief in meinem Inneren? [...]. Immer wieder passiert mich das, die Vergangenheit ist nicht vergangen. (GL 2006 S. 399)

Tout comme sa mémoire errant entre passé et présent, ses mémoires semblent prendre racine dans les baraques des camps : à plusieurs reprises, il parle également de « là-bas » („*dort*“) ⁴⁷³ lieu à la fois imprécis et précisément désigné malgré son absence de référence, l'adverbe de temps en italique créant une connivence puisqu'il indique que le lieu est connu, soit parce qu'il a été cité précédemment, soit parce qu'il est implicitement su par le lecteur. Les trois occurrences de « là-bas » recouvrent ainsi, par un phénomène de surimpression, plusieurs lieux de l'horreur et de la mémoire collective, évoqués par euphémisme : d'abord Groß-Rosen, le mot désigne ensuite Buchenwald.

Chez Wander, la surimpression des lieux, et donc des époques et des mémoires, semble donc le signe de son traumatisme qui surgit en littérature par le ressassement, la répétition traumatique. Le traumatisme renvoie au deuil et à la douleur de son incapacité à le surmonter, comme une douleur fantôme qui serait toujours présente, une mémoire toujours vive. La répétition, qui vise à surpasser le traumatisme, devient en littérature le symptôme du traumatisme lui-même, qui dépasse les époques et continue d'être retravaillé. Ainsi, il arrive chez Wander que des épisodes ou des questionnements se trouvent plusieurs fois répétés, comme le disent le narrateur d'*Hôtel Baalbek* ou lui-même dans ses mémoires : « J'ai déjà souvent raconté cela et ne cesserai de le faire » ⁴⁷⁴. Dès lors, le traumatisme fait surgir une crise du lieu (désorientation), mais aussi du temps narratif, par les ruptures de la chronologie, voire de la notion de temps, ou les phénomènes de hantise.

Même s'il ne s'agit pas d'écriture traumatique chez Modiano et Sebald, les ruptures de la temporalité sont également fréquentes chez les deux auteurs, puisque leurs récits sont portés par des personnages qui tâchent de progresser dans l'espace malgré son apparente instabilité, tout en essayant de réduire la distance entre le passé et le présent.

⁴⁷³ GL 1996 S. 82, GL 2006 S. 90, GL 1996 S. 241, GL 2006 S. 240, GL 1996 S. 356, GL 2006 S. 361.

⁴⁷⁴ „Ich habe das schon oft erzählt und werde es immer wieder erzählen.“ GL 1996 S. 78-79

De plus, la perte de l'orientation spatiale et mentale se double nécessairement d'un dérèglement de l'appréhension du temps, une errance temporelle. De fait, pour tous les personnages de Modiano, Sebald et Wander, il s'agit de se réapproprier leur espace vital tout autant que leur temps de vivre dans un rapport à la mémoire et à l'histoire (celle qui se conjugue au passé, celle dans laquelle ils sont plongés et celle qui reste à écrire) qui a lieu sur plusieurs niveaux et qui tient plutôt du ressac et des associations d'idées propres au brouillage temporel que de la construction logique de la chronologie.

Ruptures

Chez les trois auteurs, l'appréhension des lieux de l'errance se joue à différents niveaux, les lieux comprenant plusieurs ancrages temporels : le premier niveau temporel est celui qui correspond à une histoire et une mémoire individuelle (ou bien plusieurs), celles des personnages et des narrateurs. Ensuite vient le niveau temporel correspondant à l'histoire (plus ou moins lointaine) d'une nation tout entière, créatrice de mémoire collective. Le troisième niveau est celui de l'action au présent, dans lequel est imbriqué le passé que suppose la recherche des origines, et auquel vient s'ajouter le présent perpétuel en cours de figement dont témoigne l'errance. Enfin vient le niveau du commentaire, temps atemporel des bilans et de la (re)connaissance de l'histoire, rendue visible à travers la figure du narrateur-écrivain. Comment ces différents niveaux temporels s'articulent-ils chez les trois auteurs ? Comment le temps est-il dès lors appréhendé dans leurs œuvres ? D'après L. Barthélémy, les errances spatiales ont lieu également dans « la matière même du temps »⁴⁷⁵ et les plus qu'elle peut créer. En quoi les ruptures temporelles permettent-elles alors d'exprimer l'errance des personnages et des narrateurs ?

Les niveaux de temporalité qui semblent les plus importants dans les œuvres du corpus sont celui de l'histoire et de la mémoire individuelles et celui de l'action au présent, de la narration qui dépeint des errances, des déplacements physiques et mentaux qui mettent au jour plusieurs lieux et plusieurs moments d'existence en les imbriquant les uns dans les autres. Ces deux niveaux ont donc tendance à se brouiller. Par exemple, à partir du moment où Jean B. décide de ne plus partir à Rio pour rester à Paris, il rejoint le zoo et le musée des Colonies où était née sa vocation d'explorateur avec ses amis Cavanaugh et Wetzell. Pour le narrateur, comme pour Wander lorsqu'il retourne à Vienne en 1945 après l'avoir quitté précipitamment

⁴⁷⁵ BARTHELEMY L., *Fictions contemporaines de l'errance*, op. cit., p. 214.

en en 1938, avant de le quitter à niveau pour y revenir en 1982, le retour dans ce lieu marquant est témoin de son évolution, puisqu'il s'avère le lieu d'un nouveau départ, d'un voyage d'un nouvel ordre et d'une réévaluation de son temps passé pour orienter son existence à venir :

Là-bas, de l'autre côté du boulevard Soult et de la place aux fontaines, des groupes de touristes se pressent à l'entrée du zoo et d'autres montent les marches de l'ancien musée des Colonies. Il a joué un rôle dans notre vie, ce musée que nous visitons, enfants, Cavanaugh, Wetzel et moi, et ce zoo aussi. Nous y avons rêvé de pays lointains et d'expéditions sans retour.

Me voilà revenu au point de départ. Moi aussi, tout à l'heure, je prendrai un ticket pour visiter le zoo. D'ici quelques semaines, il y aura bien un petit article dans un journal quelconque, annonçant la disparition de Jean B. [...] Le temps passera et je figurerai dans la liste des explorateurs perdus après Fawcett et Mauffrais. Personne ne devinera jamais que j'ai échoué aux portes de Paris, et que c'était là le but de mon voyage. (VN p. 20-21)

Nous pouvons rapprocher la démarche de Jean B. de celle du narrateur Modiano dans *Dora Bruder*, qui traverse également à plusieurs moments de sa vie le quartier du boulevard Ornano, qu'il « connaît [t] depuis longtemps » (DB p. 7) et d'où s'est enfuie Dora en 1942. Il y allait souvent dans son enfance, entre 1965 et 1968, sans jamais alors s'éveiller à la mémoire qu'il pouvait contenir, puisque sa propre mémoire ne semblait à cette époque dirigée que vers les lieux, non pas vers les existences qui ont pu les habiter :

Je revois encore la lumière de la bouche du métro Simplon et, presque en face, celle de l'entrée du cinéma Ornano 43. L'immeuble du 41, précédant le cinéma, n'avait jamais attiré mon attention, et pourtant je suis passé devant lui pendant des mois, des années. (DB p. 9)

Par ces entrecroisements de moments imbriqués dans un même lieu, le temps semble s'établir par strates successives plutôt que sur une ligne continue, voire se diffracter, de telle sorte que les époques semblent se mélanger, voire se réunir, dans des lieux communs qui voient émerger des fragments d'existence de personnes qui n'ont *a priori* rien en commun :

D'hier à aujourd'hui. Avec le recul des années, les perspectives se brouillent pour moi, les hivers se mêlent l'un à l'autre. Celui de 1965 et celui de 1942. (DB p. 10)

Ainsi, chez Modiano et Wander, les histoires et les mémoires individuelles du premier niveau temporel semblent-elles communiquer, de la même façon que les itinéraires se croisent au niveau de l'action. Le même constat peut être établi chez Sebald : les mêmes lieux rassemblent des histoires individuelles et plusieurs moments pourtant éloignés entre eux, au cœur même de ces histoires. C'est le cas d'Austerlitz, qui transite par la Centraal Station d'Anvers en 1939 par un *Kindertransport*, qui y retourne en 1967 dans le cadre de ses recherches, afin d'analyser l'architecture de la gare, et y rencontre au même moment le narrateur, et qui y retournera une nouvelle fois en 1996 lors de leurs retrouvailles. Dès lors, les expériences des deux hommes en ce lieu se superposent dans le récit, d'autant plus que

leurs conversations et leurs recherches parallèles dans d'autres lieux viennent y mêler d'autres époques et d'autres lieux.

De plus, puisque les narrations intègrent la rupture historique de 1945 et la question de son héritage, s'ajoute à ces deux niveaux temporels centraux (l'histoire individuelle et l'action au présent) le niveau de la mémoire collective qui réunit et actualise les traces laissées par l'Histoire.

Nous allons maintenant nous attarder sur le dernier niveau temporel, celui de l'écriture et du commentaire du narrateur, enquêteur et écrivain, qui appréhende l'histoire avec le recul des années, qui articule entre eux les autres niveaux temporels et s'interroge sur la mise en récit de ces différentes histoires, de ces différentes errances. Celles-ci semblent s'écrire au fur et à mesure des déplacements, bien qu'elles convoquent et connectent entre elles différentes strates temporelles. De fait, les lieux constituent tous à la fois les lieux du passé où les personnages ou leurs descendants ont laissé leur empreinte, les lieux de l'action au présent et le lieu des recherches qui tend à s'écrire et à se conjuguer au futur.

Dans la postface d'*Hôtel Baalbek*, E. Hackl estime que les ruptures chronologiques incessantes chez Wander sont le signe de l'errance des personnages, et notamment du narrateur, qui perd parfois le fil de sa propre histoire, fait des digressions, apporte des informations complémentaires, doute parfois et prend du recul face à l'histoire pour pouvoir l'écrire. Dans quelle mesure cela s'applique-t-il à l'écriture de Wander ? Cela vaut-il également pour les narrateurs de Modiano et Sebald ? Outre les ruptures de la chronologie, quelles sont les autres caractéristiques de l'appréhension du temps chez les trois auteurs ?

Brisures de la chronologie

Il se remarque aisément que toutes les œuvres du corpus oscillent entre une extrême précision dans les dates et les lieux et une atmosphère floue, que B. Blanckeman qualifie de « bain d'encre atemporel »⁴⁷⁶. La précision vise à retracer minutieusement les itinéraires des personnages et des narrateurs, en énumérant les étapes de leur errance et en révélant les éléments marquants de leur existence et / ou de leur enquête. Le flou correspond aux mouvements de l'errance eux-mêmes et aux lignes de fuite qu'elle peut suivre, à la difficulté des personnages à prendre pied dans le monde qu'ils parcourent et au fonctionnement du souvenir, qui fait surgir des fragments du passé dans le présent.

⁴⁷⁶ BLANCKEMAN B., « Spectographie », in M. Heck, R. Guidée (dir.), *Modiano, op. cit.*, p. 147-152, ici p. 147.

Cela ressort particulièrement chez Wander, qui confie dans ses œuvres son errance et ses souvenirs personnels, ce qui n'empêche pas le recours à la fiction dans l'agencement et le contenu du récit par ailleurs : la tension entre réel et fiction concourt à l'écriture de l'errance. Si ses mémoires se partagent en quatre parties qui semblent suivre la chronologie de sa vie (l'exil en 1938 et la déportation, le retour à la vie en 1945, l'arrivée en RDA en 1955 puis le temps des bilans et de la reconstruction de soi à partir de 1973, de Kleinmachnow à Vienne), il s'agit plutôt de suivre son cheminement physique et mental qui s'éveille au contact de ce qu'il voit, avec ses yeux grands ouverts et sa conscience aiguë⁴⁷⁷, qui se remémore des événements ou des personnes qui l'ont marqué et qui raconte ce qu'il vit dans les différents endroits où ils se rend, parfois à plusieurs reprises, afin de fixer ce qui a disparu à jamais : l'instant présent. Car, comme le rappelle Maxie dans son journal en 1963, « il a tellement perdu de temps précieux dans sa vie, des années durant lesquelles il n'avait même pas de livres »⁴⁷⁸, une idée qui se trouve confirmée par Wander lui-même : « Jusqu'à présent, j'avais gaspillé énormément de temps dans ma vie, tantôt il m'avait été volé, tantôt j'en avais fait don pendant toutes ces années de vagabondage [...] »⁴⁷⁹.

Les quelques dates précises de ses récits renvoient à des événements marquants de sa petite histoire ou de celle du narrateur d'*Hôtel Baalbek*. Elles suivent le fil de leur existence et visent donc à créer une ligne directrice dans la narration afin de servir de repères, auxquels l'on pourra se référer, pour donner un cadre au récit et l'ancrer dans la réalité historique : il s'agit par exemple du 11 novembre 1942, date à laquelle les Allemands sont arrivés à Marseille (HB S. 177)⁴⁸⁰ ou du dimanche 9 août 1942 à 6h du matin, date de l'arrestation du narrateur d'*Hôtel Baalbek* (HB S. 52), qui s'enfuit en Suisse avant d'être attrapé et transféré à Rivesaltes, puis à Drancy et Auschwitz – comme Wander, qui a suivi le même chemin avant d'être déporté en septembre 1942⁴⁸¹. Mais cette précision dans les dates donne l'impression d'être un leurre puisque les récits ne suivent pas la ligne chronologique : par exemple la mort des Stern le vendredi 7 août 1942 (HB S. 43) est racontée avant l'arrivée du narrateur à Marseille, le 13 juillet (HB S. 78).

⁴⁷⁷ „mit offenen Augen und geschärftem Bewußtsein“ GL 1996 S. 225, GL 2006 S. 226.

⁴⁷⁸ „[...] Er hat soviel kostbare Zeit in seinem Leben verloren, Jahre, in denen er nicht einmal Bücher hatte.“ GL 1996 S. 232, GL 2006 S. 236.

⁴⁷⁹ „Ich hatte in meinem bisherigen Leben enorm viel Zeit verschwendet, teils war sie mir geraubt worden, teils hatte ich sie verschenkt, während ich all den Jahren herumstrolchte [...]“ GL 1996 S. 238.

⁴⁸⁰ „Zwischendurch verbrachte ich zwei Monate in Marseille (In meinem Buch „Hôtel Baalbek“ habe ich über diese Zeit berichtet!).“ GL 1996 S. 75 / « Entre temps, j'ai passé deux mois à Marseille (dans mon livre *Hôtel Baalbek* j'ai parlé de cette époque !) ».

⁴⁸¹ HB S. 194, GL 1996 S. 75, GL 2006 S. 82-83.

De fait, les récits de Wander semblent bien plus se développer en suivant les échos des époques entre elles et ce qu'elles évoquent pour le narrateur en train de les restituer dans l'écriture. De plus, il se remémore *a fortiori* l'intégralité de son parcours, cette remémoration se trouvant par ailleurs parfois ponctuée de trous de mémoires ou de répétitions qui marquent le traumatisme. Par exemple, dans *Hôtel Baalbek*, il arrive que se mélangent dans une seule phrase le temps de l'action qui est aussi le présent de l'énonciation (1942), les souvenirs individuels qui renvoient à une personne ou un moment précis (comme Franz Dolezal, étranglé dans la nuit du 6 au 7 août 1942) et le futur du narrateur (vingt ans après, à Paris), qui surgissent dans le présent de l'écriture, qui ne sera lui-même jamais précisément situé même si l'on suppose qu'il s'agit de l'année 1963 (HB S. 215), durant laquelle le narrateur se remémore les événements et les retranscrit avec le recul des années :

Mais vingt ans plus tard, je m'adresserai à Sascha, dans notre petit hôtel à Paris – je l'ai déjà évoqué – où nous nous retrouvons à l'occasion tous les deux ou trois ans, et je lui demanderai :

Qui a étranglé Dolezal ?
J'interrogerai Sascha plusieurs fois.

Aber zwanzig Jahre später werde ich mich an Sascha wenden, in unserem kleinen Hotel in Paris, ich erwähnte es schon, wo wir uns alle paar Jahre gelegentlich treffen, und werde ihn fragen:

Wer hat Dolezal erwürgt?
Mehrmals werde ich Sascha befragen. (HB S. 68)

Ce brouillage temporel à l'œuvre dans *Hôtel Baalbek* est à l'œuvre dès le début du récit, puisqu'il s'ouvrait *in media res*, dans le flou du quotidien des émigrants de l'hôtel, sans qu'une date ne soit annoncée et sans que puisse être reconstruits une pré-histoire et un passé pour ces personnages. Par la suite, le récit effectuera des va-et-vient constants entre la situation en Europe dans les années 1940, le temps passé à Marseille, le temps de la déportation et le temps de l'après qui se superpose avec le temps de l'écriture, et donc de la glose, par lequel le narrateur essaye notamment de comprendre « ce qui s'est vraiment passé en ce temps-là »⁴⁸². Car, comme les mémoires de Wander, qui font percevoir leur contenu par le prisme du souvenir, *Hôtel Baalbek* est un récit rétrospectif, qui fait revivre le petit monde du Baalbek longtemps après sa disparition, devenu le « monde intérieur » du narrateur :

[...] Les êtres humains du Baalbek me tourmentaient, l'hôtel m'était devenu un monde intérieur, un univers, une scène sur laquelle je continuais d'entendre les personnages.

[...] Die Menschen des Baalbek arbeiteten in mir, das Hotel war mir eine innere Welt geworden, ein Universum, eine Schaubühne, auf der ich die Figuren weiterreden hörte. (HB S. 200)

⁴⁸² „[...] Was ist eigentlich damals geschehen?“ HB S. 150.

Dès lors, il est naturel que le narrateur perde souvent le fil chronologique pour convoquer des images ou des épisodes qui ont marqué sa mémoire. Ils ressortent ainsi de la nébuleuse des souvenirs pour venir habiter spontanément le texte, malgré la disparition des personnages dont il est question, comme le narrateur s'en explique :

Et je veux essayer à présent de parler en toute honnêteté, ne rien enjoliver, ne rien améliorer. Car ce sont des moments de vérité, des images que nous n'oublierons pas [...].

Und ich will nun versuchen, aufrichtig zu erzählen, nichts zu beschönigen, nichts zu verklären. Denn das sind Augenblicke der Wahrheit, Bilder, die wir nicht vergessen werden [...]. (HB S. 96)

Chez Modiano et Sebald se retrouve également cette tension entre la précision et le flou temporel, qui apparaît tout comme chez Wander dans la difficulté à suivre le fil chronologique de l'existence des personnages dont il est question.

Chez Sebald, hormis les titres séparant les quatre récits constituant les *Émigrants* et quelques blancs typographiques, il n'existe pas de chapitres et donc pas de délimitations claires dans les mouvements de l'errance racontée dans ses œuvres. L'impression générale de flou est accentuée dans *Austerlitz*, qui se constitue d'un unique bloc textuel, sans paragraphes, bien que le récit prenne place dans une dizaine de pays sur une période allant de 1939 à 1996 environ. Le récit se composant d'une narration dans plusieurs langues et de dialogues imbriqués dans la narration, qui combinent les recherches parallèles de deux hommes et de jaillissements de la mémoire, il semble dès lors difficile de reconstruire une chronologie, depuis l'année 1966 sur laquelle s'ouvre le récit. Pourtant, de nombreux marqueurs temporels sont cités au cours du récit, comme « dans la seconde moitié des années soixante » (A p. 6 / S. 6), « ce jour d'avril 1949 » (A p. 98 / S. 104), « en septembre de la même année » (A p. 345 / S. 362), « deux ou trois fois par mois » (A p. 359 / S. 376), « peu avant mon départ de Paris » (A p. 391 / S. 409), « vers huit heures » (A p. 397 / S. 417). Mais s'ils s'avèrent suffisamment précis pour donner un cadre au discours, ils sont également flous, voire porteurs de confusion, car ils doivent être remis en contexte pour être signifiants, un contexte qui lui-même n'est pas stable puisqu'il porte l'errance identitaire du personnage principal. C'est ce que semble indiquer Austerlitz, lorsqu'il essaye de se remémorer les étapes de son premier séjour à Prague depuis l'exil, qui coïncide avec le début de ses recherches identitaires. Il énonce son itinéraire jour après jour, sans que l'année ne soit pourtant donnée, itinéraire qui vise à remonter le temps mais met en lumière sa difficulté d'être :

Aussi loin que je puisse revenir en arrière, dit Austerlitz, j'ai toujours eu le sentiment de ne pas avoir de place dans la réalité, de ne pas avoir d'existence, et jamais ce sentiment n'a été aussi fort que ce soir-là, dans la Šporkova, lorsque j'ai été dévisagé du regard du petit page

de la reine des Roses. Le lendemain non plus, tandis que je roulais vers Terezín, je ne parvenais pas à me faire une idée de qui j'étais ou de ce que j'étais. (A p. 256-257)

Soweit ich zurückdenken kann, sagte Austerlitz, habe ich mich immer gefühlt, als hätte ich keinen Platz in der Wirklichkeit, als sei ich gar nicht vorhanden, und nie ist dieses Gefühl stärker in mir gewesen als an jenem Abend in der Šporkova, als mich der Blick des Pagen der Rosenkönigin durchdrang. Auch am nächsten Tag, auf der Fahrt nach Terezín, konnte ich mir nicht vorstellen, war oder was ich war. (S. 269)

S'ils servent de point d'ancrage momentané, les repères temporels se brouillent donc, puisque Austerlitz effectue des retours vers certains lieux marquants de son existence, parfois à plusieurs dizaines d'années d'intervalle, comme ce second voyage à Prague qui sera suivi d'un autre, « au début de cette année » (A p. 343 / S. 359), mais une année qui ne sera pas non plus précisée. N'oublions pas que les itinéraires du personnage et du narrateur se croisent de surcroît, ce dernier voyageant également à plusieurs reprises aux mêmes endroits, comme Londres, où habite Austerlitz, ou Willebroek, où se trouve la forteresse de Breendonk⁴⁸³. Ainsi, ces points d'ancrage momentanés ne suffisent pas à rendre compte d'une continuité temporelle ni à définir clairement le déroulement chronologique de l'histoire, qui contient les histoires parallèles des deux personnages – avec leurs ruptures – et qui a dès lors l'air de se passer dans un « présent continué »⁴⁸⁴, dans lesquels tous les éléments temporels sont co-présents.

La difficulté à reconstruire la chronologie du récit s'éprouve également dans les œuvres de Modiano, chez qui la précision temporelle semble n'être qu'un leurre. De fait, elle ne permet pas de fixer la ligne du temps, ce qui est mis en œuvre dès l'incipit de *Dora Bruder*. Le récit se place en effet dans une « temporalité multiple » qu'analyse ainsi S. Servoise⁴⁸⁵ : Modiano déploie horizontalement plusieurs strates temporelles associées à un lieu unique, le boulevard Ornano, soit 1941, l'année de la (première) fugue de Dora et de la publication de son avis de recherche par ses parents, les années 1960 (précisément de 1965 à 1968) qui renvoient à l'enfance de Modiano dans le quartier, 1958, le début de la guerre d'Algérie, 1996, l'année de l'enquête et de l'écriture, 1881, la date de construction de l'immeuble du 39 boulevard Ornano, 1926, l'année de naissance de Dora. De cette façon, S. Servoise note que « c'est un Paris palimpseste, parcouru et raconté par d'autres, défiguré et reconfiguré par

⁴⁸³ « Comme trente ans auparavant, une chaleur particulièrement étouffante m'accompagna jusqu'à Willebroek. » A p. 397 / „Wie vor dreißig Jahren war es ungewöhnlich heiß geworden, bis ich in Willebroek ankam.“ S. 417.

⁴⁸⁴ HARTOG F., « Littérature et expériences contemporaines du temps. Trois exemples », in D. Viart, L. Demanze (dir.), *Fins de la littérature*, op. cit., p.77.

⁴⁸⁵ SERVOISE S., *Le Roman face à l'histoire*, op. cit., p. 271.

l'histoire, qui se donne à voir au lecteur, parfois égaré dans cette juxtaposition des lignes du temps qui jamais ne s'ordonnent »⁴⁸⁶.

De même, si *Voyage de noces* débute sur une apparente précision, un mardi 16 août (VN p. 11), on ne saurait dire l'année exacte ni la distance temporelle qui sépare ce souvenir du moment présent de la narration, vaguement défini comme étant « aujourd'hui » (VN p. 7). À partir de cette date et de l'événement qui y est lié (le suicide d'Ingrid deux jours auparavant), la fuite et le projet littéraire de Jean B. sont lancés, et la narration peut s'écrire. Ensuite, le récit opérera un va-et-vient entre les différents moments de l'existence des personnages, qui resteront toutefois relativement flous. Par exemple, nous n'apprenons qu'une dizaine de pages après sa première évocation que la femme qui s'est suicidée à Milan est Ingrid (VN p. 22) et que le narrateur l'a connue autrefois (VN p. 21), l'ayant croisée sur son chemin non pas à une seule mais à deux reprises : une première fois lors de sa fugue à l'âge de 20 ans (VN p. 27), et une seconde fois trois ans après, à Paris (VN p. 112). Nous n'apprendrons que tardivement que le suicide d'Ingrid a eu lieu dix-huit ans avant le présent de la narration, qui ne sera jamais clairement situé et qui se prolongera même si l'on considère *Voyage de noces* comme partie intégrante de *Dora Bruder*.

Ainsi, plusieurs strates temporelles se superposent dans *Voyage de noces*, qui ne sont jamais clairement annoncées ni délimitées. Néanmoins, quelques éléments permettent de situer les différents épisodes, comme par exemple la phrase *a priori* anodine qui précise qu'Ingrid avait 25 ans en 1951 (VN p. 52). La tâche de reconstituer la ligne chronologique revient donc au lecteur, qui doit assembler les différents fragments de temps afin de les saisir, de 1942 à 1990. Ainsi 1942 est-elle l'époque de la fugue d'Ingrid et Rigaud à Juan-les-Pins d'Ingrid (respectivement âgés de 16 et 21 ans). L'année 1960 correspond à la fugue de Jean sur la route de Saint-Raphaël, « cet été-là » (VN p. 27), lors de laquelle il rencontrera Ingrid, à qui il donne alors à peu près 35 ans. 1971 est l'année du suicide d'Ingrid à Milan, à l'âge de 45 ans, au cours d'un autre « cet été-là » (VN p. 23). 18 ans après (qui devient d'ailleurs à un passage du livre 20 ans après), survient la fuite de Jean B. non pas à Rio mais à Paris pour mener à bien son projet d'écrire son livre sur Ingrid, projet qu'il avait déjà caressé 10 ans auparavant.

De fait, les ruptures de la ligne chronologique provoquent une difficulté à lire, donc à suivre, comprendre et reconstituer les cheminements des personnages afin de rattacher le fil de leurs histoires. Nous pensons qu'il s'agit des premiers jalons de l'expérience de l'errance

⁴⁸⁶ *Ibid.*

faite par le lecteur, désorienté dans la matière du texte et dans les souvenirs qui y sont évoqués. La difficulté de la saisie de l'Histoire par celui qui en est étranger est par ailleurs un lieu commun de la littérature après 1945, qui aborde par le biais des brisures de la chronologie tant la problématique de la remémoration et de la transmission de la mémoire individuelle que de sa compréhension, voire de son acceptation dans le temps de l'après. C'est une idée que l'on retrouve par exemple dans *Maus*, première bande dessinée offrant un témoignage de la Shoah, dans laquelle Vladeck, survivant, raconte son passé en présence du lecteur/auditeur, son fils, étranger à son histoire, avec cette phrase laconique :

Attends ! S'il te plaît papa, si tu ne gardes pas ton histoire dans l'ordre chronologique, je ne pourrai jamais y voir clair.

Wait! Please Dad, if you don't keep your story chronological, I'll never get it straight.⁴⁸⁷

Nous pouvons donc attester la réelle difficulté à reconstituer le fil chronologique des histoires de Wander, Sebald et Modiano, ce qui s'avère une caractéristique de l'instabilité temporelle comme signe, ou même incarnation, de l'errance du narrateur-écrivain, d'après le constat établi par E. Hackl. En d'autres termes, plutôt que de se mesurer sur une ligne chronologique, le temps est appréhendé chez les trois auteurs par interconnexion de moments : il s'agit d'un temps stratifié, qui gagne en profondeur et en écho ce qu'il perd en linéarité⁴⁸⁸. Nous allons maintenant montrer que les autres caractéristiques (digressions, doute et recul nécessaire à l'écriture) sont également présentes dans les récits des trois auteurs, mais qu'elles se manifestent par d'autres moyens, qui viennent s'intégrer à la rupture chronologique. Ces autres moyens sont les phénomènes de hantise et l'impression de sortie du temps, et ils œuvrent également à la stratification du temps, qui devient d'une part le modèle structurel des récits et témoigne d'autre part de l'évolution des personnages, de leur « travail de mémoire »⁴⁸⁹ et de la métamorphose éventuelle de leur être à travers le temps.

Phénomènes de hantise

Ces phénomènes de hantise, qui montrent un temps présent fragmentaire qui dialogue avec le passé, sont visibles dans les récits d'une part à travers les prolepses et les analepses, et d'autre part à travers les digressions et associations d'idées.

⁴⁸⁷ SPIEGELMAN A., *Maus: a Survivor's Tale*, New York, Pantheon, 1994, p. 82.

⁴⁸⁸ Voir SERVOISE S., « L'Horizon : l'avenir (enfin) retrouvé », in M. Heck, R. Guidée (dir.), *Modiano, op. cit.*, p. 159-167, ici p. 165.

⁴⁸⁹ RICÉUR P., *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2003, p. 206.

Les prolepses, c'est-à-dire les sauts dans la narration par lesquels elle se projette dans le futur, sont plutôt rares, puisque les œuvres de Modiano, Sebald et Wander prennent justement place dans un présent en proie avec le passé, qui semble illimité et surgit constamment dans le présent par le biais des souvenirs. Les prolepses sont au service de la structure du récit et de son écriture, en cela qu'elles constituent des formes d'indétermination du sens et provoquent donc un certain suspense. Par exemple, lorsque le narrateur d'*Hôtel Baalbek* fait des sauts furtifs de vingt ans après l'action principale qui se joue en 1942, sur lequel il annonce qu'il reviendra, se développe l'horizon d'attente du lecteur qui espère savoir qui a survécu et où le narrateur (en) est vingt ans après le Baalbek⁴⁹⁰. C'est également le rôle des répétitions, comme l'annonce le narrateur :

[...] Mais pourquoi est-ce que je raconte tout cela et pourquoi est-ce que je me répète sans cesse, pourquoi donc ? Afin de créer une ambiance, d'introduire une mélodie, une certaine tension pour ce qui va suivre.

[...] Aber warum erzähle ich das alles und warum wiederhole ich mich ständig, warum nur? Um eine Stimmung zu erzeugen, eine Melodie einzuführen, eine gewisse Spannung, für was, was nun folgt. (HB S. 93)

Une même impression de suspension du temps et d'indétermination du sens se dégage de *Voyage de nocés*, dans ce passage où la prolepse vient brouiller les différents niveaux temporels et figurer l'errance du narrateur :

« J'aimerais bien vous revoir, ai-je dit.
- Nous avons un numéro de téléphone à Paris. Nous y serons sans doute cet hiver. »
Il a sorti de la poche intérieure de sa veste un stylo, il a arraché la page de garde du livre de la Série Noire et il y a écrit son nom et le numéro de téléphone. Puis il a plié la page et me l'a donnée. [...]
« Bonne chance », m'a-t-elle dit.
A Marseille, j'ai fouillé mon sac de voyage pour voir si je n'avais pas oublié mon passeport, et j'ai découvert, dans le col d'une chemise, quelques billets de banque. Je me demandais si c'était elle ou lui qui avait eu l'idée de me laisser cet argent. Peut-être les deux à la fois.

J'ai profité du 14 juillet pour me glisser dans notre appartement de la cité Véron sans attirer l'attention de personne. J'ai emprunté l'escalier qu'on n'emploie plus, derrière le Moulin-Rouge. Au troisième étage, la porte donne accès à un cagibi. Avant mon faux départ pour Rio de Janeiro, j'avais pris la clé de cette porte – une vieille clé Bricard dont Annette ne soupçonne pas l'existence – et laissé ostensiblement sur ma table de nuit la seule clé que je connaisse, celle de la porte principale de l'appartement. (VN p. 45-46)

Dans cet exemple, la prolepse crée d'abord une nette rupture, d'ailleurs marquée par un blanc typographique, et déstabilise par l'effet de décalage qu'elle produit entre les différentes référentialités du « je ». De fait, si elles figurent toutes deux Jean B., elles ne sont ni annoncées et ni situées (alors qu'elles prennent place à vingt ans d'écart), et ne sont reliées

⁴⁹⁰ HB S. 23, S. 170.

que par l'évocation du statut de voyageur du narrateur, qui semble toujours sur le départ. La déstabilisation première est rapidement remplacée par le questionnement quant au retour de Jean à Paris, l'éventualité de ses retrouvailles avec Ingrid et Rigaud, et le secret dans lequel il semble vivre après toutes ces années. Cet effet de suspense est d'autant plus fort qu'à ce moment du récit, nous en savons peu sur les personnages.

Ensuite, les analepses, qui sont des retours en arrière et évoquent ainsi le retour spectral du passé dans le présent, sont beaucoup plus fréquentes chez les trois auteurs. Elles visent à montrer l'importance des souvenirs dans l'établissement de l'enquête et du récit, voire l'emprise du passé sur le présent, qui ne semble pas se suffire à lui-même ni parvenir à établir de projection dans l'avenir⁴⁹¹. En cela, elles viennent « interroger les fondements du présent », pour reprendre les termes de L. Campos⁴⁹². Nous reprendrons la terminologie de B. Blanckeman, qui nomme « spectographie » le retour fantomatique du passé et son mode de présence chez Modiano⁴⁹³. D'après nous, cela peut également convenir à l'analyse des œuvres de Sebald et de Wander, chez qui la spectographie prend les contours du traumatisme.

Chez Sebald et Modiano, la hantise du passé est mise au jour par l'enquête identitaire, et elle s'avère double : elle est la résurgence à la fois du passé immédiat des personnages (jusqu'à leur enfance) et d'un passé plus lointain totalement absent (celui de leur famille ou celui des lieux qu'ils traversent) qui tâchent d'être remémorés dans le temps présent de la remémoration proprement dite⁴⁹⁴.

Ce phénomène de hantise du passé dans le présent se trouve par ailleurs rendu plus visible, peut-être même accentué, chez Sebald par l'insertion de photographies en noir et blanc dans le corps du texte, à travers les contrastes qu'elles figurent. De fait, selon H. Ling, ces photographies, en représentant « les horizons, les échancrures côtières, les silhouettes de bâtiments, en contre-plongée sur le ciel », révèlent finalement « l'absence [...] au cœur de la matière » de ce monde qui semble avoir d'ores et déjà disparu⁴⁹⁵.

Chez Wander, cette spectographie se remarque dans *Hôtel Baalbek* par la répétition d'épisodes, qui viennent rompre la ligne du récit et faire ressurgir, possiblement et inopinément à chaque page, un souvenir des camps :

⁴⁹¹ Voir RUBINO G., « La hantise du passé », in D. Viart, L. Demanze (dir.), *Fins de la littérature*, op. cit., p. 165-173, ici p. 172-173.

⁴⁹² CAMPOS L., *Fictions de l'après*, op. cit., p. 77.

⁴⁹³ Voir BLANCKEMAN B., « Spectographie », op. cit., p. 147-152.

⁴⁹⁴ Voir SERVOISE S., « L'Horizon : l'avenir (enfin) retrouvé », op. cit., p. 160.

⁴⁹⁵ LING H., « Les Artificialia de l'histoire », in *W.G.S. Face à Sebald*, op. cit., p. 197-207, ici p. 202.

Je l'avais rencontrée à Paris, à l'époque en mai 1940, au cours de la première année de guerre, alors que je revenais du camp où Franz était resté.

[...]

Le sentiment constant des adieux nous déchirait, rendait les heures moins amères, faisait naître une ardeur dévorante, mais aussi un vide. Tout était comme il y a deux ans déjà, en mai 1940, je l'ai déjà dit, je revenais à l'époque du camp de Meslay [...].

Ich hatte sie in Paris getroffen, damals im Mai 1940, im ersten Kriegsjahr, als ich aus dem Lager kam, wo Franz zurückgeblieben war. (HB S. 161)

[...]

Das ständige Gefühl des Abschieds zerfetzte uns, versüßte die Stunden, erzeugte eine verzehrende Glut, aber auch eine Leere. Alles wie schon vor zwei Jahren, im Mai 1940, ich sagte es schon, ich kam damals aus dem Lager von Meslay [...]. (S. 165)

Wander admet ainsi dans ses mémoires, malgré sa conscience aiguë d'être en vie et de pouvoir vivre à-présent, sa difficulté de s'établir dans le temps présent, qui se brouille dans son esprit avec son passé et marque ainsi son traumatisme :

Des cauchemars m'ont tourmenté pendant vingt ans encore : je suis toujours là-bas, nous sommes assis devant les baraques, nous sommes devenus entre-temps des vieillards, faisons des allées et venues comme des animaux en cage et répétons toujours la même chose : « Encore combien de temps ? Quand sortirons-nous ? » Et aujourd'hui je me demande – sommes-nous réellement sortis du camp de concentration ?

Noch zwanzig Jahre lang plagten mich Alpträume: Ich bin immer noch dort, wir hocken vor den Baracken herum, inzwischen alte Männer geworden, rennen hin und her wie Tiere im Käfig und reden immer das gleiche Zeug: „Wie lange noch? Wann kommen wir heraus?“ Und heute frage ich mich – kommen wir jemals wirklich aus dem KZ heraus? (GL 1996 S. 93, GL 2006 S. 101)

La hantise du passé dans le présent des personnages ressurgit donc dans l'écriture et dans l'agencement du récit par le narrateur, qu'il élabore alors en faisant des digressions, en intégrant le passé dans le présent de l'écriture, en accueillant les souvenirs d'un monde révolu qui surgissent en route. La spectographie peut ainsi être vue comme créatrice de liens entre le passé et le présent, des liens qui s'établissent chez les trois auteurs par les échos et les associations d'idées, qui viennent à fois déconstruire et guider le fil de la narration.

De fait, chez Wander, Sebald et Modiano, il arrive fréquemment qu'un nom en appelle un autre : par exemple, le nom du protagoniste d'*Austerlitz* fait écho à d'autres noms de lieux que l'on retrouve dans le récit, les sources d'Auschowitz et le camp d'Auschwitz. Dans *Dora Bruder* est cité le nom du premier livre de Modiano, *La Place de l'Étoile*, qui renvoie directement à un autre livre du même nom, écrit par R. Desnos, mort au camp de Terezín en 1945 (DB p. 100). De même, la rue Picpus, dans laquelle se trouve le pensionnat du Saint-Cœur-de-Marie (DB p.41) et l'hôpital Rothschild où ont été soignés les malades de Drancy avant d'être déportés, rappelle le quartier imaginaire du petit Picpus que décrit V. Hugo dans *Les Misérables* (DB p. 49-52).

Il arrive aussi souvent qu'un lieu se superpose à un autre car ils éveillent chez les personnages des sensations similaires ou parce qu'ils sont construits de manière pratiquement semblable : c'est le cas par exemple du Palais de Justice de Paris et de l'hôpital de la Pitié-Salpêtrière dans *Dora Bruder*, du ghetto de Łódź, de Jérusalem et de Manchester dans *Les Émigrants* (E p. 245 / S. 196), ou encore des baraques des camps, de la station sanitaire de Salzbourg et de la chambre à coucher de Wander.

De même, une date ou un événement – de l'histoire collective ou individuelle – peut parfois coïncider avec un autre. Par exemple, la mort de la fille de Wander, Kitty, survient à la même époque que le printemps de Prague⁴⁹⁶. La première fugue de Dora a lieu le 14 décembre 1941, ce qui coïncide à quelques jours près avec l'instauration du couvre-feu à Paris, la rafle de 700 Juifs, l'amende imposée aux Juifs et la fusillade des otages au mont Valérien (DB P. 55). À la fin d'*Austerlitz* est également décrite une inscription gravée par un prisonnier dans les caves de la forteresse de Breendonk, qui renvoie au surnom et à la date de naissance de Sebald lui-même (A p. 401-421).

Enfin, il arrive qu'un objet ou un bâtiment active des jeux d'échos ou bien le souvenir d'une personne ou d'un événement. Par exemple, Ferber a séjourné en 1943 dans la maison où a vécu L. Wittgenstein (E p. 198 / S. 247-248), comme la chambre louée par Wander à Vienne en 1945 se trouvait en face du lieu où habitait S. Freud⁴⁹⁷. Chez Modiano, c'est la lecture d'articles de journaux, par l'allusion au boulevard Ornano, qui réveillent des souvenirs d'enfance et provoquent son intérêt pour Dora ainsi que le début de ses recherches (DB p. 7). Chez Sebald, la lecture de l'article de journal qui annonce la découverte du corps du guide de montagne Johannes Naegeli lui rappelle le Dr Henry Selwyn et permet d'achever son histoire ainsi que les recherches du narrateur dans l'apaisement⁴⁹⁸.

Nous pouvons remarquer qu'à chaque fois, tous ces phénomènes d'écho surgissent à travers une impression fugitive, une voix, un air de déjà-vu, une silhouette ou une trace d'humanité. Il s'agit alors pour les trois auteurs de dépasser les frontières du temps mais aussi de l'espace pour créer des liens entre les personnes, les lieux et les mémoires, dans des œuvres dotées de leur propre historicité. Plutôt que de suivre le fil d'une mémoire héritée, elles prennent le pari d'épaissir l'histoire et la mémoire individuelle et de la retracer en suivant ses convulsions et ses digressions. En cela, la hantise du passé dans le présent pourrait (re)créer, par le récit, des « lien[s] rétrospectif[s] » (E p. 198 / S. 248) capables de transmettre

⁴⁹⁶ GL 1996 S. 241, GL 2006 S. 240.

⁴⁹⁷ GL 1996 S. 106, GL 2006 S. 114.

⁴⁹⁸ E p. 34-35 / S. 36-37.

« un sentiment de fraternité qui transcend[er]ait sa propre époque et celle de ses ascendants »⁴⁹⁹. En découle une impression de sortie du temps, voire d'abolition de la mesure et de la notion du temps, ressentie par les personnages et les narrateurs au cours de leur errance. Pour les narrateurs, cela rend par ailleurs possible le recul nécessaire à l'écriture.

Être-hors-du-temps : stéréométrie et entre-deux

L'impression de sortie du temps qui ressort des œuvres de Modiano, Sebald et Wander est une conséquence directe de l'errance de leurs personnages et de leurs narrateurs, qui a lieu dans un présent perpétuel qui mélange les lieux et fait jaillir souvenirs et échos.

Ainsi, il n'est pas étonnant que les personnages et narrateurs éprouvent des difficultés à estimer la durée, qui concerne autant la distance temporelle de tout ce qui se passe par rapport au moment présent – lui-même se trouvant par ailleurs dans un processus de devenir du passé⁵⁰⁰ – que l'appréhension de cette distance par l'homme. Par exemple, pour le personnage de Ferber, le narrateur et lui-même sont tous deux autant éloignés de l'Allemagne l'un que l'autre, par la durée de leur absence loin de ce pays, peu importe l'époque et le contexte dans lequel cela s'est produit. De fait, le temps n'est pour lui définitivement qu'un « critère incertain, il n'indique rien d'autre que les fluctuations de l'âme »⁵⁰¹.

Parfois le temps semble s'arrêter, parce que les personnages perdent la notion du temps lors de leurs déplacements, qu'il s'agisse de la première étape de Wander vers la déportation, qui est emmené en train vers Drancy⁵⁰², qu'il s'agisse de la fuite volontaire de Jean B., au cours de laquelle il a une impression de « temps mort » qui rappelle celle que peut ressentir le voyageur entre deux avions (VN p. 24), ou qu'il s'agisse des voyages identitaires d'Austerlitz, qui a « réellement l'impression que le temps s'était arrêté depuis [son] premier départ de Prague »⁵⁰³.

La perte de la notion du temps est d'autant plus forte chez Wander qu'il est guidé tout entier par sa mémoire pour reconstituer son itinéraire. Les difficultés qu'il éprouve à situer les

⁴⁹⁹ „ein weit hinter seine eigene Zeit und Vorzeit zurückreichendes Gefühl der Brüderlichkeit“ E S. 248 / p. 199.

⁵⁰⁰ “He is always conscious that it is a present in the process of passing away.” MCCULLOH M., “Blending fact, Fiction, Allusion and Recall. Sebald's literary Monism”, in *Understanding W. G. Sebald, op. cit.*

⁵⁰¹ „Aber die Zeit [...] ist ein unzuverlässiger Maßstab, ja, sie ist nichts als das Rumoren der Seele.“ E S. 270 / p. 214.

⁵⁰² GL 1996 S. 80, GL 2006 S. 88.

⁵⁰³ „[...] Da war es mir wirklich, sagte Austerlitz, als sei die Zeit stillgestanden seit dem Tag meiner ersten Abreise aus Prag.“ A S. 318 / p. 303.

choses et à les mettre en relation s'affichent par les nombreux modalisateurs⁵⁰⁴ qui tentent d'articuler les différents moments de sa vie et les transcrire dans ses mémoires. Mais ils montrent surtout les décalages que subit le temps dans sa mémoire, s'étirant ou se ralentissant au rythme de sa conscience qui se perd et en installant des zones de flou sur son passé, d'où peuvent néanmoins surgir des lueurs de clarté :

J'aimerais à présent raconter la façon dont nous avons vécu en 1974 et 75 [de 1974 à 1977, écrit Wander en 2006], avant que le malheur ne doive une nouvelle fois nous atteindre. [...] Les contours s'estompent, mes souvenirs ont pâli [se sont assombris] en partie, et pourtant, des images [beaucoup d'images] précises m'ont été préservées dans toute leur clarté [et leur précision].

Ich möchte nun erzählen, wie wir in den Jahren 1974 und 75 gelebt haben, ehe uns das Unglück wieder treffen sollte. [...] Die Konturen verschwimmen, meine Erinnerungen sind zum Teil verblaßt, und doch sind mir gewisse Bilder in eisiger Klarheit erhalten geblieben. (GL 1996 S. 301)

Ich möchte nun erzählen, wie wir in den Jahren 1974 bis 1977 gelebt haben, ehe uns das Unglück wieder treffen sollte. [...] Die Konturen verschwimmen, meine Erinnerungen sind zum Teil verdunkelt, und doch sind mir viele Bilder in leuchtender Klarheit und Schärfe erhalten geblieben. (GL 2006 S. 310)

Car de toute évidence, malgré tout, le temps passe, aveugle et sourd à la souffrance des hommes, ce qui semble étouffer dans l'œuf la quête identitaire des personnages des trois auteurs, du moins le retour concret du passé, impossible. Car comme nous pouvons le constater, chez Modiano, Sebald et Wander, le temps tel qu'il est appréhendé s'oppose à l'image d'un temps linéaire et orienté vers le progrès, un temps rassurant en quelque sorte ; il s'apparente plutôt à une tornade, au « tourbillon d'un maelström »⁵⁰⁵, qui détruit la nature et anéantit les hommes, mortels, plus qu'il ne permet de (ré)concilier les êtres et les choses qui composent le monde. Les personnages des trois auteurs, émigrants perpétuels et voyageurs, sont sans cesse déplacés dans l'espace et dans le temps, amenés à traverser l'Europe et ainsi son histoire. Mais l'histoire ne saurait être perçue directement au passé, elle ne peut être que reconstruite, reformulée au présent, dans un lieu et une époque différents et même inaccessibles. Ce faisant, l'errance des personnages effectue un parcours dans le temps : leur déambulation sans fin est autant la recherche de la compréhension du passé que celle de pallier leur sentiment d'inéquation au présent, tout en faisant l'expérience esthétique de ce présent qui s'atténue inévitablement. Pour les narrateurs, il s'agit de retrouver et de restituer le passé en errant dans le temps présent à la recherche de réponses.

⁵⁰⁴ „Am nächsten Tag, es muß Mitte September gewesen sein“ GL 1996 S. 103, GL 2006 S. 111 / « Le jour suivant, ce devait être mi-septembre » ; „Eines Tages, es muß im November 1945 gewesen sein“ GL 1996 S. 106, GL 2006 S. 114 / « Un jour, cela devait être en novembre 1945 » ; „ich glaube, es war Ende Februar 1957“ GL 1996 S. 192, GL 2006 S. 190 / « je crois que c'était fin février 1957 », etc.

⁵⁰⁵ „[ein] Strudel immer geschwinder abwärts“ A p. 243 / S. 256.

Dans ce contexte, *Austerlitz* offre une véritable réflexion sur le temps, qui se développe tout au long du récit. Jacques Austerlitz, qui prend conscience durant ses voyages du pouvoir destructeur du temps, qui rend les hommes mortels et enterre définitivement le passé, se présente lui-même comme un « être-hors-du-temps »⁵⁰⁶ car d'après lui, « il [suffit] d'avoir son content de malheur personnel pour être déjà coupé de tout passé et de tout avenir »⁵⁰⁷. C'est d'ailleurs une caractéristique qu'il partage avec les autres personnages de Sebald : aucun d'eux ne semble avoir de projet d'avenir. Exilés, déracinés, ils se montrent incapables d'aller de l'avant, enracinés en quelque sorte dans leur condition. Le temps se délite ainsi entre mort du passé et impossibilité du futur, et la construction identitaire est rendue difficile dans ce chronotope, où le passé est révolu, englouti, où le présent n'offre pas de place stable et où l'avenir se brouille devant les yeux des personnages : leur existence s'apparente ainsi à l'image d'un château de cartes qui s'effondre (E p. 63 / S. 72). Aucun avenir ne semble envisageable, ni envisagé : il paraît « vide de sens » (A p. 281 / S. 296) pour Austerlitz et « il n'existe ni passé ni avenir » (E p. 214 / S. 270) pour Ferber : ce sont tous des êtres-hors-du-temps, à l'image des bibelots du Antikos Bazar.

Dès lors peut se poser la question de la réalité temporelle, c'est-à-dire de la difficulté, voire de l'impossibilité, de son appréhension et de la fiabilité des frontières entre passé, présent et futur : Austerlitz a conscience de l'altérité du temps des horloges, ce temps construit par l'homme, « artificiel » (A p. 141 / S. 149), « arbitraire » (A p. 141 / S. 150), mesuré, alors qu'il n'est pas réellement accessible et que ses rives sont imprécises. Austerlitz éprouve la sensation que le temps qui régit la vie sur terre est une grandeur inquantifiable, que déterminent non pas les saisons mais les conditions atmosphériques : dès lors la neige, « qui se mettrait à tomber, lente et régulière, pour tout recouvrir, tout ensevelir... »⁵⁰⁸, serait pour lui le seul signal manifeste du temps. Le temps ne peut donc pas être mesuré, rendant ainsi caduques le port d'une montre (A p. 143 / S. 151) ainsi que les notions de passé (de toute façon révolu), de présent (insaisissable) et d'avenir (inconnu) :

Et jusqu'aujourd'hui, la vie des hommes, dans maintes contrées de la terre, n'est-elle pas moins régie par le temps que par les conditions atmosphériques, autrement dit par une grandeur inquantifiable qui ignore la régularité linéaire, n'avance pas de manière constante mais au rythme de remous et de tourbillons, est déterminée par les engorgements et les dégorgements, revient sous une forme sans cesse autre et évolue vers qui sait où ? (A p. 142-143)

⁵⁰⁶ ein „Außer-der-Zeit-Sein“ A S. 151 / p. 143.

⁵⁰⁷ „[Es] genüge doch schon ein Quantum persönlichen Unglücks, um uns abzuschneiden von jeder Vergangenheit und jeder Zukunft.“ A S. 151 / p. 143.

⁵⁰⁸ „der Schnee [würde] fallen, langsam und gleichmäßig, bis alles begraben und zugedeckt wäre“ A S. 59 / p. 55.

Und wird nicht bis auf den heutigen Tag das Leben der Menschen in manchen Teilen der Erde weniger von der Zeit regiert als von den Witterungsverhältnissen und somit von einer unquantifizierbaren Größe, die das lineare Gleimaß nicht kennt, nicht stetig fortschreitet, sondern sich in Wirbeln bewegt, von Stauungen und Einbrüchen bestimmt ist, in andauernd sich verändernder Form wiederkehrt und, niemand weiß wohin, sich entwickelt? (S. 151)

Dans cette constellation, il ne semble plus exister de frontière entre les temps : parce que le passé éclaire le présent, ou parce que le passé ne passe pas ? Tous les personnages de Sebald sont à la recherche de traces, d'indices qui témoignent de leur passé d'homme ainsi que du passé collectif, mais qui demeure néanmoins fuyant.

Par exemple, dans le café qui se trouve en face de la salle des pas perdus et où Austerlitz et le narrateur se retrouvent à plusieurs reprises pour reprendre où ils l'ont laissé le fil de leurs « conversations d'Anvers »⁵⁰⁹, est accrochée « une impressionnante horloge au cadran jadis doré, noirci à présent par la fumée de tabac et la suie de chemin de fer, sur lequel se déplaçait une aiguille d'environ six pieds »⁵¹⁰. Les deux hommes se trouvent à côté de la salle d'attente de la gare et s'entretiennent au sujet de l'écoulement irrémédiable du temps mais aussi de son abolition dans ce lieu de passage et de transit, ce lieu qui sert de point de départ à un éclatement des frontières spatiales, linguistiques et culturelles. Ce faisant, ils font eux-mêmes l'expérience du temps révolu, que le tic-tac de l'imposante horloge vient accentuer :

Pendant les pauses de notre discussion, nous prenions l'un et l'autre la mesure du temps infini que mettait à s'écouler une seule minute, et nous étions chaque fois effrayés, bien que ce ne fût pas une surprise, par la saccade de cette aiguille pareille au glaive de la justice, qui arrachait à l'avenir la soixantième partie d'une heure puis tremblait encore une fraction de seconde, lourde d'une menace qui nous glaçait presque les sangs. (A p. 17)

Während der beim Reden eintretenden Pausen merkten wir beide, wie unendlich lang es dauerte, bis wieder eine Minute verstrichen war, und wie schrecklich und jedesmal, trotzdem wir es doch erwarteten, das Vorrücken dieses, einem Richtschwert gleichenden Zeigers schien, wenn er das nächste Sechzigstel einer Stunde von der Zukunft abtrennte mit einem derart bedrohlichen Nachzittern, daß einem beinahe das Herz aussetzte dabei. (S. 17)

Le mouvement destructeur du temps sera ensuite constaté, et même éprouvé, par Austerlitz au cours de ses recherches. Ainsi se trouve-t-il, comme les autres personnages de Sebald, mais aussi ceux de Wander et de Modiano, dans un entre-deux temporel constant, qu'illustre par exemple le quai de gare où l'on se trouve à la fois dans l'attente et dans la perspective de la traversée d'un certain espace-temps – et qui semble correspondre à leur entre-deux identitaire. Pour reprendre l'exemple de la gare d'Anvers, elle incarne bien cet entre-deux spatial et temporel qui constitue le passage obligé d'Austerlitz pour atteindre les

⁵⁰⁹ „unsere Antwerpener Konversationen“ A S. 16 / p. 16.

⁵¹⁰ A p. 16 / S. 16-17.

lieux de son enfance et de ses racines – d’autant plus que ce passage a lieu à plusieurs reprises. Dès le début du récit, Austerlitz se trouve ainsi dans un entre-deux identitaire. Il en est de même pour Jean B. qui se trouve dès le début de *Voyage de noces* entre deux destinations (Milan et Paris), entre deux existences (explorateur et écrivain), entre deux modes de vie (vie maritale et vie en solitaire à l’hôtel) et déjà, sans le savoir, sur les traces d’Ingrid, en suivant « le chemin inverse » (VN p. 15).

La gare constitue ainsi un lieu ambivalent, puisqu’elle est un passage obligé de l’exil et de la déportation et contient ainsi « les tourments des adieux et la peur de l’inconnu »⁵¹¹, mais elle constitue aussi le moyen pour se sauver, pour découvrir le monde ou redécouvrir des endroits marquants de son existence : le lieu des nouveaux départs, des nouvelles étapes dans la construction de l’identité. Ce faisant, le narrateur d’*Hôtel Baalbek* dit ressentir pour cet endroit « une puissance attraction »⁵¹² et Austerlitz développe une « manie des gares », lesquelles représentent pour lui à la fois « des lieux de malheur et de bonheur »⁵¹³, parce qu’elles provoquent un dépaysement brutal mais incarnent d’un même mouvement la possibilité toujours renouvelable d’une (re)construction, d’un avenir et d’un ailleurs. Notre analyse rejoint ici de A. Fuchs, pionnière dans l’étude de « traces de douleur » laissées par l’Histoire chez Sebald. Selon elle, les quais de gare possèdent une double fonction : ils sont à la fois les instruments de l’anéantissement – c’est-à-dire de la mort – et les lieux du sauvetage, c’est-à-dire de la (sur)vie⁵¹⁴, comme la gare Wilson de Prague qui fut le lieu des adieux sans retour d’Austerlitz à ses parents et le lieu qui le sauva du nazisme et le reconduira à ses origines.

Cette analyse peut s’étendre à Wander, qui a transité par sa *Heimat* viennoise plusieurs fois dans sa vie, lieu qui cristallise son conflit intérieur : peut-il s’éloigner de son passé et commencer une nouvelle vie ? C’est une idée qui traverse l’ensemble de ses œuvres, qui éclot même dès les premières lignes de ses mémoires, lorsqu’il raconte un voyage en train avec des inconnus, lequel lui confère « le sentiment d’une toute nouvelle vie » qui commence⁵¹⁵, qui pourra être un « voyage d’exploration quotidien »⁵¹⁶. Mais à chaque fois, il semble que le

⁵¹¹ „die Qual des Abschiednehmens und die Angst vor der Fremde“ A S. 25 / p. 24. Voir également HB S. 182 : „[...] Es waren oft Reisen ins Ungewisse, und es gab Trennungen vielleicht für immer“ / « Il y a eu souvent des voyages dans l’incertitude et des séparations qui dureront peut-être éternellement. »

⁵¹² „eine starke Anziehungskraft“ HB S. 131.

⁵¹³ „Glücks- und Unglücksorte“ A S. 53 / p. 50.

⁵¹⁴ „die doppelte Kodierung [der Stätten] als Instrumente der Vernichtung und der Rettung“, FUCHS A., *Die Schmerzspuren der Geschichte*, op. cit., p. 48.

⁵¹⁵ „das Gefühl von einem völlig neuem Leben“ GL 1996 S. 7, GL 2006 S. 7.

⁵¹⁶ „eine tägliche Entdeckungsreise“ GL 1996 S. 230, GL 2006 S. 230.

désir de partir pour repartir à zéro – qu’il s’agisse d’une fuite au Costa Rica ou bien aux Etats-Unis, une éventuelle installation à Paris ou un travail dans la vente – se solde par un échec⁵¹⁷. Après la mort de leur fille Kitty, le couple Wander part à Amsterdam pour un travail photographique, dans l’espoir de « pouvoir respirer librement »⁵¹⁸ et de recommencer à vivre, avec l’éventualité du retour à Vienne par la suite. Mais c’est un nouvel échec, rapidement recouvert par de nouvelles réflexions quant à la possibilité de vivre « une tout autre vie », c’est-à-dire trouver une « porte de sortie, une nouvelle façon de vivre »⁵¹⁹, à laquelle Wander ne trouvera finalement pas de solution. Néanmoins, le couple Wander comprend qu’il n’y a dans le monde pas de paradis, pas de nouvelle vie possible⁵²⁰, mais qu’il faut suivre son chemin, continuer de croire en sa vie propre et suivre les étapes qu’elle propose. En ce sens, le retour de Wander à Vienne à la fin de sa vie n’est pas un échec du futur heureux face au passé : « L’harmonie avec le monde n’est pas une question de géographie. Il y a *un* monde et je vis toujours en exil »⁵²¹, écrit-il à la fin de ses mémoires, précisant dans la version de 2006 que le terme d’exil ne correspond peut-être pas tout à fait à sa pensée : il s’agit plutôt de la posture intellectuelle de celui qui se trouve toujours en route⁵²².

Ce faisant, l’image du train cristallise l’identité disloquée ainsi que l’errance des personnages de Modiano, Sebald et Wander, et la traversée de l’Histoire qu’ils effectuent. Il permet également d’illustrer leur perte de repères, de l’orientation et de notion du temps dans le monde de l’après : le train figure l’anonymat et le transit, en effaçant les frontières spatio-temporelles et en se situant dans un entre-deux constant, dans une sorte de « temps mort » (VN p. 24) constitué d’attente et de passage vers un ailleurs plus ou moins lointain.

En ce sens, non seulement les gares mais l’ensemble des lieux que les personnages des trois auteurs traversent ou parcourent peuvent être perçus comme des lieux qui rappellent les « non-lieux » caractérisés par M. Augé⁵²³, mais qui s’avèrent plus encore des « entre-deux »

⁵¹⁷ Voir GL 1996 S. 118, GL 2006 S. 127 ; GL 1996 S. 231, GL 2006 S. 231 et HB S. 88.

⁵¹⁸ „frei atmen zu können“ GL 1996 S. 242, GL 2006 S. 241.

⁵¹⁹ „wir [sollten] ein völlig neues Leben probieren“ GL 1996 S. 256, GL 2006 S. 267 ; „einen Ausweg, eine neue Art zu leben“ GL 1996 S. 257, GL 2006 S. 268.

⁵²⁰ GL 1996 S. 260-261, GL 2006 S. 271-272.

⁵²¹ „Das Einssein mit der Welt ist nicht eine Frage der Geographie. Es ist *eine* Welt und ich lebe weiter im Exil.“ GL 1996 S. 360.

⁵²² „Ich erkläre manchmal: Es ist EINE WELT, und ich lebe weiter im Exil! Das Wort Exil ist vielleicht nicht genau das, was ich meine. Es ist eine geistige Haltung.“ GL 2006 S. 374 ; „Es ist *eine* Welt, und wir sind unterwegs.“ GL 2006 S. 399.

⁵²³ M. Augé différencie les lieux, qui sont « identitaire[s], relationnel[s] et historique[s] », des non-lieux, ces « espaces d’anonymat » que constituent notamment les quais de gare ou les aéroports ou les moyens de transport eux-mêmes, les camps de transit pour les réfugiés, les hôtels, les supermarchés, tous ces lieux figurant ainsi l’anonymat et le transit, s’opposant à la demeure et à la stabilité : il est rare que l’on s’arrête et les possibilités de rencontrer quelqu’un y sont réduites. Toutefois une présence humaine peut s’imposer et permettre ainsi au non-

(„Zwischenwelte“), des seuils qui caractérisent l'existence vacillante et l'errance identitaire de chacun des personnages.

C'est le cas de l'hôtel, qui prend des significations multiples dans les récits des trois auteurs et qui se rejoignent toutes dans l'idée d'entre-deux⁵²⁴. L'hôtel est d'abord un abri ou un refuge temporaire, au cours de la chaîne de déplacements et de stations provisoires que constitue l'errance, qu'il offre une protection contre la chaleur de plomb à Milan (VN p. 11), la possibilité de brouiller les traces en en changeant régulièrement, ou une sorte de rempart contre les événements extérieurs qui ont motivé l'arrivée de l'errant en ce lieu⁵²⁵. Il est donc un logement assuré pour le temps du séjour dans un lieu inconnu, et dans le contexte de la Seconde Guerre mondiale, il constitue à la fois un lieu de vie et une sorte de blockhaus (VN p. 11) qui protège de l'extérieur, bien qu'il soit bien souvent « de troisième ordre »⁵²⁶ et contienne, comme l'écrit Modiano dans *Villa triste*, « l'odeur même de l'inquiétude, de l'instabilité, de l'exil et du toc »⁵²⁷.

Mais il semble rapidement représenter « beaucoup plus que cela » (HB S. 179) et prendre une dimension symbolique, puisqu'il recueille comme un « creuset »⁵²⁸ l'identité collective – et les tourments identitaires – de ceux qui partagent la même situation et puisqu'il permet de réunir voyageurs ou exilés, dont il scelle le destin. Il représenterait donc métaphoriquement l'existence de passage et instable de ceux qui l'habitent, qu'ils soient voyageurs au long cours ou émigrants perpétuels, d'autant plus que sa localisation souvent proche d'une gare ou d'un port⁵²⁹ permet d'envisager un nouveau départ rapidement. L'hôtel représente donc l'entre-deux des lieux et des états de l'être. De fait, la vie en hôtel semble s'imposer au cours de l'errance : Jean B. habite toujours une chambre d'hôtel à la fin de *Voyage de noces*, comme cela semble être le cas du narrateur du dernier récit des *Émigrants*. Par ailleurs, après 1945, pour ceux dont le retour dans leur *Heimat* est impossible ou dont la maison n'existe plus, l'hôtel est une évidence, qui devient une nécessité : « C'est à l'hôtel qu'on doit vivre »⁵³⁰. Ainsi Wander, comme nombre de ses amis vivant la même situation que

lieu de devenir lieu. Voir AUGÉ M., *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la supermodernité*, Paris, Seuil, 1992.

⁵²⁴ Pour une étude approfondie de la fonction de l'hôtel chez Modiano, voir BUTAUD N., *Patrick Modiano. Un livre-CD, op. cit.*, p. 56-66.

⁵²⁵ VN p. 58, p. 73 ; HB S. 9-10.

⁵²⁶ „drittklassig“ HB S. 10, S. 96. Dans le cas des hôtels d'émigrants, il est d'ailleurs bien souvent « miteux » („schäbig“ HB S. 6, S. 179), voire « de dernière catégorie » („billig“ S. 104), aux petites chambres « mal aérées » et aux meubles « élimés et malodorants » (HB S. 5, S.7).

⁵²⁷ MODIANO P., *Villa triste*, in *Romans*, Paris, Gallimard, coll. « Quatro », 2013, p. 171.

⁵²⁸ „Sammelbecken“ HB S. 8.

⁵²⁹ HB S. 96, S. 210.

⁵³⁰ „im Hotel muß man wohnen“ HB S. 86.

lui⁵³¹ et le narrateur d'*Hôtel Baalbek*, semble-t-il avoir habité toute sa vie dans des chambres louées⁵³².

Quoi qu'il en soit, la vie en hôtel semble ainsi incarner par extension l'idéal d'une vie sans attache, libérée de ses obligations, car l'hôtel peut être quitté et changé à tout moment, si l'on veut, afin de vivre perpétuellement dans un entre-deux spatial et linguistique. Wander cite ainsi un passage choisi du journal de Maxie, qu'il semble partager : « Mon rêve est de vivre comme Sartre et de Beauvoir, dans une chambre d'hôtel à Paris ! »⁵³³. Dans une interview avec M. Jaggi, Sebald dira également dans un demi sourire : « Mon lieu idéal est sans doute un hôtel en Suisse »⁵³⁴.

Ainsi tous les lieux de transit (gares et hôtels), qui constituent les étapes de l'errance, sont révélateurs de la situation d'entre-deux dans laquelle se trouvent les personnages : entre les pays, entre les cultures, au milieu de toute forme de vie et d'existence possibles. Cela montre ainsi leur manque d'attaches, de repères et de certitudes, comme s'ils étaient bloqués dans l'entre-deux du temps et de l'espace, à l'instar d'Ingrid et Rigaud à Juan-les-Pins :

Les jours, les mois, les saisons, les années passaient, monotones, dans une sorte d'éternité. Ingrid et Rigaud se souvenaient à peine qu'ils attendaient quelque chose, qui devait être la fin de la guerre. (VN p. 85)

Cette situation d'entre-deux qui ressort particulièrement en voyage (et d'autant plus lorsqu'on se rend dans des pays qui manifestent un décalage horaire par rapport au pays de départ) se trouve ainsi formulée par le personnage d'Austerlitz :

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 aujourd'hui encore 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. (A p. 21-22)

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. (S. 22)

Ainsi, cette dissolution du temps fortement éprouvée par tous les personnages des trois auteurs a pour conséquence la substitution du temps par l'espace, dans une sorte de stéréométrie supérieure, telle qu'elle est exprimée de façon convaincante par Austerlitz :

⁵³¹ GL 1996 S. 226, GL 2006 S. 227.

⁵³² Voir GL 1996 S. 105-106, GL 2006 S. 114.

⁵³³ „Mein Traum ist es, wie die Beauvoir und wie Sartre zu leben, in einem Hotelzimmer in Paris!“ GL 1996 S. 203.

⁵³⁴ “The longer I’ve stayed here, the less I feel at home. In Germany, they think I’m a native but I feel at least as distant there. My ideal station”, he half smiles, “is possibly a hotel in Switzerland.” JAGGI M., “Recovered Memories”, *op. cit.*

Il ne me semble pas que nous connaissons 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. (A p. 256)

Es scheint mir 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. (S. 269)

C'est également sur cette idée du temps comme « espace sans commencement ni fin »⁵³⁵ que semble se conclure *Voyage de noces*, lorsque le narrateur prend un vélo pour « glisser en roue libre » et arpenter le quartier autour du boulevard Ornano, dont la destination finale est l'hôtel (qui n'existe plus) où ont habité Ingrid et son père – ainsi que la famille Bruder. C'est par cet espace, le quartier Ornano, que tout semble (se) passer : on s'aperçoit alors que Jean B. reproduit le chemin inverse de la fugue d'Ingrid de 1942, comme pour effectuer son retour symbolique, à sa place. Ainsi, par son errance dans le quartier Ornano, le présent de Jean B. est à l'écoute du passé, pourtant silencieux pour toujours. Il en accepte toutefois le surgissement jusqu'à la fin du récit, jusqu'à l'achèvement de la biographie d'Ingrid, jusqu'à la fin potentielle de son errance, de telle sorte qu'il semble presque devenir un morceau de ce passé :

Elles sont tout près, les buttes Chaumont et, si je le voulais, je pourrais rejoindre en quelques minutes le 19, rue de l'Atlas, où habitait Ingrid avec son père quand elle était enfant. Déjà la gare de la Chapelle dont je devine les voies ferrées et les hangars, dans l'ombre, en contrebas. Encore quelques centaines de mètres le long des groupes d'immeubles endormis, et voilà la porte de Clignancourt. Je ne suis pas venu dans ce quartier depuis un si grand nombre d'années qu'en le retrouvant, cette nuit, je comprends pourquoi il suffisait de me laisser glisser en roue libre sur ce vélo rouge : je remontais le temps.

Je me suis engagé sur le boulevard Ornano, et j'ai freiné un peu plus loin, au carrefour. J'ai laissé le vélo contre la devanture de la pharmacie. Rien ne trouble le silence. (VN p. 157-158)

Car c'est finalement par l'absence des êtres humains – et de la plupart des personnages des toris auteurs – dans la géographie du monde de l'après que l'on peut prendre conscience de leur perte définitive : c'est après leur mort que « le temps reprend son cours. Le temps ? En quel temps était-ce, tout cela ? », s'interroge ainsi Ferber⁵³⁶. D'un même mouvement peut être ainsi amorcée la tentative de se souvenir d'eux au-delà du temps auquel ils ont appartenu et de

⁵³⁵ PRSTOJEVIC A., *Le Témoin et la bibliothèque*, op. cit., p. 192.

⁵³⁶ „und die Zeit [nimmt] wieder ihren Lauf. Die Zeit. In welcher Zeit ist das alles gewesen?“ E S. 310 / p. 245.

« sentir un écho de [leur] présence » aujourd’hui, comme le soutient Modiano à la fin de *Dora Bruder* :

Le samedi 19 septembre, le lendemain du départ de Dora et de son père, les autorités d’occupation imposèrent le couvre-feu en représailles à un attentat qui avait été commis au cinéma Rex. Personne n’avait le droit de sortir, de trois heures de l’après-midi jusqu’au lendemain matin. La ville était déserte, comme pour marquer l’absence de Dora.

Depuis, le Paris où j’ai tenté de retrouver sa trace est resté aussi désert et silencieux que ce jour-là. Je marche à travers les rues vides. Pour moi elles le restent, même le soir, à l’heure des embouteillages, quand les gens se pressent vers les bouches de métro. Je ne peux pas m’empêcher de penser à elle et de sentir un écho de sa présence dans certains quartiers. L’autre soir, c’était près de la gare du Nord. (DB p. 144)

Dès lors, l’écriture devient nécessaire pour témoigner des disparus dans l’espace de l’après, qui « ressurgi[ssent] à l’improviste, inopinément, souvent après une très longue absence »⁵³⁷ et pourront dès lors « hanter sans fin le support » du livre, pour reprendre les termes du narrateur qui observe le travail du peintre Ferber (E p. 193 / S. 239-240).

Ce faisant, l’impression constante d’une présence simultanée de différents moments, par la hantise du passé dans le présent, et la dissolution du temps au profit de l’espace de l’errance illustrent la volonté des personnages et des narrateurs de Modiano, Sebald et Wander de se définir – ou de définir l’Autre –, au présent, dans les différents espaces qu’ils arpentent. Mais il s’agit surtout, par l’écriture que prennent en charge les narrateurs, de faire le lien entre les lieux et les époques, que la mémoire collective a brisé ou n’a pas reconnu, « en donnant corps et voix aux fantômes depuis les lieux mêmes qu’ils investissent »⁵³⁸.

Ainsi, c’est au fantôme de Dora, cette revenante qui ne revient pas, que Modiano à affaire, de même qu’aux lieux qu’elle a habités ou parcourus durant ses fugues. De ces lieux peut ressurgir la mémoire de l’époque de Dora, ancrée dans la mémoire de l’époque actuelle de Modiano, laquelle se trouve complétée par les traces spectrales que contiennent les archives nécessaires aux recherches⁵³⁹ : rien ne se perd. De même, Jean B., allongé sur un banc sous un pin parasol devant le zoo, fait resurgir le souvenir de Juan-les-Pins dans sa conscience – et celui d’Ingrid et de Rigaud qu’il avait oubliés – ainsi que sa volonté de faire se rejoindre les lignes du temps :

J’étais bien. Parfois j’entendais le barrissement d’un éléphant. Je ne quittais pas des yeux le feuillage vert sombre du pin parasol qui se détachait sur le ciel. Juan-les-Pins. Moi aussi, je m’étais retrouvé dans cet endroit, il y a longtemps, l’été de mes vingt-et-un ans. Mais j’ignorais encore qu’Ingrid et Rigaud y avaient vécu. J’avais fait leur connaissance l’été précédent et comme je ne les avais plus revus depuis, je les avais oubliés. [...]

⁵³⁷ „[Sie] haben [...] so eine Art, wiederzukehren, unverhofft und unvermutet, oft nach einer langen Zeit der Abwesenheit.“ E S. 36 / p. 34.

⁵³⁸ BLANCKEMAN B., « Spectographie », *op. cit.*, p. 147.

⁵³⁹ Voir HECK M., « La trace et le fantôme. Mélancolie de l’écriture chez Patrick Modiano », in R.Y. Roche (dir.), *Lectures de Modiano*, *op. cit.*, p. 327-345.

Je voudrais que ce pin parasol, à la lisière du zoo et de Saint-Mandé, soit mon intercesseur et me transmette quelque chose de Juan-les-Pins de cet été-là, où je marchais, sans le savoir, sur les traces d'Ingrid et de Rigaud. (VN p. 86-87)

C'est ce qu'il fera réellement en écrivant la biographie d'Ingrid, avec le recul des années qui permet de comprendre les choses passées après coup. C'est une idée que l'on retrouve constamment dans *Hôtel Baalbek* : il a fallu au narrateur que le temps passe, avec son lot de destructions, pour que le jeune homme sorte de sa naïveté, de son cocon, pour comprendre les événements du Baalbek et finalement devenir l'écrivain des histoires des « fantômes » du Baalbek (HB S. 6), que son ami Jablonsky voyait dès le début de la narration sans en comprendre la signification. À maintes reprises, le narrateur intervient dans son récit pour montrer son évolution à mesure que le temps passe et lui échappe, ainsi qu'aux émigrants du Baalbek (HB S. 53), et montrer le recul nécessaire à l'appréhension du passé (HB S. 26-27) malgré la difficulté de la reconstitution.

C'est dans ce contexte que peuvent s'expliquer les ruptures temporelles incessantes chez les trois auteurs. Outre le fait de correspondre à l'expérience de l'errance et du désordre de la remémoration, ce qui permet donc de confirmer le constat d'E. Hackl, appliqué aux trois auteurs, les ruptures temporelles sont l'œuvre des narrateurs qui choisissent de ne pas reproduire la chronologie que suivent pourtant indéniablement les existences, afin de garder le mystère sur les personnages. Ce faisant, les informations distillées au fur et à mesure figurent et reproduisent les tâtonnements d'une enquête qui s'effectue nécessairement pas à pas, « essay[ant] de trouver des indices, les plus lointains dans le temps » (DB p. 11). Ainsi le narrateur Modiano raconte-t-il la reconstitution de l'identité de Dora Bruder, avant même de suivre son cheminement :

J'ai mis quatre ans avant de découvrir la date exacte de sa naissance : le 25 février 1926. Et deux ans encore ont été nécessaires pour connaître le lieu de cette naissance : Paris, XII^e arrondissement. Mais je suis patient. Je peux attendre des heures sous la pluie. (DB p. 14)

Après avoir obtenu la date de naissance exacte de Dora, il fait une demande de copie intégrale de son acte de naissance, déposée au service de l'état civil « un vendredi après-midi de février 1996 » (DB p. 15), mais on la lui refuse parce qu'il n'a pas de lien de parenté avec Dora. Il lui faut alors demander une dérogation « au Palais de Justice, 2 boulevard du Palais, 3^e section de l'état civil, 5^e étage, escalier 5, bureau 501. Du lundi au vendredi, de 14 à 16 heures » (DB p. 16). La précision de certaines dates et des détails de son itinéraire permet ainsi de mettre en lumière les découvertes qu'il a faites au cours de son enquête tout en montrant, par effet de contraste, leur maigre contenu, et tout ce qu'il reste encore à découvrir. Ainsi s'agit-il sans doute moins de garder le mystère sur les personnages que de mettre en

avant les doutes ainsi que les mystères qu'ils gardent encore et que le temps a enfouis, ce qui montre la nécessité d'autant plus grande de l'écriture.

De plus, dans ce cadre, la mémoire surgissante, qu'elle soit involontaire (réminiscence) ou volontaire (recherches dans les archives, consultation de photographies ou discussions avec les témoins), s'invite quelquefois dans l'enquête, ce qui achève de chahuter l'ordre du temps : elle arrête le temps pour un instant et le déroute. Qu'il s'agisse d'ailleurs de l'enquête, chez Modiano et Sebald, ou plus généralement de la reconstitution des identités errantes, chez les trois auteurs, la mémoire insère des fragments de passé dans le présent et déstabilise sa ligne tout en ouvrant le champ des chemins possibles : l'écriture qui leur fait place s'effectue ainsi dans le temps, à travers le temps, mais aussi au-delà du temps. Elle s'avère dès lors porteuse d'un espoir de restitution que le personnage d'Austerlitz formule ainsi :

[...] l'espoir [...] que le temps ne passe pas, ne soit point révolu, [qu'il] puisse revenir en arrière et lui courir après, que là-bas tout soit comme avant ou, plus précisément, que tous les moments existent simultanément, auquel cas rien de ce que raconte l'histoire ne serait vrai [...]. (A p. 143-144)

[...] [die] Hoffnung [...], dass die Zeit nicht verginge, nicht vergangen sei, daß [er] hinter sie zurücklaufen könne, dass dort alles so wäre wie vordem oder, genauer gesagt, daß sämtliche Zeitmomente gleichzeitig nebeneinander existierten, beziehungsweise daß nichts von dem, was die Geschichte erzählt, wahr wäre [...]. (S. 152)

Il semble que cet espoir face au temps se cristallise dans la recherche de la mémoire, puis sa préservation. Mais où la mémoire se situe-t-elle ? Au cours de l'errance et de l'écriture qui l'actualise, il semble qu'elle se trouve moins chez les êtres humains ou les traces de la mémoire individuelle qu'ils ont laissées, que dans les lieux qui la préservent à jamais si tant est qu'on refuse d'être amnésique et aveugle face à l'Histoire qu'ils contiennent.

La mémoire des lieux

Nous l'avons vu à travers la caractérisation de l'espace-temps de l'errance, les lieux portent des significations multiples et mènent à la déstabilisation des personnages, comme le formule Austerlitz en se demandant « sur quelles fondations il s'érige, notre monde »⁵⁴⁰. D'autant plus que chez les trois auteurs, les lieux qui constituent la topographie de l'errance, apparaissant à travers les gares où les personnages et narrateurs transitent, les hôtels où ils sont de passage, les villes qu'ils traversent, prennent une connotation universelle, représentant symboliquement des réalités plus qu'ils ne les nomment : Terezín, Breendonk, la gare

⁵⁴⁰ „[...] und [ich] habe mich gefragt, auf welcher Grundlage sie sich erhebt, unsere Welt.“ A S. 262 / p. 249.

d'Austerlitz, Drancy, Auschwitz, évoquent chez tout lecteur la catastrophe européenne au cours du XX^e siècle, en somme, des lieux de mémoire. Cela transparait de façon d'autant plus claire que les récits se constituent sur deux niveaux d'appréhension de l'histoire, qui correspondent à deux niveaux d'énonciation et d'ancrage temporel : celui des personnages et des narrateurs au moment des faits, en focalisation zéro, et celui des narrateurs-écrivains (et des personnages lorsqu'ils sont narrateurs de leur histoire), qui restituent les événements et les étapes des existences avec le recul des années. Par exemple, dans *Dora Bruder*, les femmes internées aux Tourelles n'ont pas conscience de toute la réalité que recouvre Drancy lorsqu'on les y envoie, et ce qui les attend, malgré le climat oppressant auquel elles se sont habituées depuis le début de la guerre. Le narrateur transmet ainsi les événements avec une double focalisation : celle des personnes dont il est question, se trouvant dans un espace-temps délimité, et celle du narrateur lui-même, qui appartient au temps de l'après. En cela se crée une connivence avec le lecteur, qui partage l'omniscience et le point de vue globalisant du narrateur :

Le lundi 22 juin, à cinq heures du matin, des autobus sont venus les chercher pour les mener au camp de Drancy. Le jour même, elles étaient déportées dans un convoi de plus de neuf cents hommes. C'était le premier convoi qui partait de France avec des femmes. La menace qui planait sans qu'on pût très bien lui donner un nom et que, par moments, on finissait par oublier s'est précisée pour les juives des Tourelles. (DB p. 114-115)

Il se trouve chez Wander un exemple encore plus marquant, lorsque le narrateur d'*Hôtel Baalbek* entend pour la première fois le nom d'Auschwitz, où il va être bientôt emmené : « le lieu s'appelle Auschwitz ! »⁵⁴¹. Le lecteur, pour qui Auschwitz constitue le paradigme de l'extermination des Juifs, peut-être même de la Seconde Guerre mondiale dans son ensemble, et ainsi un « événement marquant de l'humanité »⁵⁴², comprend avec sa distance omnisciente toute l'ironie tragique contenue dans la formule. En ressort toute l'incertitude de ceux qui vont être déportés face à leur lieu de destination, dont ils n'en connaissent à ce moment que le nom, « un nouveau mot, que personne n'avait encore entendu : Auschwitz ! »⁵⁴³. Et au fur et à mesure du récit, l'Histoire catastrophique se déploie sur « les rails terriblement longs »⁵⁴⁴ jusqu'à *là-bas (dort)*, Auschwitz : l'enveloppe phonétique – que la linguistique structuraliste nomme depuis F. de Saussure⁵⁴⁵ *signifiant*, c'est-à-dire image acoustique, ou *Lautbild* –,

⁵⁴¹ „Auschwitz heißt der Ort!“ HB S. 95.

⁵⁴² „ein Menschheitsereignis“ GL 2006 S. 374.

⁵⁴³ „Und schließlich ein neues Wort, das noch keiner gehört hatte: Auschwitz!“ HB S. 183.

⁵⁴⁴ „[auf den] ungeheuer langen Schienenwege[n]“ HB S. 95.

⁵⁴⁵ SAUSSURE F. de, *Cours de linguistique générale*, [En ligne], 1916, URL : http://www.clg2016.org/fileadmin/user_upload/ferdinand_de_saussure_cours_de_linguistique_generale.pdf [Consulté le 15.07.2015].

abstraite pour le narrateur au moment des faits et ses pairs, va peu à peu se doter d'une représentation mentale, d'un contenu – du *signifié*, c'est-à-dire concept, ou *Vorstellung* – pour les personnages et le narrateur au fil de son récit. Si la relation entre signifiant et signifié se fait instantanément pour le lecteur et le narrateur-écrivain, elle est différée chez les personnages, elle n'est pas encore déchiffrée. Ainsi l'allusion à « là-bas » montre-t-elle la stratification du récit, en mettant au jour le décalage entre les différents points de vue et les niveaux de connaissance au sein du récit, mais aussi l'intégration du narrateur dans plusieurs espaces-temps, qui correspondent à la fois à une réalité concrète, sa signification et sa mémoire dans le monde de l'après :

A cette époque-là, le nom d'Auschwitz ne nous aurait rien dit, il aurait provoqué en nous de l'étonnement et nous aurait laissés incrédules si quelqu'un nous l'avait soufflé – le lieu s'appelle Auschwitz ! Et pourtant Auschwitz était déjà une réalité bien concrète au-dessus de nos têtes [...].

Der Name Auschwitz hätte uns damals nichts gesagt, hätte uns in Verwunderung und ungläubiges Staunen versetzt, wenn es uns jemand zugeflüstert hätte – Auschwitz heißt der Ort! Und doch war Auschwitz bereits Realität und so greifbar über unseren Köpfen [...]. (S. 95-96)

De la même façon, lorsque Austerlitz se rend en Bavière au retour de Prague, il doit faire un réel travail de déchiffrement du panneau indiquant Nuremberg (Nürnberg), car ni sa graphie, ni l'histoire du personnage pourtant liée à l'Allemagne, et même à ce lieu précis qui était le siège du national-socialisme, ne lui est familière. Ce panneau ne lui est donc pas signifiant à ce moment-là (A p. 305 / S. 321), comme son histoire qui lui est encore mystérieuse.

Dans cette perspective, les œuvres de Modiano, Sebald et Wander semblent dépeindre le « tourisme noir » (“dark tourism”), sombre tourisme de la désolation, qu'ont défini M. Foley et J. Lennon comme une forme de tourisme qui met en scène la rencontre entre l'Histoire et sa lecture dans le présent. Celle-ci est rendue possible par l'arpentage de lieux de mémoire remplis de cette histoire catastrophique immédiate : des lieux où ses sont passés des batailles ou des carnages⁵⁴⁶. Dans ce contexte, il s'agit moins d'une attirance malsaine pour la mort et la destruction que de l'institution d'un paradigme de la tentative de dépassement des horreurs du passé⁵⁴⁷, à travers la mémoire contenue dans ces lieux, comme a pu le remarquer A. Fuchs chez Sebald. Les exemples repérés chez Wander et Modiano nous conduisent à

⁵⁴⁶ FOLLEY M., LENNON J. (dir.), *Dark Tourism. The Attraction of Death and Disaster*, London, Continuum, 2000.

⁵⁴⁷ „Die Fokussierung auf Kriegsschauplätze und anderer Stätten von Gewaltverbrechen ist ein Paradigma der Vergangenheitsbewältigung.“, FUCHS A., „Von Orten und Nicht-Orten. Fremderfahrung und dunkler Tourismus in Sebalds Prosa“, *op. cit.*, p. 55-71, ici p. 59 Dans cet article se trouve également développée la théorie du Dark Tourism („dunkler Tourismus“) de M. Foley et J. Lennon.

penser que ses conclusions s'appliquent également aux deux auteurs : en plus des lieux à caractère hautement symbolique que sont Auschwitz ou Terezín, auxquels font référence les trois auteurs pour toutes les larmes et les morts qu'ils contiennent, le tourisme noir concerne tous les lieux dans lesquels se déploie une « topographie fantomatique ». De la sorte, les lieux arpentés par l'ensemble des personnages et des narrateurs des trois auteurs deviennent, selon la thèse d'A. Dunker, des « lieux de mémoire métonymiques »⁵⁴⁸. Par exemple, le narrateur du dernier récit des *Émigrants* évoque ses dimanches à se promener hors du centre de Manchester, et un jour, alors qu'il découvre l'ancien quartier juif à présent abandonné et ne contenant plus « qu'une rangée de maisons encore debout »⁵⁴⁹, nous tombons sur une photographie de maisons alignées au milieu de vastes champs, de telle sorte que nous croyons y voir en filigrane les baraques d'un camp de concentration (E p. 187-188 / S. 231-233). Ce récit est par ailleurs parcouru de nombreuses allusions aux spectres de l'Histoire : Manchester est une ville industrielle « noire de suie »⁵⁵⁰ à cause des cheminées des fabriques (dont la version originale du livre offre une représentation photographique), saillant partout, « aussi loin que port[e] le regard »⁵⁵¹. Ainsi la ville est-elle perçue par le narrateur, dès le moment où il y arrive, comme une nécropole ou un mausolée⁵⁵². De son côté, Ferber a l'impression d'avoir été comme prédestiné à venir s'installer à Manchester, cette « Jérusalem de l'industrie »⁵⁵³ et « ville d'immigrants essentiellement Allemands et Juifs » (E p. 226-227 / S. 286), afin de symboliquement y travailler au service de la cheminée :

Au cours du siècle dernier, l'influence allemande et juive a été ici plus importante que dans toute autre ville européenne et ainsi me suis-je retrouvé, à mon arrivée, bien que j'eusse pris la direction inverse, en quelque sorte à la maison à Manchester ; au fil des années que j'ai passées depuis entre les façades noires de ce berceau de notre industrie j'ai réalisé that I am there, as they used to say to serve under the chimney. (E p. 227)

Größer als in jeder anderen europäischen Stadt ist das ganze letzte Jahrhundert hindurch in Manchester der deutsche und der jüdische Einfluß gewesen, und so bin ich, obwohl ich mich in die entgegengesetzte Richtung auf den Weg gemacht hatte, bei meiner Ankunft in Manchester gewissermaßen zu Hause angelangt, und mit jedem Jahr, das ich seither zugebracht habe zwischen den schwarzen Fassaden dieser Geburtsstätte unserer Industrie, ist es mir deutlicher geworden that I am there, as they used to say, to serve under the chimney. (S. 287)

⁵⁴⁸ „metonymische Gedächtnisräume“, DUNKER A., *Die anwesende Abwesenheit. Literatur im Schatten von Auschwitz*, München, Wilhelm Fink, 2003.

⁵⁴⁹ „nur eine einzige leerstehende Häuserzeile“ E S. 232 / p. 187.

⁵⁵⁰ „rußig“ E S. 263 / p. 209.

⁵⁵¹ „Das eindrucksvollste freilich, sagte Aurach, waren die, so weit man sehen konnte, überall aus der Ebene und dem flachen Häusergewirr herausragenden Schloten.“ E S. 250 / p. 200.

⁵⁵² „Totenhaus oder Mausoleum“ E S. 223 / p. 180.

⁵⁵³ „Industriejerusalem“ E S. 245 / S. 196.

D'ailleurs, les grandes cheminées noires et fumantes du ghetto de Łódź, autrefois appelée *polski Manchester*, la Manchester polonaise (E p. 276 / S. 353), où se rend le narrateur à la fin du récit, sont représentées sur une photographie (E p. 276 / S. 353). Cette photographie pourrait donc illustrer également Manchester et achever de mettre en lumière le brouillage des trois villes – Manchester, Jérusalem et Łódź. Ce faisant, est également mis en lumière le caractère symbolique de la ville anglaise qui se trouve ainsi, selon A. Fuchs, autant un lieu de mémoire intemporel que lieu de l'action au présent⁵⁵⁴. Dès lors, chez Sebald, les lieux mettent en scène la stratification du temps : d'un côté, ils contiennent l'ombre du passé dans le présent et de l'autre guident la réactivation de la mémoire qu'ils contiennent, dont la possibilité est finalement offerte par l'errance dans ces lieux.

Cela transparait également chez Modiano, avec l'exemple de l'inscription « Zone militaire » à l'endroit où se dressait la caserne des Tourelles. Sa présence et son contenu informent sur l'incomplétude, ou sur le paradoxe, de la mémoire officielle, qui produit des plaques commémoratives « dans le doute et la mauvaise conscience » (DB p. 131) pour finalement mieux camoufler la mémoire à laquelle elle renvoie. Et au même emplacement, « on avait tout anéanti pour construire une sorte de village suisse dont on ne pouvait plus mettre en doute la neutralité » (DB p. 136), de telle sorte que l'on puisse passer devant sans imaginer ce qui a pu s'y produire et qui a pu y vivre et, dès lors, laisser le lieu se recouvrir d'amnésie, à l'instar du quartier d'enfance du brocanteur : « Un quartier que l'on appelait la Plaine. On avait tout détruit après la guerre et maintenant c'était un terrain de sport. » (DB p. 134).

Lorsque la mémoire ne s'est pas totalement évanouie, « cela re[vient] au même » (DB p. 131, puisqu'elle sert de fondation à une mémoire contemporaine qui l'évince du paysage :

Les bâtiments du Saint-Cœur-de-Marie n'existent plus. Leur ont succédé des immeubles récents qui laissent supposer que le pensionnat occupait un vaste terrain. Je n'ai aucune photo de ce pensionnat disparu. (DB p. 40)

[...]

Il ne reste plus rien du Saint-Cœur-de-Marie. Un bloc d'immeubles modernes se dresse à l'angle de la rue Picpus et de la rue de la Gare-de-Reuilly. Une partie de ces immeubles modernes portent les derniers numéros impairs de la rue de la Gare-de-Reuilly, là où était le mur ombragé d'arbres du pensionnat. (p. 128)

Il semble ainsi grandir un fossé entre la mémoire et sa prise en compte dans sa géographie actuelle, donc entre le passé et le présent, entre le travail de mémoire de Modiano et l'amnésie collective de son époque de l'après, qui ne voit dans les lieux remplis de

⁵⁵⁴ FUCHS A., „Von Orten und Nicht-Orten. Fremderfahrung und dunkler Tourismus in Sebalds Prosa“, *op. cit.*, p. 58-59.

mémoire individuelle que des « village[s] abandonné[s] » (DB p. 130). De cette façon, le narrateur Modiano humanise le souvenir de ces lieux en y intégrant de (maigres) instants d'existence passée. Outre le fantôme de Dora, il semble ainsi à d'autres reprises poursuivre d'autres fantômes. Par exemple, il évoque Hena, dont personne ne se souvient, « née le 11 décembre 1922 à Pruszkow en Pologne » (DB p. 118), qui avait cambriolé un appartement et « comme elle était juive, [n'avait pas été] enfermée dans une prison ordinaire, mais aux Tourelles » (DB p. 117), en même temps que Dora. L'oubli de cette femme à présent tranche avec la précision topographique du quartier où elle a vécu, précisément 142 rue Oberkampf (DB p. 118), quartier qui semble de surcroît déserté par ses habitants. Pourtant, il ne faudrait sans doute pas fournir beaucoup d'efforts pour que le passé ressurgisse, et l'incomplétude des informations livrées au sujet de cet endroit précisément localisable nous déroutent de telle sorte qu'on se sent invité à suivre l'itinéraire de Modiano sur une carte, « rue des Archives. Rue de Bretagne. Rue des Filles-du-Calvaire. Puis la montée de la rue Oberkampf, là où avait habité Hena. » (DB p. 130). Plus encore, l'on se sent invité à le seconder dans ses recherches afin de déchiffrer le passé, car « pourtant, sous cette couche épaisse d'amnésie, on sentait bien quelque chose, de temps en temps, un écho lointain, étouffé, mais on aurait été incapable de dire quoi, précisément » (DB p. 130)

La mémoire des lieux permettrait ainsi de relier l'espace au temps, la géographie à l'histoire, au-delà des récits eux-mêmes.

Pour résumer les modes d'apparition des figures de l'errance, nous pouvons dire, en premier lieu, que l'errance est intimement liée à l'identité, dans un mouvement tâtonnant de restitution. Elle s'avère ainsi un cheminement à la fois physique et psychique, spatial et temporel, une expérience existentielle à l'intérieur et à l'extérieur de soi.

Ensuite, nous avons pu constater que les intrigues des récits sont minces et qu'elles sont tout aussi instables que les personnages et les narrateurs qui les portent : elles montrent à la fois la dissolution de la perception (auto)centrée de leur être et la possibilité d'être à l'écoute de ce (ceux) qui se trouve(nt) autour d'eux. De fait, les intrigues mouvantes sont faites de déplacements, sous de nombreuses formes, et de discussions qui ne cessent de déplacer leurs objets. Toutefois, les intrigues tâchent de montrer l'évolution des personnages vers l'être, sans s'arrêter au mal-être, de restituer les chemins de leurs existences et de témoigner du cheminement des narrateurs vers la saisie du passé, puis vers l'écriture.

Peut-on dès lors considérer les figures textuelles des trois auteurs comme des personnages types des récits de l'errance, d'après le modèle défini par L. Bathélémy ?

D'après lui, le personnage type du récit de l'errance possède trois caractéristiques principales : d'abord, il « sait que son identité ne peut être définie par la généalogie, l'histoire, la fonction sociale » et doit donc pallier ces lacunes pour retrouver son identité. Ensuite, il entre dans « un processus expérimental », une enquête dans un espace-temps qui s'écrit parallèlement à son errance et « dont l'aboutissement n'est jamais garanti ». Enfin, il est caractérisé par l'« instabilité ontologique » propre au devenir, qui se traduit par le dédoublement et, parfois, la dissociation de sa personne, qui constituent les deux chemins de l'errance identitaire⁵⁵⁵. La caractérisation des personnages et la description de leur errance établies lors de ce premier chapitre montrent qu'ils remplissent parfaitement les critères établis par L. Barthélémy. Mais il semble que les trois auteurs aillent plus loin : de l'instabilité ontologique et de la brisure identitaire des personnages éclosent une certaine force. En effet, même s'ils sont vacillants et qu'ils perdent parfois pied dans le monde de l'avant autant que dans celui où ils effectuent leurs recherches, même s'ils craignent de ne pas aller au bout de leurs recherches et d'exister suffisamment, ils se montrent prêts à continuellement affronter l'inconnu pour aller plus loin et plus en profondeur dans leur démarche archéologique de la mémoire disparue. S'ils ne sont plus en mesure de le faire, cette démarche est partagée par les narrateurs, qui prennent en charge l'enquête, la restitution de la mémoire et leur mise en récit.

Ainsi, la reconstitution des itinéraires des narrateurs et des personnages, qui s'établissent parallèlement à travers l'espace et le temps, montre qu'il s'agit finalement, pour les trois auteurs, moins de représenter des sujets fragmentés, fuyants, voyageurs permanents, que de s'attacher à l'errance elle-même, aux découvertes et aux (re)connaissances qu'elle permet d'éveiller en chemin.

Et la superposition des lieux et des temps au cours de l'errance implique donc qu'elle soit examinée par le regard archéologique dont parle W. Benjamin dans *Ausgraben und Erinnern* : « Celui qui aspire à approcher son propre passé enseveli doit se comporter comme un homme qui creuse. »⁵⁵⁶ Comment les œuvres des trois auteurs se situent-elles par rapport à ce regard archéologique ?

D'abord, comme nous venons de le voir, elles montrent des identités ébranlées par l'Histoire, des figures qui peinent à être, qui n'ont pas de visage, ni même d'image, avec lesquels on pourrait les reconnaître à travers le temps.

⁵⁵⁵ BARTHELEMY L., *Fictions contemporaines de l'errance*, op. cit., p. 87.

⁵⁵⁶ „Wer sich der eignen verschütteten Vergangenheit zu nähern trachtet, muß sich verhalten wie ein Mann, der gräbt.“, BENJAMIN W., in R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser (dir.), „Denkbilder“, *Gesammelte Schriften IV*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991, p. 400.

Ensuite, les œuvres des trois auteurs représentent le savoir fragmentaire voire le peu d'intérêt de la mémoire collective face aux destins de leurs personnages. De fait, à l'omniprésence de la mort dans les récits des trois auteurs⁵⁵⁷ répond le motif de la cécité que nous avons déjà évoqué et qui vient illustrer l'idée que « le pas à franchir pour glisser de notre culture à la barbarie est petit »⁵⁵⁸. Chez Wander, cela est rendu explicite par le motif omniprésent de la déportation, qui fait constamment glisser le fil narratif de ses mémoires dans les souvenirs de son expérience historique traumatisante :

Ecris la vérité ! Mais qu'est-ce que la vérité ? Le camp était notre vérité. Le monde de la faim était notre unique vérité. Le monde de la faim, des guerres civiles, de la terreur et des massacres est aujourd'hui encore notre seule réalité. La mort à chaque heure, la mort des autres qui ne nous lâche pas, c'était notre réalité. [...]

Le renversement dans ma vie, la peur, la conscience de la présence de la mort et de la bestialité, la peur que tout le reste soit seulement un rêve, ce sentiment ne m'avait pas encore quitté. Je vivais encore dans le camp de concentration, je vivais encore dans le renversement de l'humanité.

Schreib die Wahrheit! Aber was ist die Wahrheit? Das Lager war unsere Wahrheit. Die Welt des Hungers war unsere einzige Wahrheit. Die Welt des Hungers, der Bürgerkriege, des Terrors und der Massaker ist auch heute noch die einzige Wirklichkeit. Der Tod in jeder Stunde, der Tod der anderen, aber auch der eigene Tod, der uns im Nacken sitzt, war unsere Realität. [...]

Die Umkehrung in meinem Leben, die Angst, das Bewußtsein der Gegenwart des Todes und der Bestialität, die Angst, daß alles andere nur geträumt sei, dieses Gefühl hatte mich noch nicht verlassen. Ich lebte noch im KZ, ich lebte noch in der Verkehrung des Menschentums. (GL 1996 S. 190, GL 2006 S. 188)

Outre la marque de son traumatisme par la répétition du motif, la déportation évoque également l'écriture de l'histoire de Wander : une appréhension du monde à hauteur d'homme, une littérature confrontée à la violence de l'histoire, cherchant à témoigner de ce qui n'est plus et à assumer le poids de la responsabilité historique, pour celui qui a vu tant – voire trop – de morts⁵⁵⁹. Cependant, Wander n'apporte que de rares descriptions détaillées de son expérience concentrationnaire : quelques bribes de souvenirs, quelques tranches de vécu, suffisent à évoquer l'ampleur de la destruction humaine dans la façon dont elle a été perçue au quotidien par quelques individus. De fait, Wander porte son attention sur les instants de vie des personnes qu'il a croisées et des personnages qu'il dépeint, plutôt que sur leur mort. Car même s'il s'agit, dans le contexte de la Seconde Guerre mondiale, de l'errance et de la mort de plusieurs millions de personnes, et de l'histoire européenne commune, il choisit, à l'instar de Sebald et de Modiano, de se focaliser sur quelques visages sortis du néant : représenter des

⁵⁵⁷ Voir par exemple : HB S. 57, S. 177 ; E p. 34 / S. 35-36, p. 64 / S. 73 ; DB p. 49, p. 104, etc.

⁵⁵⁸ „Aber auch das müssen wir sehen: Der Schritt von unserer Kultur zur Barbarei ist klein, wie wir in unserer Zeit erfahren haben.“ GL 1996 S. 304-305.

⁵⁵⁹ „Und wir hatten in diesen Jahren zu viele Tote gesehen!“ GL 1996 S. 52, GL 2006 S. 59.

expériences de l'histoire et des consciences d'individus comme vous et moi dans l'histoire plutôt que l'Histoire pour ce qu'elle fut.

Parfois, l'Histoire s'efface même au profit du vécu au quotidien⁵⁶⁰, dans des récits de l'après qui montrent le point de vue humain de la catastrophe⁵⁶¹ ainsi que l'errance vécue à hauteur d'homme, qui fait voir les paysages et les itinéraires de son cheminement au moment où ses yeux et ses pas les découvrent. De cette façon, le lien ténu entre les chemins individuels et ceux qu'a pris l'Histoire nous apparaît au moment où les personnages les actualisent, les destinées humaines semblant alors définies par l'Histoire, même lorsqu'elle est inconnue et éloignée dans le temps et dans l'espace. Ainsi, lorsqu'il se rend dans l'ancien ghetto de Terezín, après avoir observé la vitrine de *l'Antikos Bazar*, Austerlitz tombe par hasard sur le musée du ghetto et décide d'y entrer. Parcourant « en solitaire » (A p. 272 / S. 286) les salles de l'exposition, il reste choqué devant les photographies affichées, « confronté pour la première fois à une présentation de l'histoire de cette persécution que [son] système de déni [lui] avait si longtemps permis de tenir à distance et qui maintenant, dans cette maison, [l]'entourait de toutes parts »⁵⁶². Ainsi Austerlitz détourne-t-il d'abord le regard puis ouvre-t-il les yeux sur le lien entre l'Histoire et son histoire, laissant entrer le présent de cette histoire catastrophique dans l'errance de son présent :

Au bout du compte, dit Austerlitz, quand la brodeuse s'est rapprochée de moi et m'a signifié qu'elle n'allait pas tarder à devoir fermer, j'étais en train de lire pour la énième fois sur un tableau synoptique qu'à la mi-décembre 1942, à l'époque où Agáta était arrivée à Terezín, sur une surface construite de tout au plus un kilomètre carré, étaient enfermées dans le ghetto près de soixante mille personnes, et quelques instants plus tard, dehors, sur la place déserte, j'eus la très nette impression qu'elles n'avaient pas été évacuées mais continuaient de vivre là, entassées dans les maisons, les souterrains et les greniers, qu'elles montaient et descendaient sans relâche les escaliers, regardaient par les fenêtres, se déplaçaient en grand nombre dans les rues et les venelles, et formaient même une muette assemblée remplissant tout l'espace d'un ciel finement hachuré par la pluie. Avec cette image devant les yeux, je suis monté dans l'antique omnibus qui, surgi du néant, s'était arrêté juste devant moi au bord du trottoir, à quelques pas de l'entrée du musée. (A p. 274-275)

Zuletzt, sagte Austerlitz, als die Handarbeiterin neben mich trat und mir bedeutete, daß sie nun gleich würde zuschließen müssen, da habe ich gerade an einer der Schautafeln ich weiß nicht zum wievielten Mal gelesen, daß Mitte Dezember 1942, zu dem Zeitpunkt also, zu dem Agáta nach Terezín gekommen ist, in dem Ghetto, auf einer bebauten Gundfläche von höchstens einem Quadratkilometer, an die sechzigtausend Personen zusammengesperrt gewesen sind, und wenig später, wie ich wieder draußen stand auf dem verlassenem Stadtplatz, schien es mir auf einmal mit der größten Deutlichkeit so, als wären sie nicht fortgebracht worden, sondern lebten, nach wie vor, dichtgedrängt in den Häusern, in den Souterrains und auf den Dachböden, als gingen sie pausenlos die Stiegen auf und ab, schauten bei den Fenstern heraus, bewegten sich in großer Zahl durch die Straßen und Gassen und erfüllten sogar in stummer Versammlung den gesamten, grau von dem feinen

⁵⁶⁰ Voir par exemple GL 1996 S. 234, GL 2006 S. 236.

⁵⁶¹ „Die Spiegelung der 'großen' Geschichte von Gewalt und Zerfall in der 'kleinen' Geschichte einzelner Lebenswege.“ TABAH M., „Gedächtnis und Performanz“, *op. cit.*, p. 126.

⁵⁶² A p. 272-273 / S. 286-287.

Regen schraffierten Raum der Luft. Mit diesem Bild vor Augen bin ich in den altertümlichen Omnibus eingestiegen, der, aus dem Nirgendwo aufgetaucht, unmittelbar vor mir an der Bordkante gehalten hatte, ein paar Schritte nur von dem Eingang des Museums. (S. 288-289)

Par le surgissement des spectres de l'Histoire dans son histoire, Austerlitz parvient alors à mettre des identités sur des « taches blanches » (A p. 272 / S. 286), à saisir ces individus muets pour toujours, sortis du néant au travers de son errance pour commencer à le hanter⁵⁶³. C'est également le rôle de l'ensemble des narrateurs, qui se déplacent plutôt à travers les histoires qu'à travers l'Histoire, et cela permet d'illustrer la poétique, partagée par les trois auteurs, de dévoilement de l'Histoire à travers quelques visages. Et derrière cela semble se trouver l'idée qu'après une guerre ou une crise civilisationnelle participant à la construction du fil de l'Histoire, le sentiment collectif a finalement moins besoin de héros pour se reconnaître et se réunir que d'éveiller son émotion face au devenir de quelques êtres humains. En effet, il est plus facile de mobiliser son intérêt, son entendement et son émotion sur une personne que sur mille pour saisir son passé et réfléchir aux conséquences de son expérience⁵⁶⁴, malgré les divers chemins qu'elle a pu prendre.

Et cela permet de revaloriser le motif de l'errance : si l'errance des personnages et des narrateurs témoigne de leur perte des repères, de leur désorientation dans la complexité du monde ainsi que dans les couloirs du temps et de la représentation fragmentaire de leur existence même qui en découle, c'est elle qui leur permet d'actualiser, voire de recréer, les liens entre l'espace et le temps, entre le passé et le temps de l'après. En cela, l'errance permet également de questionner le rapport du monde de l'après à sa mémoire et de réfléchir à la façon de l'écrire. Ce faisant, l'errance ne se réduit pas au niveau diégétique : elle atteint également la figuration du contenu et l'identité des récits eux-mêmes.

⁵⁶³ A p. 277 / S. 291-292.

⁵⁶⁴ Voir l'ouvrage collectif HÄHNEL-MESNARD C., LIENARD-YETERIAN M., MARINAS C. (dir.), *Culture et mémoire*, op. cit.

Chapitre 2 – Les récits de l’errance : brouillage et ambiguïté

Les symptômes de l’errance, la multiplication et la lacune, sont visibles au niveau diégétique : l’errance est inscrite dans l’histoire. Comment ces symptômes atteignent-ils d’une part le niveau de la narration, celui de l’histoire racontée, c’est-à-dire l’identité des instances qui portent le récit et la fabrication du discours par les narrateurs, et d’autre part le niveau générique, l’identité des textes eux-mêmes ? Par quels moyens l’errance est-elle ainsi créée textuellement ?

Multiplicité des instances narratives

Dans les textes de Modiano, Sebald et Wander, les identités des narrateurs se brouillent avec celles des autres : les narrateurs, les instances créatrices des récits, sont tous également personnages de l’histoire, mais également des figures d’auteurs. Par ailleurs, certains personnages côtoient des figures d’écrivains ou sont eux-mêmes également écrivains. Quelles conséquences l’entrecroisement identitaire des instances a-t-il sur le récit ?

Déjà par leurs noms, les narrateurs portent des identités tout aussi incomplètes et instables que les personnages, et cela porte à croire qu’ils participent à ce jeu de connaissance, méconnaissance et reconnaissance qui touche les personnages. Dès lors, les trois auteurs proposent-ils simplement de combler la difficulté d’être par la multiplication des identités potentielles, toujours insaisissables ? Ou proposent-ils un jeu du « je » autrement plus complexe qui permettrait de montrer la mise en forme de l’errance dans le tissu de l’écriture par les identités multiples et les voix ambiguës de la narration ?

Narrateurs-personnages et personnages

Comme nous l'avons vu, les actions et les itinéraires des personnages et des narrateurs se croisent, que les narrateurs vivent la même situation que les personnages, dont ils se font le porte-voix (*Hôtel Baalbek*, *Das gute Leben*), qu'ils les accompagnent dans leur quête identitaire (*Austerlitz*, « Max Ferber ») ou qu'ils reproduisent à rebours le parcours qu'ils ont eu en parallèle de leurs recherches (« Ambros Adelwarth », « Paul Bereyter », *Dora Bruder* et *Voyage de noces*). Comme l'errance des personnages, l'errance des narrateurs est perpétuelle et leurs recherches semblent sans fin : à l'issue des récits, qui s'achèvent toujours sur une incertitude, tous les personnages et les narrateurs sont encore en mouvement.

De fait, ils s'avèrent tous indécis, à la recherche d'un lieu habitable ou d'une personne (ou d'eux-mêmes), se lançant sur la piste des souvenirs, des preuves dissimulées – ou perdues – de leur histoire. Le tracé de leurs errances révèle donc les contours d'une géographie intérieure, la carte de leur identité perdue. En cela, les personnages et les narrateurs semblent se dédoubler, et les narrateurs remarquer entre eux des liens ténus, qu'ils assument. Au-delà de leur cheminement, nous pouvons en effet rapprocher à maintes reprises personnages et narrateurs par leurs postures, leurs points de vue, leurs souvenirs, leurs pensées et par certaines coïncidences.

Chez Modiano, c'est un hasard de circonstances qui rapproche Jean d'Ingrid et le narrateur Modiano de Dora. Dans *Voyage de noces*, c'est par une coïncidence que Jean et Ingrid se retrouvent à Milan au même moment. Dès le début du récit, Jean associe donc Ingrid à son itinéraire et à ses réflexions, se demandant si elle aussi, dont il vient d'apprendre la nouvelle du suicide au bar de l'hôtel, a traversé la ville dans un taxi jaune (VN p. 13). Peut-être était-elle également arrivée sur le même quai de gare, même s'il remarque immédiatement que leurs chemins prennent des directions différentes : elle arrive de Paris sur le quai par lequel il repart de Milan et si elle a choisi de mourir, il a choisi la vie et l'écriture. Toutefois, le peu d'informations que nous avons à leur sujet les rapproche : ils sont Français tous les deux, et même Parisiens (VN p. 13). Une nouvelle coïncidence vient s'ajouter : si Jean cherche d'abord à aller au hasard sur les pas d'Ingrid, dont il ne sait à ce moment-là rien « sinon qu'elle était brune et française » (VN p.13), il se rend ensuite compte qu'il l'a connue dans sa jeunesse. Ainsi, il remonte peu à peu le temps et les traces d'Ingrid et une identification progressive a lieu entre les deux personnages, comme si Jean devenait lui aussi l'objet de ses investigations :

Je me suis revu, vingt ans auparavant, en compagnie d'Ingrid et de Rigaud. [...] J'avais à peu près l'âge d'Ingrid et de Rigaud et leur attitude qui me semblait si étrange à l'époque était la mienne ce soir. (VN p. 48)

Et plus loin : « Et il me semble, à vingt ans de différence, qu'elle se trouvait dans la même situation que moi, ce soir, boulevard Soult. » (VN p. 113) : les deux personnages se superposent, à rebours du temps. Ensuite, après avoir pris la décision d'écrire la biographie d'Ingrid, après avoir commencé à le faire, Jean retrouvera l'appartement qu'elle a partagé avec Rigaud en 1942 à Paris et y emménagera⁵⁶⁵, afin de « projet[er] cet appartement dans le présent » (VN p. 106) : il s'agit de réactiver cette histoire oubliée, habiter son histoire et la restituer, et ainsi préparer l'écriture de *Dora Bruder*. Par sa présence dans l'habitation d'Ingrid et en se rapprochant d'elle dans le temps, le narrateur-personnage peut devenir narrateur-écrivain, écrivain d'une nouvelle histoire dans un quartier « différent de celui que Rigaud et Ingrid avaient connu, et pourtant le même » (VN p. 106). Ainsi semble-t-il se créer une filiation entre Jean et Ingrid à travers le temps, tous deux se rapprochant par ailleurs par le fait que leurs origines sont éteintes (VN p. 55) ou rompues (VN p. 71) et leurs parents « évaporé[s] » (VN p. 72) :

« Vous avez des parents ?
- Je ne les vois plus, lui ai-je dit.
- Pourquoi ? »
Encore ce froncement de sourcils. Que lui répondre ? De drôles de parents qui avaient toujours cherché un pensionnat ou une maison de correction pour se débarrasser de moi. (VN p. 39)

Nous pensons ici à Dora Bruder, qui est aussi allée dans un pensionnat – Saint-Cœur-de-Marie – et dans une maison de correction – les Tourelles –, même si les circonstances n'étaient pas les mêmes : il n'était pour elle en premier lieu pas question de se débarrasser d'elle, mais de la sauver, et dans un deuxième temps de la perdre. Cela permet de rapprocher les deux récits par d'autres liens que la seule identification de Dora à Ingrid.

Cela éclaire notamment le jeu de dédoublement mis en place et les recherches des narrateurs de *Voyage de noces* et de *Dora Bruder*, qui semblent ainsi concerner les deux jeunes femmes, mais aussi les narrateurs eux-mêmes. De fait, dès les premiers mots de *Dora Bruder*, le narrateur Modiano met en relation le quartier du boulevard Ornano figurant dans l'avis de recherche de Dora qu'il vient de citer et ce même quartier, celui de son enfance. Même s'il est décrit à l'imparfait, il est bien présent dans son esprit, en 1996 :

Ce quartier du boulevard Ornano, je le connais depuis longtemps. Dans mon enfance, j'accompagnais ma mère au marché aux Puces de Saint-Ouen. Nous descendions de

⁵⁶⁵ VN p. 105-106.

l'autobus à la porte de Clignancourt et quelquefois devant la mairie du XVIII^e arrondissement. C'était toujours le samedi ou le dimanche après-midi. (DB p. 7-8)

Ensuite, il abordera son voyage à Vienne à l'occasion de ses vingt ans. Et cela n'est pas un hasard : c'est la ville où Ernest Bruder et Ingrid Teyrsen, le double fictif de Dora, sont nés. Il évoque également l'idée d'un retour là-bas, trente ans après, au futur simple de l'indicatif et non au conditionnel, ce qui évoque un réel projet sur le point de se réaliser. Mais le projet correspond moins à un plaisir individuel qu'à une démarche visant à se rapprocher de Dora : il lui permettrait de faire avancer son enquête en accédant à l'acte de naissance d'Ernest et en retrouvant son domicile d'enfance (DB p. 22).

Puis, le récit s'élanche sur le motif de la fugue, les deux fugues de Dora et la fugue adolescente du narrateur Modiano (DB p. 57) : des échappées, des lignes de fuite qui, paradoxalement, semblent créer des liens invisibles entre eux et les inscrire durablement dans le temps, au-delà des circonstances historiques. Ce sont des liens que nouent les absences irrémédiables et le sentiment d'insignifiance, et laissent une sensation de vide :

Je me souviens que pour la première fois, j'avais ressenti le vide que l'on éprouve devant ce qui a été détruit, rasé net. Je ne connaissais pas encore l'existence de Dora Bruder. Peut-être – mais j'en suis sûr – s'est-elle proménée là, dans cette zone qui m'évoque les rendez-vous d'amour secrets, les pauvres bonheurs perdus. (DB p. 35)

Des rapprochements s'établissent donc, sur le mode de la coïncidence, entre le narrateur Modiano et la famille Bruder, même s'il ne s'identifie pas totalement à eux ni ne s'approprie leur histoire : il a conscience que les vingt ans d'Ernest Bruder, à Vienne en 1919, « ont été plus durs que les [s]iens » (DB p. 22), tout comme l'a été l'adolescence de Cécile Burdej, la future épouse d'Ernest, à Budapest (DB p. 27). Il en est de même pour sa fugue à l'adolescence, le 18 janvier 1960 : « Le seul point commun avec la fugue de Dora, c'était la saison : l'hiver. Hiver paisible, hiver de routine, sans commune mesure avec celui d'il y avait dix-huit ans. » (DB p. 57) : l'empathie qu'éprouve le narrateur Modiano pour la destinée des Bruder ne se double en aucun cas d'une usurpation identitaire, il existe bien une « différence de leurs destins » (DB p. 64).

Malgré cette différenciation, les recherches du narrateur Modiano au sujet de Dora paraissent ambiguës, parce qu'elles prennent un tournant affectif, personnel, qui confine à l'obsession. Cette obsession ressortait déjà dans *Voyage de noces*, qui visait autant la personne d'Ingrid que le silence autour d'elle :

Le souvenir d'Ingrid m'occupait l'esprit de manière lancinante, et j'avais passé les journées précédant mon départ à noter tout ce que je savais d'elle, c'est-à-dire pas grand-chose... Après la guerre, pendant cinq ou six ans, Rigaud et Ingrid avaient vécu dans le Midi, mais je ne possédais aucun renseignement sur cette période. (VN p. 51)

De fait, à partir du moment où Jean se rend compte que l'article nécrologique d'Ingrid paru dans le *Corriere della Sera* échoue à « retracer le cours [de sa] vie », car « ils ne savent rien » (VN p. 21), il veut non seulement recréer le lien entre Ingrid et le monde qui l'a oubliée, mais aussi le lien entre eux deux, un lien de filiation, qui rappelle la relation de protection instinctive entre une mère et son enfant⁵⁶⁶, comme s'il voulait refonder une généalogie pour chacun d'eux.

De la même façon, le narrateur Modiano évoque ainsi le sentiment d'avoir personnellement connu Dora (DB p. 138), et tout ce qu'il apprend au cours de son enquête sur les circonstances historiques ou la situation géographique est immédiatement rapproché de Dora et de son existence en 1941 et 1942, « ces quelques détails, quelques petits faits quotidiens » (DB p. 43) :

Le Saint-Cœur-de-Marie, 60, 62 et 64 rue de Picpus, était situé au coin de cette rue et de la rue de la Gare-de-Reuilly. Celle-ci, du temps où Dora était pensionnaire, avait encore un aspect campagnard. Sur son côté impair courait un haut mur ombragé par les arbres du couvent.

Les rares détails que j'ai pu réunir sur ces lieux, tels que Dora Bruder les a vus chaque jour pendant près d'un an et demi, sont les suivants : le grand jardin longeait donc la rue de la Gare-de-Reuilly, et chacun des trois bâtiments principaux, sur la rue de Picpus, était séparé par une cour. » (DB p. 41)

De la même façon que le quartier où s'élevait le pensionnat est pris en compte pour ce qu'il était au temps où Dora y séjournait, la date du 13 mai 1940, par exemple, coïncide pour le narrateur moins avec la convocation au Vélodrome d'hiver des femmes ressortissantes du Reich et ex-autrichiennes qu'avec les premiers jours de Dora au pensionnat de Saint-Cœur-de-Marie (DB p. 37). Au niveau identitaire se dessine ainsi une approche personnelle et affective du passé qui permettrait de dépasser les clivages entre les époques, entre les niveaux de la narration, et ainsi pouvoir développer une empathie, une solidarité qui pourrait atteindre le hors-texte (DB p. 117).

De plus, les recherches du narrateur sont d'autant plus ambiguës qu'un jeu de miroir se crée entre Dora et lui. Les itinéraires et les recherches glissent de l'un à l'autre, comme si le narrateur Modiano se cherchait lui-même à travers Dora : « Elle descendait à Simplon, juste en face du cinéma et de l'hôtel. Vingt ans plus tard, je prenais souvent le métro à Simplon. » (DB p. 45), lit-on par exemple. Toutefois, le « je » du narrateur ne se confond jamais avec le pronom « elle » qui désigne Dora et qui ne sera lui-même jamais en mesure de devenir un

⁵⁶⁶ Voir VN p. 39, p. 55, p. 114-118.

« je » : l'identification n'est jamais totale, mais il n'en reste pas moins une impression de flottement qui rassemble le narrateur-personnage et le personnage de Dora.

Chez Sebald et Wander, les dédoublements entre les narrateurs et les personnages ne sont pas aussi apparents, puisque nous n'avons que très peu d'informations sur les narrateurs. Cela peut également s'expliquer par le fait que, chez Sebald, le narrateur est en retrait par rapport aux personnages qu'il cite, comme le montrera l'analyse du discours et que, chez Sebald et Wander, les narrateurs semblent s'effacer du récit au profit du discours, c'est-à-dire du contenu des recherches et des discussions.

Nous trouvons tout de même des informations disséminées dans les textes, qui visent à rapprocher les narrateurs des personnages. Ces similitudes sont moins des caractéristiques physiques ou des critères identitaires stables que de fugaces coïncidences, qui prennent un tournant symbolique. Par exemple, le narrateur d'*Austerlitz* voit, tout comme le personnage éponyme, mais aussi comme Max Ferber et Paul Bereyter, sa vue baisser dangereusement, ce qui provoque une image déformée du monde, qu'il appréhende dès lors comme « une série de formes obscures, bizarrement déformées vers le haut et vers le bas »⁵⁶⁷, voire des « hachures noires et menaçantes »⁵⁶⁸. D'un côté, cette cécité apparente est à comprendre comme une métaphore visant à montrer l'affectation de l'Histoire et de la lisibilité du passé au présent. D'un autre côté, elle peut constituer une stratégie de l'auteur pour provoquer une mise en garde quant au récit lui-même, dont nous pouvons mettre en doute la fiabilité.

Nous voyons à travers ces exemples que les narrateurs-personnages et les personnages présentent des traits de caractères communs, par lesquels leurs identités se mêlent par moments, mais aussi que les narrateurs sont également des figures d'auteurs. Et les narrateurs-écrivains prennent place à côté d'autres figures d'auteurs présentes dans les textes : les personnages principaux qui sont aussi pour la plupart des figures d'auteurs, et des personnages secondaires.

⁵⁶⁷ „eine Reihe dunkler, nach oben und unten seltsam verzerrter Formen“ A S. 55 / p. 51-52.

⁵⁶⁸ „eine bedrohliche schwarze Schraffur“ A S. 55 / p. 52.

Narrateurs-écrivains et personnages-écrivains

Les figures d'écrivains (mais également les figures d'artistes) sont très nombreuses dans les œuvres du corpus, et elles présentent d'un même mouvement des figurations du travail de l'écrivain.

Nous ne nous attarderons pas sur les personnages secondaires, écrivains, artistes ou même, chez Wander, „Lebenskünstler“, littéralement des artistes de la vie, c'est-à-dire « bons vivants » qui, comme le font les écrivains, transmettent leur expérience de la vie à ceux qu'ils rencontrent, comme le bon vivant Teddy Polak (HB S. 77), le bon vivant et artiste peintre Franz (HB S. 90), ou le poète Mendele Trachtenberg (HB S. 17). Nous allons davantage nous attacher aux narrateurs-écrivains des trois auteurs et aux personnages-écrivains de Wander (l'écrivain Sascha) et de Sebald, qui présente également une figure d'artiste (l'écrivain Austerlitz, le peintre Ferber).

Dans ce contexte s'établit un brouillage entre la figure du narrateur écrivain, créatrice du récit, et la figure d'auteur, créatrice du texte, derrière laquelle surgit parfois la figure de l'auteur réel. À travers la figure du narrateur-écrivain, c'est également la figure d'auteur qui semble se questionner et tâcher de se définir, car nous pouvons sentir la main de l'auteur derrière des effets de miroir qui les rapprochent des narrateurs-écrivains, comme s'il était en quête de modèles (voire de contre modèles) pour se positionner.

La figure d'écrivain la plus évidente est celle qui ressort des mémoires de Wander : de fait, *Das gute Leben* atteste de la naissance d'un écrivain, dont la révélation a été le choc de la Shoah, auquel s'ajoute le choc pratiquement paradoxal d'être toujours en vie. Le lien entre le narrateur du récit et l'auteur du texte est ici ténu : le narrateur a le statut de témoin et d'écrivain qui agence les « mémoires » de l'auteur réel. Dans *Das gute Leben*, la figure d'auteur naît en 1945⁵⁶⁹ et coïncide dans le récit au moment où le narrateur atteste de son statut de narrateur-écrivain.

Ainsi la survie dans le temps de l'après peut être envisagée comme une renaissance, un recommencement ou bien comme une toute nouvelle vie encore à écrire, pour l'auteur réel et pour le narrateur-écrivain des mémoires :

Vivre signifie continuellement recommencer, de la manière la plus simple possible. J'ai commencé au point zéro et c'est également là-bas que je recommence. C'est à Salzbourg que j'ai recommencé à écrire. Un GI, un soldat américain, qui marchait à travers les baraques de Buchenwald, curieux et bouleversé, m'avait offert un stylo plume. Il avait remarqué mon

⁵⁶⁹ GL 1996 S. 100, GL 2006 S. 108.

regard, mon regard avide dirigé vers le stylo plume, lorsqu'il écrivait le nom des membres de ma famille en Amérique qu'il voulait prévenir. Un stylo plume – le premier cadeau que j'ai reçu dans cette nouvelle vie.

Leben heißt immer wieder anfangen, auf die einfachste Art. Ich habe am Nullpunkt angefangen und fange immer wieder dort an. In Salzburg begann ich wieder zu schreiben. Ein GI, ein amerikanischer Soldat, der neugierig und aufgewühlt durch die Baracken von Buchenwald ging, hatte mir seine Füllfeder geschenkt. Er hatte meinen Blick bemerkt, meinen begierigen Blick auf die Füllfeder, als er sich die Namen meiner Verwandten in Amerika aufschrieb, die er verständigen wollte. Eine Füllfeder – das erste Geschenk, das ich in diesem neuen Leben bekam. (GL 1996 S. 101-102, GL 2006 S. 109-110)

Le stylo plume évoque par métonymie la condition d'écrivain, qui elle-même représente le renouveau de l'être humain, prêt à repartir « au point zéro » : par l'écriture, il pourra témoigner de sa survie mais aussi de ceux qui n'ont pas survécu dans le monde de l'après qui se trouve lui aussi à l'orée d'un nouveau départ en 1945 („Stunde Null“). Ainsi l'homme d'avant est resté à Buchenwald pour laisser la place à sa nouvelle vie, une vie d'écrivain. Plus encore, c'est la rupture historique qui semble lui accorder la légitimité d'être un écrivain. Ainsi, peu après sa libération, Wander achète une machine à écrire et pourra dès lors « [s]'adonner pour la première fois de [sa] vie à [ses] tentatives d'écriture »⁵⁷⁰. Le reste de sa vie sera déterminé par l'écriture, que ce soit pour son travail de journaliste ou d'écrivain, et elle orientera même bien souvent les étapes de son errance⁵⁷¹.

Parfois, ses mémoires nous donnent même l'impression que ce sont ses livres (et notamment leur date de parution) qui lui servent de repères temporels⁵⁷², et non pas les événements historiques qui organisent la vie collective. Et c'est aussi comme une chronologie du devenir-écrivain que peut se comprendre le parcours du narrateur dans *Hôtel Baalbek*, comme le cheminement d'une histoire au cœur de l'Histoire au raconteur d'histoires qu'il est devenu. Car si l'on se doute qu'il est un écrivain, on ne l'apprend véritablement qu'à la fin du récit, lorsqu'il part pour La Rochelle, plus de vingt ans après les événements du Baalbek, et qu'il envisage de passer par la Bretagne et la Normandie afin de « se détendre » et « peut-être aussi dénicher la toile de fond de [son] nouveau récit »⁵⁷³. Le narrateur d'*Hôtel Baalbek* est donc sorti de son cocon et est devenu un auteur prolifique toujours en devenir, un homme qui a survécu à l'Histoire et un écrivain qui survivra à son texte ainsi qu'aux mémoires du Baalbek qu'il vient de transmettre.

⁵⁷⁰ „mich zum erstenmal in meinem Leben Schreibversuchen hinzugeben“ GL 1996 S. 112, GL 2006 S. 120.

⁵⁷¹ GL 1996 S. 239, GL 2006 S. 238.

⁵⁷² GL 1996 S. 325, GL 2006 S. 329.

⁵⁷³ „um mich zu entspannen, vielleicht auch um den Hintergrund für meine neue Erzählung zu entdecken“ HB S. 205.

Cet effet de miroir entre le narrateur d'*Hôtel Baalbek* et celui des mémoires est une stratégie auctoriale laissant deviner la main de l'auteur (réel) réfléchissant son propre statut et son propre devenir. Comme *Hôtel Baalbek*, *Das gute Leben* s'achève, dans sa deuxième version de 2006, sur le bilan d'un homme toujours en route, d'un écrivain pas encore accompli :

J'ai écrit trois livres dans ces vingt dernières années, c'est beaucoup trop peu, et comme je l'avoue parfois avec un soupçon de honte, je ne griffonne en fait qu'un seul livre. J'ai aussi de nombreuses notes, ébauches, et tentatives, qui sont du matériel potentiel et qui dorment dans des pochettes et des tiroirs.

Ich habe drei Bücher geschrieben in diesen letzten zwanzig Jahren, viel zu wenig, und wie ich manchmal beschämt gestehe, pinsle ich im Grunde immer nur an einem Buch. Auch zahllose Skizzen, Entwürfe, Versuche, liegen als Material in Mappen und Fächern versunken. (GL 2006 S. 396)

Chez Modiano et Sebald également, les narrateurs sont des figures d'écrivains, qui livrent comme chez Wander leur cheminement du devenir-écrivain et partagent l'obsession de l'écriture. En effet, les narrateurs de Modiano et Sebald recherchent des traces et les consignent. En cela, s'ils se placent dans une démarche de (re)construction d'une existence, ils semblent bien plus restituer la façon dont ils sont devenus écrivains. Le cheminement des narrateurs vers l'écriture va de pair avec les coïncidences, ces expériences du temps et du sujet qui surgissent au cours de leur parcours de personnages. Car les coïncidences établissent des correspondances, qui seront consignées afin de relier, de « mettre en rapport des détails »⁵⁷⁴ qui seraient oubliés sinon. En d'autres termes, l'écriture intervient car elle permet de retenir ces détails et de les raconter.

Chez Sebald et Modiano nous sentons également la main de l'auteur dans les figures de narrateurs-écrivains, que les coïncidences permettent de mettre en lumière. Cela s'effectue chez Modiano comme chez Wander dans les effets de miroir, à moindre mesure chez Sebald, et chez les deux auteurs dans le recours à des figures extradiégétiques (ou issues du hors-texte) et à l'auto-citation. Par exemple, dans *Dora Bruder*, le narrateur Modiano a l'intuition qu'il doit ouvrir le livre de Friedo Lampe, attiré par son titre, *Au bord de la nuit*, devinant déjà « son ton et son atmosphère » (DB p. 92). Par cette référence intertextuelle, issue du hors-texte littéraire, se superposent la figure de l'auteur (réel ?) et celle du narrateur-écrivain. Ensuite, des connexions s'établissent entre cette figure d'auteur et le récit du narrateur : ce dernier s'aperçoit que Friedo Lampe est né en 1899, soit « la même année qu'Ernest Bruder » (DB p. 92). Des liens interlittéraires s'établissent alors entre le narrateur-écrivain et l'écrivain

⁵⁷⁴ Voir HAENEL Y., « Phrases de W.G. Sebald », in *WGS. Face à Sebald*, op. cit., p. 121-142, ici p. 123.

Lampe, qui écrit pour mettre en lumière des inconnus oubliés, décrire l'atmosphère d'une ville et notamment le quartier où il a « passé [sa] jeunesse » (DB p. 93) et « tous ces gens qui se cherchent dans la nuit » (DB p. 93) – n'est-ce pas ce que l'on ressent à la lecture de Modiano, qui passerait alors par une figure d'auteur dans le récit établi par le narrateur pour essayer de se définir lui-même comme écrivain ? En cela, la référence intertextuelle provoque à la fois un brouillage entre l'auteur et le narrateur-écrivain et constitue le moyen de la quête d'une identité d'auteur.

Ensuite, par la logique associative, le souvenir de Friedo Lampe amène le souvenir d'un autre écrivain allemand, Felix Hartlaub, qui était à Paris sous l'Occupation et rend compte dans ses œuvres de ses trajets nocturnes dans Paris durant lesquels « il observ[ait] tout de loin, [...], attentif aux minuscules détails quotidiens, aux atmosphères [...] » (DB p. 95). Et de fil en aiguille, le souvenir de ce deuxième écrivain en enfante un autre, celui du poète Roger Gilbert-Lecomte que, lui aussi, la foudre a frappé à la même période que les deux précédents, en 1945, « comme si quelques personnes devaient servir de paratonnerre pour que les autres soient épargnés » (DB p. 95), et qu'ils puissent prendre le relais de la littérature contre l'oubli. Ces coïncidences semblent déterminer le devenir-écrivain du narrateur Modiano qui se réfère à la littérature pour asseoir son récit, et alors peut-être également le devenir-écrivain de l'auteur du texte, qui se voile et se dévoile par le procédé de l'intertextualité, dont les modèles qu'elle offre ont montré le chemin au narrateur et avant lui à l'auteur de *Dora Bruder*, en leur traçant la voie, en leur montrant le « trajet » (DB p. 99).

Et si les coïncidences existent malgré elles, elles font appel à ce que le narrateur Modiano nomme, dans *Dora Bruder*, le « don de voyance » de l'écrivain :

Comme beaucoup d'autres avant moi, je crois aux coïncidences et quelquefois à un don de voyance chez les romanciers – le mot « don » n'étant pas le terme exact, parce qu'il suggère une sorte de supériorité. Non, cela fait simplement partie du métier : les efforts d'imagination, nécessaires à ce métier, le besoin de fixer son esprit sur des points de détail – et cela de manière obsessionnelle – pour ne pas perdre le fil et se laisser aller à la paresse –, toute cette tension, cette gymnastique cérébrale peut sans doute provoquer à la longue de brèves intuitions « concernant des événements passés ou futurs », comme l'écrit le dictionnaire Larousse à la rubrique « Voyance ». (DB p. 52-53)

Le don de voyance crée ainsi une complicité entre les œuvres et les expériences des personnages, entre le texte et le hors-texte, entre ce qui a succombé à l'Histoire et ce qu'il reste :

Et je ne serais pas loin de croire que dans le meilleur des cas le romancier est une sorte de voyant et même de visionnaire. Et aussi un sismographe, prêt à enregistrer les mouvements les plus imperceptibles.⁵⁷⁵

⁵⁷⁵ MODIANO P., *Discours à l'Académie suédoise*, [En ligne], *op. cit.*

Ces mouvements les plus imperceptibles, ce sont les « détails infimes et troublants, de ceux qu'aucun livre d'histoire ne mentionne », écrit Modiano dans *Livret de famille*⁵⁷⁶, ces détails qui déterminent les intuitions de la personne, qui parvient à en « sentir un écho »⁵⁷⁷. Puis, par voie de conséquence, ils déterminent également la vocation de l'écrivain, de l'auteur réel à son *Doppelgänger*, le narrateur-écrivain : écrire ce qu'il est le seul à avoir vu, le seul à savoir, pour le donner à lire⁵⁷⁸.

Chez Sebald, les coïncidences, tout aussi nombreuses, s'avèrent également des petits détails qui rassemblent les êtres humains et que ces personnages-écrivains ont été sans doute les seuls à remarquer : il en est ainsi de l'article de presse racontant que le corps du guide Johannes Naegeli a été retrouvé, alors que le narrateur passe en train par la chaîne de montagne en question et que son logeur, le Dr. Selwyn, a évoqué avec lui ses excursions avec le guide. Les coïncidences sont chez Sebald ces moments qui réunissent les narrateurs, les personnages et leurs histoires respectives au-delà du temps, au-delà du territoire, au-delà de la catastrophe. Les narrateurs de Sebald, par l'écriture, semblent ainsi suivre le but de mettre en lumière ces liens que les coïncidences ont révélés, ce qui les poussera à en savoir plus et à continuer d'écrire. Et le fait que l'article de presse existe réellement, et se trouve inséré dans le corps du texte, révèle la présence de l'auteur réel qui se profile derrière l'auto-référentialité du narrateur-écrivain. À cet instant se brouillent chez Sebald également les figures de l'auteur (réel) et du narrateur, même si en terme d'identité, l'auteur s'efface complètement derrière la figure créatrice du narrateur.

Cela vaut par ailleurs pour l'ensemble des narrateurs de Sebald, qui suivent tous le modèle donné explicitement par le narrateur du récit consacré à Paul Bereyter : après avoir appris le suicide de l'instituteur du village de S., qui s'avère son ancien instituteur, le narrateur y mène des investigations afin de relever des traces du passé, les faire devenir des signes, dans les deux sens du terme. En effet, les traces doivent à la fois prendre une signification et devenir des morphèmes, afin de donner du sens au passé. C'est ainsi qu'il « [...] entrepren[d] de retranscrire ce [qu'il] sai[t] réellement et ce [qu'il a] pu apprendre de Paul Bereyter en menant [s]on enquête »⁵⁷⁹ : le récit devient le compte-rendu de l'enquête et

⁵⁷⁶ MODIANO P., *Livret de famille*, in *Romans*, op. cit., p. 271.

⁵⁷⁷ DB 130, p. 131, p. 144.

⁵⁷⁸ Voir BOUTIN F., *Du devenir-écrivain du narrateur modianien au devenir-archives du roman* Dora Bruder, [En ligne], mémoire présenté à l'Université du Québec à Chicoutimi, décembre 2000, URL : <http://constellation.uqac.ca/943/1/12127381.pdf> [Consulté le 02.01.2012].

⁵⁷⁹ „[...] ich [habe] jetzt aufgeschrieben, was ich von Paul Bereyter weiß und im Verlauf meiner Erkundungen über ihn in Erfahrung bringen konnte.“ E S. 45 / p. 42.

des étapes de son évolution. Dans *Austerlitz*, l'on apprend rapidement que le narrateur est un écrivain (A p. 51 / S. 54). Il se place dès le début du récit sous l'angle de la recherche, de la minutie et de la précision et dès sa rencontre avec Austerlitz due à un hasard de circonstances, il entreprend de l'accompagner dans sa recherche identitaire.

Nous comprenons que les récits constituent même en partie les manuscrits des narrateurs, les livres qui s'offrent à nous sont présentés comme le fruit de leur geste de mise en forme de l'histoire, comme nous le montre ce passage du récit des *Émigrants* consacré à Ferber :

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. (E p. 270)

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. (S. 344)

C'est également le cas des narrateurs de Modiano : Jean B. a rassemblé « depuis longtemps » quelques notes sur Ingrid et essaye maintenant « d'en faire un livre » (VN p. 151), et *Dora Bruder* s'établit comme le rapport d'enquête au présent des recherches et de l'écriture. Ainsi semblent se superposer par effet de miroir Jean B. et le narrateur Modiano, qui lui-même renvoie à l'auteur réel.

Les récits de Modiano et de Sebald contiennent donc des représentations de l'acte d'écrire, qui peuvent correspondre à l'écriture même des récits puisqu'elles sont issues de réflexions des narrateurs à qui sont attribués les récits, et elles peuvent ainsi renvoyer par extension à l'écriture des textes eux-mêmes. Ces réflexions s'établissent sur le mode de la question, portant autant sur le geste d'écriture que sur sa légitimité. Par exemple, le narrateur du récit consacré à Max Ferber est pris de scrupules lors de l'écriture de son histoire, qui « tenaient autant à l'objet de [son] récit auquel [il] croyai[t], quoi qu'[il fit], ne pas rendre correctement justice, qu'à une mise en question de la possibilité de toute écriture »⁵⁸⁰. Cela rejoint totalement les questionnements de Jean B. dans *Voyage de noces* : après tant d'années passées depuis sa rencontre avec Ingrid et le début de l'écriture de sa biographie, il retrouve des pages qu'il avait écrites dix ans auparavant et dont le contenu lui semble à présent d'une moindre importance dans l'histoire d'Ingrid avec le recul qu'il en a – et dans son existence à lui :

⁵⁸⁰ „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.“ E S. 344-345 / p. 270.

J'ai éprouvé une sensation désagréable à relire dix ans après toutes mes notes, comme si quelqu'un d'autre en était l'auteur. Ainsi, le chapitre intitulé « Les années d'Amérique ». Étais-je sûr, en définitive, qu'il avait tenu une telle place dans son existence ? Avec le temps, cet épisode prenait un aspect futile et presque ridicule. Mais à l'époque où j'avais écrit ces notes, j'étais plus sensible aux accessoires et aux paillettes et je n'allais pas à l'essentiel. (VN p. 52)

Il jette alors les photographies et les articles qu'il avait mis de côté à l'époque, après les avoir soigneusement déchirés « en morceaux très fins ». Toutefois, il éprouve des remords, se demandant s'il a le droit de le faire et s'il n'enfreint pas en cela les règles de la biographie :

Un biographe a-t-il le droit de supprimer certains détails, sous prétexte qu'il les trouve superflus ? Ou bien ont-ils toute leur importance et faut-il les rassembler à la file sans se permettre de privilégier l'un au détriment de l'autre, de sorte que pas un seul ne doit manquer, comme dans l'inventaire d'une saisie ? (VN p. 53-54)

Peut-il dès lors se constituer et être reconnu comme biographe d'Ingrid ? Quelle(s) direction(s) pourrait alors prendre son récit, qui va désormais se consacrer à « l'essentiel » de l'existence d'Ingrid, qu'il explique plus loin comme étant « les blancs, les silences et les points d'orgue » (VN p. 54), c'est-à-dire ce que l'on ne saura jamais et que la fiction seule pourra tenter d'approcher, six ans avant *Dora Bruder*. Jean B. se questionnant autour de la biographie et du geste de l'écrivain ne se dédouble-t-il pas avec le narrateur Modiano, tout en formulant le questionnement de l'auteur Modiano ? Cette hypothèse semble se confirmer lorsque le narrateur Modiano évoque à plusieurs reprises *Voyages de noces* dans *Dora Bruder*⁵⁸¹, dont il s'attribue l'autorité : il s'agit ici d'une auto-citation de l'écrivain Modiano, par laquelle se brouillent l'identité des instances narratives avec celle de l'auteur réel.

Ces questionnements autour du geste de l'écriture se retrouvent également dans les mémoires de Wander, qui reproduit dans son récit les réflexions et les discussions que l'auteur réel a pu avoir d'autres écrivains dont il a croisé le chemin. *Das gute Leben* produit donc un travail de création réfléchi, qui répond à des questionnements constants d'ordre esthétique et éthique que s'est sans aucun doute posé Wander lui-même : comment écrire, comment transmettre⁵⁸², comment sortir de l'ombre ce qui demeure caché dans les consciences et sur les pellicules photographiques avant leur développement⁵⁸³ ? Son travail artistique l'a ainsi mené à « une importante découverte : ce n'est pas seulement la précision extérieure de l'objectif qui dit la vérité – mais aussi le flou, un léger nuage de tolérance, un certain recul ! »⁵⁸⁴. Ce recul suffisant de l'objectif rappelle le recul nécessaire à l'écriture de

⁵⁸¹ DB p. 53, p. 54, p. 74.

⁵⁸² GL 1996 S. 189, GL 2006 S. 187.

⁵⁸³ GL 1996 S. 210.

⁵⁸⁴ „Eine wichtige Entdeckung: Nicht nur die äußere Schärfe des Objektivs sagt die Wahrheit – sondern auch Verschwommenheit, ein leichter Nebel von Toleranz, ein gewisser Abstand!“ GL 1996 S. 221, GL 2006 S. 222.

l'après qu'évoquait le narrateur d'*Hôtel Baalbek*, avec lequel le passé peut être restitué dans son rapport avec le présent et les connaissances, les changements de perspective et les mises en question qu'il a permis de faire éclore. Quoi qu'il en soit, nous voyons que chez Modiano, Sebald et Wander, nous avons à chaque fois affaire à des figures de narrateurs-écrivains à travers lesquelles apparaît le geste de l'écrivain au travail, qui (se) réfléchit, et derrière lequel se profile la réflexion des auteurs réels.

À côté des narrateurs, certains personnages sont également figures d'écrivains.

Chez Wander, il s'agit notamment du meilleur ami du narrateur dans *Hôtel Baalbek* : Sascha Cohn-Jannowitz, le prédicateur cynique que nous avons déjà évoqué, un « homme cultivé »⁵⁸⁵, mais aussi écrivain et photographe⁵⁸⁶. Lorsqu'il le retrouve à Paris, le narrateur apprend que Sascha a gardé des objets et des traces écrites de l'hôtel marseillais (HB S. 171), qu'il a agrémenté de ses recherches⁵⁸⁷ et prises de notes dans un cahier d'écolier (HB S. 179). Cela représente par synecdoque le savoir en construction (HB S. 171-172), qui s'établit au fur et à mesure et contient des commentaires. Avec sa machine à écrire (HB S. 178), Sascha s'est constitué une archive personnelle⁵⁸⁸ pour conserver sa « mémoire d'éléphant » (HB S. 175), mais quelle forme peut-il donc lui donner ? Comment trouver « la langue adéquate »⁵⁸⁹ ? Sascha ne trouvera pas de réponse, et il détruira l'ensemble de ses lettres, de ses photos et de ses carnets de notes sous les yeux du narrateur :

Je l'avais pris sur le fait, je l'avais pris sur le fait lorsqu'il était en train de détruire l'intégralité de sa correspondance privée et de ses souvenirs écrits. C'était le jour où je suis arrivé à Paris. Je venais de prendre mes quartiers dans l'hôtel Marignane, mais Sascha était encore en train de préparer ses affaires. Je l'ai découvert dans sa chambre de la rue Saint-André-des-Arts, alors qu'il était assis au milieu de ses cartons poussiéreux et de ses caisses et en sortait le contenu, il ne jeta un œil que sur quelques lettres et photos, déchira son fourbi et en remplit des sacs de jute pour les déposer ensuite dans la chaufferie de l'hôtel. J'étais décontenancé, je ne savais pas encore ce que ça signifiait. Comme toujours nous nous sommes salués de façon laconique et moqueuse, comme si nous nous étions déjà vus la veille ; Sascha fuyait toute sentimentalité comme la peste. Et j'ai remarqué un changement chez lui, je l'ai observé un moment tandis qu'il faisait tabula rasa, j'ai regardé quelques vieilles photos jaunies qui le montraient avec ses parents ou prises pendant ses années d'étude à Berlin et Vienne, également quelques photos du temps passé à Marseille où je l'ai rencontré. Et lorsque je lui ai demandé de me laisser quelques photos en souvenir, il me les a arrachées des mains. Pourquoi ? dit-il d'un ton brusque. Et il les mit dans le sac avec les autres photos déchirées. Je n'ai pas compris, j'avais l'impression d'être effleuré par un vent glacial, j'essayais de lire dans son visage ce que cela signifiait.

Ich hatte ihn erwischt, ich hatte Sascha dabei erwischt, wie er seine gesamte private Post und alle schriftlichen Erinnerungen vernichtete. Es war an dem Tag, als ich in Paris

⁵⁸⁵ „ein studierter Mann“ HB S. 15.

⁵⁸⁶ HB S. 172, S. 178.

⁵⁸⁷ HB S. 173, S. 177.

⁵⁸⁸ HB S. 175, S. 178.

⁵⁸⁹ „die adäquate Sprache“ HB S. 178.

angekommen war. Ich hatte mich bereits im Hotel Marignane einquartiert, aber Sascha war noch beim Packen. Ich entdeckte ihn in seinem Zimmer in der Rue Saint-André-des-Arts, wie er mitten zwischen seinen verstaubten Kartons und Kisten saß und alles herausnahm, nur manche Briefe oder Fotos kurz betrachtete, das Zeug zerriß und in Jutesäcke stopfte, um diese dann in den Heizungskeller des Hotels zu schaffen. Ich war verblüfft, ich ahnte noch nicht, was es zu bedeuten hatte. Wie immer begrüßten wir uns trocken und spöttisch, als hätten wir uns erst gestern gesehen; Sascha haßte jede Sentimentalität wie die Pest. Und ich merkte deine Veränderung an ihm, schaute ihm eine Weile zu, wie er tabula rasa machte, ich betrachtete mehrere alte und ausgebleichte Fotos, die ihn mit seinen Eltern zeigten oder als Student in Berlin und Wien, auch einige Bilder aus der Zeit in Marseille, wo ich ihn kennenlernte. Und als ich ihn bat, mir ein paar Fotos als Erinnerung zu überlassen, riß er sie mir aus der Hand. Wozu? sagte er barsch. Und stopfte sie mit anderen zerfetzten Bildern in den Sack. Ich verstand nicht, fühlte mich wie von einem eisigen Wind berührt, ich versuchte in seinem Gesicht zu lesen, was es zu bedeuten hatte. (HB S. 202-203)

En détruisant les documents qu'il a en sa possession, il s'agit pour Sascha à la fois d'effacer toutes les traces de son existence⁵⁹⁰ et de supprimer son travail archivistique qu'il considère inabouti, mais aussi de faire table rase du passé, « comme s'il y avait un nouveau début »⁵⁹¹ possible pour les quelques survivants dont ils font partie⁵⁹². La figure de Sascha semble ainsi apparaître comme un double de Wander lui-même, un modèle par lequel l'auteur peut réfléchir l'écriture et la façon de transmettre dans le temps de l'après, le temps de la renaissance. Et le geste de destruction et le silence de Sascha coïncideraient ainsi avec un geste d'effacement de l'auteur du texte, qui rendent possible le passage du relais au narrateur-écrivain et légitiment le geste d'écriture de ce dernier, pour qu'il devienne le narrateur final de cette « histoire folle »⁵⁹³. Mais ce dernier n'est pas encore prêt à devenir écrivain à ce moment-là, car il se demande non seulement la signification du geste de Sascha, mais aussi du contenu de ses cahiers (HB S. 172).

La figure de l'écrivain en devenir s'accompagne donc de celle de l'écrivain en échec, qui a légué au premier son travail, c'est-à-dire le récit de sa vie et les archives du passé. Cet échec s'établit dans le langage, qui constitue par définition l'arme de l'écrivain, à travers la difficulté à s'exprimer, la conscience de l'imperfection du langage, voire le tâtonnement dans la langue. C'est un aspect que l'on retrouve chez Sebald, avec le personnage d'Austerlitz qui essaie tant bien que mal d'écrire son histoire.

D'abord, Austerlitz semble se définir aux yeux du narrateur par son manque d'assurance dans l'expression, ce dernier étant étonné dès leur première rencontre des difficultés du personnage à trouver les mots adéquats et par son bégaiement occasionnel⁵⁹⁴. Ces

⁵⁹⁰ „alle Spuren verwischen“ HB S. 203.

⁵⁹¹ „als ob's ein neuer Anfang wäre“ HB S. 203.

⁵⁹² „einen der wenigen Überlebenden“ HB S. 23.

⁵⁹³ „diese verrückte Geschichte“ HB S. 179.

⁵⁹⁴ A p. 47 / S. 50, p. 205 / S. 216.

trébuchements dans la langue prennent racine dans la condition d'exilé d'Austerlitz, qui a dû précipitamment quitter sa *Heimat*, sa famille et l'espace linguistique de sa petite enfance. En cela, l'arrivée au Pays de Galles provoque l'aliénation de sa langue maternelle et l'impossibilité à mettre les mots sur un traumatisme dont il n'a pas immédiatement conscience :

[...] C'était un tiraillement que je ressentais, une honte et un chagrin, ou je ne saurais dire quoi d'autre, d'inexprimable, parce que les mots manquent, de même qu'ils m'avaient manqué lorsque étaient venus vers moi ces deux étrangers [le pasteur Elias et sa femme] dont je ne comprenais pas la langue. (A p. 191)

[...] Es war ein Reißen, das ich in mir verspürte, und Scham und Kummer, oder ganz etwas anderes, worüber man nicht reden kann, weil dafür die Worte fehlen, so wie mir die Worte damals gefehlt haben, als die zwei fremden Leute auf mich auftraten, deren Sprache ich nicht verstand. (S. 201-202)

En ces termes, Austerlitz raconte au narrateur l'état dans lequel il s'est trouvé lorsqu'il est repassé par la *Liverpool Street Station* pour la première fois depuis son arrivée à Londres par cette gare. Cela rappelle « [la] perte et [l'] ensevelissement de la langue »⁵⁹⁵ dont parle Ferber l'artiste peintre, évoquant sa langue maternelle, l'allemand, devenue dans son esprit « un écho, un murmure, un bruissement sourd et inintelligible »⁵⁹⁶ après tant d'années passées à Manchester.

Comment Austerlitz et Ferber peuvent-ils alors se réapproprier leurs histoires respectives et les formuler, si la langue et donc la capacité à dire est perdue ? Leurs tentatives de passage par l'écriture pour Austerlitz et par l'art pour Ferber semblent étouffées dans l'œuf dès qu'elles sont amorcées. Dans le cas d'Austerlitz, l'écriture de mots, de lettres, de signes linguistiques remplis de sens („Zeichen“) se dissolvent sur le papier en traces illisibles qu'il n'est pas en mesure de décoder („Spur“):

Je ne voyais plus de cohérence nulle part, les phrases se diluaient en une série de mots isolés, les mots en une suite aléatoire de lettres, les lettres en signes disloqués et ceux-ci en une trace gris-plomb brillant çà et là de reflets argentés, qui eût été secrétée et abandonnée derrière soi par quelques gastéropode et dont la vue me remplissait tour à tour de honte et d'effroi. (A p. 174)

Nirgends sah ich mehr einen Zusammenhang, die Sätze lösten sich auf in lauter einzelne Worte, die Worte in eine willkürliche Folge von Buchstaben, die Buchstaben in zerbrochene Zeichen und diese in eine bleigraue, da und dort silbrig glänzende Spur, die irgendein kriechendes Wesen abgesondert und hinter sich hergezogen hatte und deren Anblick mit in zunehmenden Maße erfüllte mit Gefühlen des Grauens und der Scham. (S. 184)

Austerlitz s'arrête à la trace, l'empreinte indéchiffrable laissée par le passé (A p. 172 / S. 181), tandis que le narrateur tente de remonter jusqu'au signe. Cela révèle une crise plus

⁵⁹⁵ „[die] Einbuße oder Verschüttung der Sprache“ E S. 271 / p. 215.

⁵⁹⁶ „nur ein Nachhall, ein dumpfes, unverständliches Murmeln und Raunen noch da ist in mir“ E S. 271 / p. 215.

généralisée du langage, que le poète allemand H. von Hofmannsthal évoquait au tournant du XX^e siècle et qui s'est répandue après 1945. Hofmannsthal a perçu le clivage entre la réalité et le « je » dans le monde moderne, qui s'exprime à travers une diminution de la continuité sémiotique et la rupture entre le signe et la trace :

Tout se décomposait en fragments, et ces fragments ne se laissaient plus enfermer dans un concept. Les mots flottaient, isolés, autour de moi ; ils se figeaient, devenaient des yeux qui me fixaient et que je devais fixer en retour : des tourbillons, voilà ce qu'ils sont, y plonger mes regards me donne le vertige, et ils tournoient sans fin, et à travers eux ont atteint le vide.

Es zerfiel mir alles in Teile, die Teile wieder in Teile und nichts mehr ließ sich mit einem Begriff umspannen. Die einzelnen Worte schwammen um mich; sie gerannen zu Augen die mich anstarrten und in die ich wieder hineinstarren muß: Wirbel sind sie, in die hinabzusehen mich schwindelt, die sich unaufhaltsam drehen und durch die hindurch man ins Leere kommt.⁵⁹⁷

Cela conduit à une langue biaisée, abstraite, qui se révèle incapable de parler de tout, incapable d'exprimer de façon juste et sincère les pensées des êtres humains, inadaptée au temps présent et à la rupture qui la constitue : une langue qui doit se redéfinir et se déplacer pour continuer d'exister. C'est dans ce contexte de crise du langage qu'Austerlitz admet son incapacité à écrire :

Mais à présent il m'était devenu si difficile d'écrire que souvent une seule phrase me retenait une journée entière et à peine cette phrase conçue au prix du plus grand des efforts était-elle couchée sur le papier qu'elle révélait la fâcheuse inauthenticité de mes agencements et l'inadéquation de tous les mots que j'avais employés. (A p. 171)

Jetzt aber war mir das Schreiben so schwer geworden, daß ich oft einen ganzen Tag brauchte für einen einzigen Satz, und kaum daß ich einen solchen mit äußerster Anstrengung ausgedonnenen Satz niedergeschrieben hatte, zeigte sich die peinliche Unwahrheit meiner Konstruktionen und die Unangemessenheit sämtlicher von mir verwendeten Wörter. (S. 180)

Doutant ainsi tout autant des possibilités de la langue que de ses capacités d'écrivain, considérant son entreprise d'écriture « parfaitement arbitraire ou chimérique »⁵⁹⁸, il anéantit l'ensemble de ses notes, malgré les nombreuses ébauches qu'il possède déjà, en les enterrant dans son compost, afin de les laisser mourir selon un mode de destruction organique (A p. 174 / S. 184). Cela rappelle la démarche de Sascha, démarche de destruction laissant la possibilité de naissance sous une autre forme, et qui se trouve chez lui également associée à une volonté paradoxale de déterrer les souvenirs et les morts.

Ainsi, la naissance du narrateur-écrivain s'accompagne, voire résulte de l'échec des personnages à (se) raconter. Le narrateur est celui qui passe de la dislocation à la tentative

⁵⁹⁷ HOFMANNSTHAL H. von : *Ein Brief*, [En ligne], 1902, URL : <http://gutenberg.spiegel.de/buch/ein-brief-997/1> [Consulté le 29.02.2016] / *Lettre de Lord Chandos et autres textes poétiques*, trad. J.C. Schneider et A. Kohn, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1992, p. 80.

⁵⁹⁸ „nichts als ein völlig beliebiges oder wahnhaftes Unternehmen“ A S. 183-184 / p. 174.

d'assemblage, de l'« œuvre de destruction »⁵⁹⁹ à l'œuvre de restitution, en la déterrante « couche après couche »⁶⁰⁰, dans une tentative de réhabilitation d'abord spatiale de la mémoire. De plus, l'« œuvre de destruction » issue du compost d'Austerlitz renvoie à l'« étude de destruction » de Max Ferber, qui réduit sa peinture en poussière ou en visages au teint de cendre⁶⁰¹, et qui confiera l'intégralité de son histoire au narrateur, en lui passant la main sur son histoire.

D'ailleurs, les seuls moments où Sebald montre la main de Ferber, celle-ci n'est pas présentée en posture de travail, mais lorsqu'elle soutient sa tête et son désespoir (E p. 223 / S. 281), de la même façon que les mains d'Ambros, autrefois si paisibles, sont prises de tremblements qui révèlent sa maladie et sa dépression après la mort de Cosmo : il s'avère incapable de continuer à noircir ses cahiers de notes et ne peut plus rien saisir de sa vie d'avant (E p. 125 / S. 151). Quant à la main d'Austerlitz, elle parcourt la maison de son enfance sans parvenir à la déchiffrer, ce que viennent symboliser les « boutons de fer en forme de noisettes se répétant sous la main courante de la rampe [de l'escalier] – autant de lettres et de signes tirés de la casse des choses oubliées »⁶⁰². Cette absence de la main créatrice chez Sebald répond à la difficulté de ses personnages de s'exprimer et à leur volonté de passer le relais au narrateur, qui prend en main littéralement leur histoire et la compose, rassemble les signes et leur donne du sens.

A. Fuchs remarque ainsi que les figures de Max Ferber et du narrateur sont complémentaires : par une mise en abyme, à la peinture par strates effacées puis recréées de Ferber⁶⁰³ répond la narration, qui ne cesse de retravailler et de réécrire scrupuleusement la matière de l'existence de Ferber, à l'instar d'un palimpseste⁶⁰⁴. Mais comme nous l'avons évoqué, cela n'empêche pas le narrateur lui aussi de douter quant à son entreprise d'écriture et de formuler des scrupules qui rappellent les doutes d'Austerlitz face aux possibilités de l'écriture et à ses talents d'écrivain :

J'avais couvert des centaines et des centaines de mes gribouillis au crayon à papier et au stylo-bille. La majeure partie était rayée, rejetée ou barbouillant d'ajouts jusqu'à en devenir

⁵⁹⁹ „Zerstörungswerk“ A S. 186 / p. 176.

⁶⁰⁰ „Und [der Erzähler] gräbt immer tiefer, Schicht für Schicht.“ HB S. 218.

⁶⁰¹ Dans un chapitre ultérieur, nous reviendrons sur l'art de Ferber.

⁶⁰² „die haselnußförmigen Eisenknöpfe in bestimmten Abständen auf dem Handlauf des Geländers [der Stiege] – lauter Buchstaben und Zeichen aus dem Setzkasten der vergessenen Dinge“. A S. 222 / p. 210.

⁶⁰³ „Max Aurachs Schicht- und Wischverfahren beim Porträtieren“, FUCHS A., „Von Orten und Nicht-Orten. Fremderfahrung und dunkler Tourismus in Sebalds Prosa“, *op. cit.*, p. 58.

⁶⁰⁴ „[Der Erzähler ist ein] skrupulös Schreibender, welcher das Geschriebene immer wieder umarbeitet und überschreibt, bis es als Palimpsest vergangener Entwürfe eine verschüttete und traumatische Wahrheit evoziert.“, *ibid.*

illisible. Même ce que je pouvais au bout du compte sauver pour la variante « définitive » m'apparaissait décousu et inabouti. (E p. 270-271)

Hunderte von Seiten hatte ich bedeckt mit meinem Bleistift- und Kugelschreibergekritzeln. Weitaus das meist 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. (S. 344-345)

Quoi qu'il en soit, les figures d'auteurs que sont les narrateurs et la plupart des personnages appellent un impératif de lecture et impliquent donc la figure du lecteur postulée par l'ensemble des textes car les narrateurs et les personnages sont également des lecteurs.

Narrateurs-lecteurs et personnages-lecteurs

Au niveau narratif, les figures de lecteur sont incarnées, inscrites dans les textes. C'est ce que G. Genette appelle le « narrataire intradiégétique », celui qui joue un rôle dans l'histoire. Ces narrataires intradiégétiques sont nombreux, qu'ils lisent de la littérature ou des carnets de notes, journaux intimes et lettres issus du domaine privé.

Chez Modiano et Wander, tous les personnages sont des lecteurs : par exemple, Ingrid est amatrice de romans policiers, et lorsqu'elle se cachait avec Rigaud dans l'ancienne villa de sa mère à Juan-les-Pins, ils avaient entrepris de lire tous les livres de la bibliothèque l'un après l'autre pour occuper leur temps libre, c'est-à-dire tout le temps pour remplir leur existence elle-même en danger (VN p. 81). Dans la deuxième villa où ils trouvent refuge, Ingrid « dévor[e] tous les romans de Pierre Benoit » et les « œuvres complètes d'Alexandre Dumas » (VN p. 84). Chez Wander, les émigrants ne possèdent rien d'autre que quelques livres. C'est le cas du narrateur d'*Hôtel Baalbek* : souvenons-nous par exemple de ce passage où le narrateur se trouve au consulat des États-Unis à Marseille pour obtenir un visa. Dans la file d'attente, il lâche sa valise, dont le contenu s'étalera sur le sol : quelques chemises et un exemplaire de *La Chartreuse de Parme* de Stendhal.

Chez Sebald également les personnages sont des lecteurs : le Dr Henry Selwyn possède les attributs du lecteur, « des lunettes de lecture à monture dorée avec des verres en demi-lunes » (E p. 14 / S. 10) – comme d'autres possèdent les attributs du voyageur. Paul Bereyter, parvenu à la fin de sa vie, « lisait et lisait »⁶⁰⁵ toute la nuit malgré sa vue défaillante. Quand ses yeux ne le lui permettront plus, Lucy Landau lui fera la lecture (E p. 76 / S. 89) et il noircira des cahiers de citations, prenant des notes « sur des centaines et des centaines de

⁶⁰⁵ „Er [hat] gelesen und gelesen“ E S. 86 / p. 74.

pages »⁶⁰⁶ sur les livres et la biographie d'« écrivains qui s'étaient donné la mort ou avaient été près de le faire »⁶⁰⁷, peu avant que lui-même le fasse. Les étagères de Max Ferber également « croul[ent] sous le poids des livres et des piles de journaux »⁶⁰⁸, qui sont peut-être hérités de sa famille qui lisait également beaucoup de poésie, notamment d'H. Heine, et de journaux, à l'instar des *Münchener Neuesten Nachrichten* ou le *Saale-Zeitung* de Kissingen (E p. 231 / S. 292). Jacques Austerlitz est lui aussi passionné de lecture – qu'il désigne comme « son occupation préférée » depuis toujours (A p. 169-170) –, s'étant prêté au plaisir de la découverte par la lecture dès ses années d'école (A p. 87-93).

La lecture constitue autant un agrément et un épanouissement qu'une libération pour Austerlitz, qui a été enfermé pendant son enfance chez le couple Elias dans la Bible et les homélies galloises (A p. 87 / S. 93). Plus tard, elle fera partie prenante de son métier de chercheur (A p. 380 / S. 399) et, à Prague, elle lui permettra de retrouver les traces de son passé. Peut-être trouve-t-il ainsi dans la littérature une *Heimat* qui lui fait défaut, un « paysage idéal » ignorant les frontières, composé des fragments du monde et de multiples signes (A p. 87 / S. 93) ? Et lorsqu'il ressent un profond mal-être face à la langue et la perte du sens des mots, c'est d'abord à la lecture que ce mal-être se fait ressentir :

Quoi qu'il se passât en moi, dit Austerlitz, le fait est que la panique que je ressentais au seuil de toute nouvelle phrase à écrire, ignorant comment je pouvais commencer cette phrase ou aussi bien n'importe quelle autre, ne tarda pas à gagner cette occupation plus simple qu'est la lecture, au point que je finis par être en proie au plus grand désarroi quand j'essayais d'embrasser du regard le contenu d'une page entière. (A p. 173)

Was immer vorgehen mochte in mir, sagte Austerlitz, das Panikgefühl, mit welchem ich vor der Schwelle eines jeden zu schreibenden Satzes stand, ohne zu wissen, wie ich nun diesen Satz oder überhaupt irgendeinen beliebigen Satz anfangen könnte, dehnte sich bald auf das an sich einfachere Geschäft des Lesens aus, bis ich unweigerlich bei dem Versuch, eine ganze Seite zu überblicken, in einen Zustand der größten Verwirrung geriet. (S. 182)

De plus, les narrateurs des trois auteurs sont également des lecteurs, qu'il s'agisse par exemple dans *Les Émigrants*, d'écrits du quotidien, comme des manuels de lecture à l'école (E p. 51 / S. 56), lettres reçues (E p. 86 / S. 101), articles de journaux⁶⁰⁹, de carnets de notes (celui d'Ambros Adelwarth) ou journaux intimes (celui de Luisa Lanzberg), de documentation comme des ouvrages de musée (E p. 45 / S. 49) ou de grande littérature. Pour les narrateurs de Sebald, la lecture s'avère d'ailleurs la motivation de leurs voyages (E p. 257 / S. 327) et donc de leur acte d'écriture. On peut avancer qu'il en est de même pour Modiano

⁶⁰⁶ „Hunderte Seiten hat er exzerpiert“ E S. 86 / p. 74-75.

⁶⁰⁷ „in erster Linie also Schriftsteller, die sich das Leben genommen hatten oder nahe daran waren, es zu tun“ E S. 86 / p. 74.

⁶⁰⁸ „die mit Büchern und Stapeln von Zeitungen überfrachteten Stellagen“ E S. 237 / p. 191.

⁶⁰⁹ E p. 34 / S. 36, p. 39 / 41.

dans *Dora Bruder*, qui lit autant des écrivains allemands (F. Lampe, F. Hartlaub) ou français (J. Genet, R. Gibert-Lecomte, A. Sciaky, R. Desnos) et des lettres manuscrites ou des papiers officiels – et en transmet des passages dans le texte.

La figure du lecteur omniprésente dans les œuvres de trois auteurs semble ainsi s'ajouter aux instances narratives qui transparaissent dans les textes et s'ajouter dans un même mouvement au brouillage entre ces multiples instances. De fait, nous avons non seulement pu remarquer que toutes ces instances sont difficiles à discerner les unes des autres, mais que les identités des figures textuelles restent indéterminées, sans instaurer de hiérarchie entre les visages et les voix des textes au niveau du récit.

Ensuite, nous avons pu voir que les narrateurs sont centraux, car ils sont à la fois personnages présents aux histoires racontées et figures d'écrivains qui articulent ces histoires, tout en se dédoublant parfois avec les auteurs réels dont ils transmettent la réflexion quant à leur geste d'écriture dans le récit attribué aux narrateurs. Ces derniers sont de fait caractérisés par leur activité d'écriture, par laquelle ils retranscrivent et transmettent leurs discussions avec les personnages, prennent ainsi le relais de la voix et de l'histoire des personnages tout en se questionnant autour de leur geste d'écriture. Si les narrateurs sont tous écrivains, ce sont des figures d'écrivains qui doutent.

Cela nous amène à nous questionner sur le discours des narrateurs lui-même : comment les narrateurs se placent-ils par rapport à leur discours ? Quel quotient de vérité, quel crédit peut-on leur accorder ? Et à qui leur discours s'adresse-t-il ?

Ambiguïté(s) et incertitude(s) du discours

Le brouillage des instances narratives à l'œuvre chez Modiano, Sebald et Wander a des répercussions sur la forme des récits et sur le contenu et l'agencement des discours, qui en deviennent ambigus. Nous pouvons dès lors nous questionner tout d'abord quant aux perspectives narratives : les narrateurs restent-ils distants de l'histoire qu'ils racontent ou se placent-ils du point de vue d'un ou de plusieurs personnages ? Ensuite pourra être analysé le discours à travers des exemples de dialogues que contiennent les récits : comment le discours

s'établit-il dans les récits ? Qui en sont les narrataires ? Quelles sont les répercussions de l'ambiguïté du discours sur la lecture ?

Les outils que livre la narratologie, notamment les catégories de G. Genette, nous donnent des instruments pour analyser la position du narrateur. Les analyses de Genette nous intéressent notamment dans la distinction qu'elles permettent d'opérer entre les différentes perspectives narratives (focalisation zéro, interne ou externe) et les cinq différentes fonctions qui établissent le degré d'intervention du narrateur au sein de son récit, selon son impersonnalité (l'effacement) ou son implication (la représentation perceptible) : la fonction narrative, la fonction de régie, la fonction de communication, la fonction testimoniale et la fonction idéologique⁶¹⁰. La fonction narrative est essentielle chez Modiano, Sebald et Wander puisque leurs textes sont des récits attribués à un narrateur-écrivain, récits rétrospectifs pour la plupart, à l'exception du narrateur Modiano dans *Dora Bruder* et d'un narrateur de Sebald, celui d'*Austerlitz*, qui donnent l'illusion que le cheminement est en train de se faire. Nous pouvons dès lors nous demander quelles sont les autres fonctions du narrateur qui entrent en jeu chez les trois auteurs.

Questions de perspective(s)

Puisque les instances narratives possèdent plusieurs visages qui se mélangent parfois, puisque les récits s'ouvrent à la figure du lecteur qui vient s'intégrer aux instances narratives, les points de vue sont multiples, ce qui les rend difficilement différenciables.

Cela permet de se questionner notamment sur le point de vue des narrateurs, qui sont aussi des personnages : peuvent-ils être omniscients ou oscillent-ils entre différentes focalisations qui varient selon leur niveau de connaissance, et notamment entre la focalisation interne, lorsqu'ils parlent d'eux-mêmes ou lorsqu'ils se mettent à la place d'un personnage en étant capable de transmettre ses pensées, ses connaissances et ses sentiments, et la focalisation externe, lorsqu'ils se mettent au niveau des personnages sans en confier toutefois les pensées ? Puisque nous savons que les narrateurs sont de surcroît écrivains et qu'ils surplombent donc l'histoire, la focalisation zéro n'est-elle pas possible ? Ou avons-nous plutôt affaire à des narrateurs qui font le choix de raconter selon différentes perspectives, bien

⁶¹⁰ GENETTE G., *Figures III, op. cit.*, p. 261. Voir également <http://www.signosemio.com/genette/narratologie.asp> [Consulté le 10.02.2016].

qu'ils en sachent plus que ce qu'ils disent ? Ou bien avons-nous affaire à des narrateurs ignorants face aux identités et la matière qu'ils cherchent à reconstituer ?

Les perspectives narratives résultent nécessairement de choix différents selon les récits : dans les récits rétrospectifs que sont ceux de Wander, c'est par une focalisation interne que les narrateurs-personnages reconstituent le passé par étapes, non pas au fur et à mesure de sa reconstruction mais à rebours du temps. Pourtant cette omniscience quant à l'histoire racontée supposerait une focalisation zéro, que l'on ne retrouve pas car les narrateurs de Wander sont impliqués personnellement dans l'histoire qu'ils racontent et qu'ils ont une posture d'écrivain témoin et transcripteur des événements. En d'autres termes, leur posture implique qu'ils ne dévoilent les événements qu'au fur et à mesure de leur appréhension et qu'ils n'en transmettent la signification qu'avec le recul des années, lequel a permis la saisie du passé mais aussi l'écriture elle-même. Cela peut être illustré par ce passage d'*Hôtel Baalbek* dans lequel le narrateur mêle sa focalisation interne de personnage avec sa focalisation zéro d'écrivain, qui possède un niveau de connaissance supérieur :

Dans mon esprit se passaient des choses terribles...
Et ces choses terribles ont effectivement eu lieu, mais seulement après, alors que nous autres étions déjà partis pour le grand voyage, pour la déportation. Et des années plus tard je demanderai à Sascha, que s'est-il vraiment passé à l'époque ?

[...] In meiner Vorstellung spielten sich ungeheuerliche Dinge ab...
Und diese ungeheuerlichen Dinge geschahen auch, aber erst später, als wir anderen bereits auf der großen Reise waren, auf Deportation. Und Jahre danach werde ich Sascha fragen, was ist eigentlich damals geschehen? (HB S. 150)

Ainsi, les narrateurs de Wander varient leurs points de vue au cours des récits, tout comme change leur position dans le discours : lorsque les narrateurs se positionnent comme écrivains, ils ont un point de vue omniscient et une perspective globale sur leur récit, mais ils choisissent bien souvent de raconter selon leur point de vue de personnage à un moment précis, lequel ne sait pas ce qu'il adviendra. De plus, les narrateurs de Wander sont constamment accompagnés de personnages avec qui ils conversent ou vivent des moments d'existence : ce sont ainsi plusieurs perspectives narratives, mais aussi différentes mémoires individuelles et la mémoire collective, que les narrateurs-écrivains consultent et questionnent, qui permettent ainsi d'établir le récit final. Par ailleurs, si les narrateurs conversent souvent avec les personnages, il arrive qu'ils se contentent de retransmettre le contenu de conversations auxquelles ils ne prennent pas part. Ainsi, dans les dialogues que les narrateurs rapportent viennent communiquer et s'emmêler plusieurs focalisations internes, lorsque les narrateurs prennent part au dialogue et qu'ils confient les pensées de leurs interlocuteurs en

plus du discours, ou bien plusieurs focalisations externes, lorsque les narrateurs répètent ce qu'ils ont entendu dire sans en savoir plus sur les personnages impliqués dans le discours.

Dans les récits de Wander, différentes perspectives se chevauchent et s'entrecroisent donc constamment, prises en compte ensemble même si elles prennent leur source dans des couches temporelles qui ne coïncident pas. Et les narrateurs de Wander semblent ainsi à la fois présents et absents aux histoires qu'ils racontent, et leur implication, comme leur niveau de connaissance par rapport à l'histoire et au discours, varie selon la perspective choisie. Que provoquent ces changements de focalisation chez Wander ? Bien que les narrateurs se trouvent dans une démarche d'analyse du passé abouti, les changements de perspective mettent au jour l'ignorance parfois totale des narrateurs-personnages face aux événements, cette ignorance étant toujours visible dans l'écriture puisque les différentes focalisations et le contenu sont transmis tel quel par les narrateurs-écrivains, sans qu'ils ne donnent une signification au contenu discours :

Que croyez-vous qu'il se passe dans le monde – Maiski, l'envoyé soviétique à Londres, réclame un deuxième front des Américains. Il réclame un deuxième front, vous comprenez ce que cela signifie, et au Canada, les Américains sont déjà en train de rassembler un grand nombre de contingents, voilà, c'est une nouvelle ? – A l'époque, nous ne pouvions pas nous douter que cela allait encore durer deux ans jusqu'à l'ouverture du deuxième front !

Was glaubt ihr, was in der Welt los ist – Maiski, der sowjetische Gesandte in London, fordert von den Amerikanern eine zweite Front. Eine zweite Front fordert er, begreift ihr, was das bedeutet, und in Kanada versammeln die Amerikaner bereits große Truppenkontingente, voilà, ist das eine Neuigkeit? – Wir konnten damals nicht ahnen, daß es noch zwei Jahre dauern sollte bis zur Eröffnung der zweiten Front! (HB S. 156)

Chez Modiano, si les récits sont rétrospectifs et devraient se construire avec une focalisation zéro, ils laissent plutôt paraître un autre point de vue : la focalisation interne des narrateurs qui montrent le déroulement de leurs recherches au présent. Et dans le cadre de ces recherches, ils rencontrent des personnages dont ils transmettent le point de vue et les paroles par une focalisation interne ou externe. Mais ces différentes focalisations apparaissent non seulement au même niveau, elles sont également toujours présentées avec le même quotient (incertain) de vérité : en effet, les narrations mêlent des passages de discours rapporté entre les narrateurs et des personnages et des passages narratifs qui reconstituent ces discours qui interviennent dans le cadre des recherches identitaires portant sur une figure absente. Ainsi, chez Modiano, les dialogues entre le narrateur et un interlocuteur ont souvent les mêmes caractéristiques, à savoir l'ambiguïté et le doute dans la forme et le contenu du discours, mais aussi dans l'impression faite au lecteur.

Un exemple évocateur peut être celui où le narrateur Modiano raconte une conversation téléphonique qu'il a eue avec la cousine de Dora, dans lequel les focalisations internes du narrateur et de son interlocutrice se mêlent, et cela même si cette conversation s'intègre à un passage narratif dans lequel le narrateur est parvenu à un niveau de connaissance supérieur, c'est-à-dire à une focalisation zéro à partir de laquelle il commente le discours et montre en quoi il fait avancer son enquête. Si les informations transmises s'intègrent donc dans le cheminement des recherches du narrateur, elles s'avèrent incomplètes, voire peu fiables, et l'absence physique de l'interlocutrice dans le discours exacerbe l'indétermination des sources et du contenu de la discussion, tout en ralentissant la chaîne de la transmission pour le lecteur :

J'ai retrouvé une nièce d'Ernest et de Cécile Bruder. Je lui ai parlé au téléphone. Les souvenirs qu'elle garde d'eux sont des souvenirs d'enfance, flous et précis en même temps. Elle se rappelle la gentillesse et la douceur de son oncle. C'est elle qui m'a donné les quelques détails que j'ai notés sur leur famille. Elle a entendu dire qu'avant d'habiter l'hôtel du boulevard Ornano, Ernest, Cécile Bruder et leur fille Dora avaient vécu dans un autre hôtel. Une rue qui donnait rue des Poissonniers. Je regarde le plan, je lui cite les rues au fur et à mesure. Oui, c'était la rue Polonceau. Mais elle n'a jamais entendu parler de la rue Bachelet ni de Sevran, ni de Freinville ni de l'usine Westinghouse. (DB p. 28)

Nous nous rendons compte que la distinction entre les différentes perspectives (focalisation zéro du narrateur dans la narration, focalisations internes du narrateur et de la cousine de Dora dans le discours) est ambiguë car elles viennent s'entremêler et apparaissent au même niveau. De plus, un discours vient s'ajouter au discours principal rapporté dans la narration, lequel s'établit sur le mode de l'incertitude : il s'agit d'un discours déjà rapporté dont l'origine est indéterminée et dont le contenu n'est pas certain (« elle a entendu dire »). À cela s'ajoute que l'interlocutrice du narrateur Modiano n'est pas certaine de la fiabilité totale de son discours, elle ne donne pas directement des informations à celui qui l'interroge. À la pluralité des perspectives narratives qui se trouvent dans ce passage s'ajoute donc un quotient d'incertitude, quant au contenu du discours (qu'il s'agisse du témoignage du personnage ou de sa réception par le narrateur) et à sa transmission.

De plus, dans *Dora Bruder* et de *Voyage de noces*, les perspectives sont inversées et proposent deux points de vue sur la même histoire en suivant un schéma littéraire opposé. Si dans les deux récits, la mort de Dora / Ingrid précède la narration, dans *Voyage de noces*, la mort du personnage féminin est indiquée dès le début du récit alors que l'on en a la confirmation qu'à la fin de *Dora Bruder*. *Voyage de noces* est un récit rétrospectif, qui commence par l'article nécrologique (VN p. 21) afin de remonter le temps vers la petite annonce qui alerte de sa fugue, comme si le récit ouvrait de plus en plus sa perspective vers

l'affirmation de l'existence d'Ingrid, ou bien pour laisser place à *Dora Bruder*, qui reprendra presque au même moment, s'ouvrant sur l'avis de recherche de Dora. Une autre différence majeure entre les deux récits est que Dora est absente de *Dora Bruder* tandis qu'Ingrid occupe *Voyage de noces*. Il s'agit pour Modiano, en se saisissant des questions autour du biographique, d'évoquer une personne réelle inconnue par le détour nécessaire par la fiction, et d'explicitier sa démarche d'enquêteur et d'écrivain qui ne parvient pas à atteindre un savoir omniscient. Ainsi, d'après B. Blanckeman, dans *Dora Bruder*, « il ne s'agit plus de partir d'une hypothèse romanesque pour aboutir, au terme d'un processus de fiction, à une vérité d'ordre biographique et historique, mais de privilégier la reconstitution minutieuse des faits en insistant sur leur part de détermination subjective »⁶¹¹, afin de s'appropriier l'histoire et de lui conférer une signification dans le temps d'aujourd'hui. Pourquoi ce renversement de perspective ? Peut-être permet-il d'expérimenter des angles d'approche différents sur l'histoire de Dora pour essayer d'en saisir toutes les facettes, voire d'illustrer le refus d'une perspective unique sur cette histoire, voire sur l'Histoire ? Peut-être montre-t-il plutôt d'un côté l'incertitude du narrateur-écrivain, mais aussi de l'auteur, face au passé, ou encore l'acceptation de cette indécision et l'impossibilité de clôturer les recherches ?

Chez Sebald, l'ensemble des récits se présente comme une recherche au présent visant à reconstituer le passé, en rassemblant témoignages et souvenirs, et leur transmission dans des dialogues. Les récits de Sebald contiennent ainsi une addition de focalisations internes que les narrateurs-écrivains relayent. Puisque les recherches semblent se faire au fur et à mesure de l'écriture, les narrateurs n'ont jamais de vue globale, ne transmettent jamais de vérité totale : ils sont neutres et s'effacent bien souvent devant la parole des personnages, dont ils sont les porte-voix. Il arrive parfois que les narrateurs reproduisent après coup le déroulé de leurs recherches, tout en donnant l'impression qu'elles sont encore en cours, en mêlant ainsi la focalisation interne des narrateurs à un moment donné avec celle des personnages qu'ils interrogent et qui en savent plus qu'eux sur le passé qu'ils cherchent à restituer (comme tante Fini ou Mme Landau dans les *Émigrants*). Mais dans un même mouvement, narrateurs et personnages se trouvent confrontés à la fuite du passé et donc à l'impossibilité d'atteindre une vérité qu'ils pourraient transmettre s'ils choisissaient la focalisation zéro.

Nous voyons donc que, chez les trois auteurs, les focalisations varient constamment, et il ressort que les narrateurs ne semblent pas capables d'atteindre un point de vue omniscient : bien au contraire se dessine une réelle incertitude des narrateurs face à leur discours, instaurée

⁶¹¹ BLANCKEMAN B., *Lire Patrick Modiano, op. cit.*, p. 21.

par l'organisation changeante des discours, entre la focalisation zéro temporaire et l'incomplétude de la focalisation interne, selon leur niveau de connaissance à un moment donné.

Cette indétermination se remarque d'abord dans le positionnement changeant des narrateurs dans le discours. Par exemple, après avoir constaté qu'« il n'existe plus de frontière entre [...] le passé et le présent » (VN p. 125), Jean écrit l'histoire d'Ingrid fuyant le couvre-feu et se dirigeant inconsciemment vers l'endroit où se trouve Rigaud. L'on remarque que cette histoire est écrite par Jean au présent et au passé simple de l'indicatif, suivant la focalisation interne d'Ingrid qui oscille du « elle » au « je » (VN p. 125-146). Quand il devient écrivain, Jean brouille ainsi son histoire et celle d'Ingrid, tous deux à la fois présents et absents à leurs histoires respectives, et cela ralentit le mouvement de la lecture qui doute du sens du récit.

Ensuite, de cette multiplicité des perspectives et de leur renversement constant découle l'ambiguïté du discours des narrateurs, qui montre les différents angles de vue avec lesquels ils abordent le passé mais aussi leur déstabilisation et l'incomplétude de leur travail de reconstitution. En effet, les incertitudes des narrateurs sont simultanément (auto)thématisées par l'aveu de leur ignorance face au passé et l'acceptation que les lacunes resteront, lesquelles sont donc d'autant plus mises en valeur qu'elles sont formulées. En témoignent les nombreux passages où les narrateurs doivent accepter leur ignorance, comme le fait le narrateur à la fin du dernier récit des *Émigrants* : « Qui sont ces jeunes femmes ? Je ne sais. »⁶¹², ou le narrateur d'*Hôtel Baalbek* (HB S. 50). Cela arrive également dans *Dora Bruder*, comme en témoignent ces exemples : « Et les années se sont écoulées, porte de Clignancourt, jusqu'à la guerre. Je ne sais rien d'eux, au cours de ces années. » (DB p. 31), « Des motifs et des circonstances de cette arrestation, je n'ai trouvé aucune trace. » (DB p. 81), ou bien : « On ne saura jamais le numéro de cette porte. » (DB p. 108).

Au vu des nombreux positionnements dans le discours, des questionnements et de l'ignorance des narrateurs se pose donc la question de l'omniscience : n'est-elle donc pas possible dans la littérature de l'après dont l'objet est la reconstruction du passé, la connaissance historique et la quête de la vérité ? S'agit-il en cela de faire vivre au lecteur cette quête de la vérité et ses différentes étapes et détours, ainsi que la frustration qui en découle de ne pas parvenir à tout savoir ?

⁶¹² „Wer die jungen Frauen sind, das weiß ich nicht.“ E S. 355 / p. 278.

Quoi qu'il en soit, la pluralité des perspectives donne l'impression que les récits sont feuilletés, en cela qu'ils semblent se dérouler sur plusieurs niveaux à la fois et intégrer non pas un mais plusieurs discours que le lecteur doit essayer de démêler. Cela est d'autant plus vrai que les œuvres de Modiano, Sebald et Wander contiennent de nombreux dialogues au discours rapporté qui s'enchâssent dans la narration et s'emboîtent les uns dans les autres. Dans ces dialogues se mêlent les voix des narrateurs et des personnages et ils viennent ainsi à la fois figurer l'errance identitaire au niveau du discours et déstabiliser la transmission des discours, et donc la lecture.

Dialogues rapportés et narration

Les dialogues, très nombreux chez Sebald, Modiano et Wander, possèdent les caractéristiques de l'errance identitaire car ils intègrent tout d'abord de l'oralité dans la narration, en donnant l'impression de s'adresser davantage à des auditeurs qu'à des lecteurs. Ensuite, par leur forme, les dialogues contiennent en eux-mêmes et provoquent des doutes et des flottements quant à leur origine, quant à leur contenu et quant à leur agencement.

Ce passage d'*Hôtel Baalbek* est un bel exemple de l'ambiguïté du discours :

A cet instant, un homme commença à crier dans sa chambre : Au secours, je m'étouffe ! Je meurs, nous crevons, nous allons tous mourir misérablement... La voix hystérique s'infiltra peu à peu dans le bruit qui se propageait dans le hall, certains avaient surgi, effrayés, de leur chambre, des enfants commencèrent à crier, les mères criaient aussi, Sascha était le seul à parler très calmement : C'est tout à fait juste, nous allons tous mourir, nous crevons déjà ! [...] Que s'était-il passé au juste ?

Oui, entendis-je dire Friedländer après un moment, il avait voulu tenter de partir à Munich avec des faux papiers pour rejoindre son frère.

Les Stern sont décontenancés, c'est de la folie, comment peut-on donc... Qui pourrait bien... Si ce n'est le diable...

Mais si, dit Friedländer. Il voulait tout essayer. On devait simplement tenter sa chance, mais ça avait échoué...

Et je ne peux pas entendre la suite de leur discussion, mais Sascha a tout entendu, et c'est par son intermédiaire que j'apprends plus tard tous les détails : Friedländer a donc vécu à Paris il y a quelques années – et ici je mélange ce que je savais déjà à l'époque avec le contenu des nouvelles que Sascha a cuisiné à sa sauce –, avec sa jeune épouse, dans le but de faire des études. Il a entamé de nouvelles études d'Histoire de l'art et de philosophie à la Sorbonne, à trente-cinq ans, après qu'il avait déjà étudié les mathématiques et la physique, à Munich, Berlin et Vienne, et qu'il avait obtenu le titre de docteur.

Pff, compléta Sascha à ce moment-là, un homme peut étudier toute sa vie durant et pourtant ne jamais atteindre le sol de la réalité !

Le père de Friedländer avait sauté par la fenêtre, apprenais-je ensuite.

In diesem Augenblick begann ein Mann in seinem Zimmer zu schreien: Hilfe, ich erstickte! Ich sterbe, wir krepieren, wir werden alle elendig umkommen... Die hysterische Stimme versickerte allmählich in dem Lärm, der darauf auf dem Gang entstand, einige waren

erschreckt aus ihren Zimmern gelaufen, Kinder begannen zu schreien, die Mütter schrien dazwischen, nur Sascha sagte ganz ruhig: Es wird schon stimmen, wir werden umkommen, wir krepieren schon jetzt! [...] Was war eigentlich geschehen?

Ja, hörte ich Friedländer nach einer Weile sagen, er habe versuchen wollen, mit falschen Papieren nach München zu fahren, um seinen Bruder herauszuholen.

Die Sterns sind fassungslos, das ist ja Wahnsinn, wie kann man denn... Wer würde denn... Wenn nicht der Teufel...

Ja doch, sagt Friedländer. Er wollte alles versuchen. Man mußte einfach den Versuch wagen, aber es mißlang...

Und was sie weiter reden, kann ich nicht hören, aber Sascha hat alles gehört, und von ihm erfahre ich später sämtliche Details: Friedländer hat also schon seit einigen Jahren in Paris gelebt – und hier mische ich, was ich bereits wußte, mit den Zutaten aus Saschas Nachrichtenküche –, mit seiner jungen Frau hat er in Paris gelebt, um zu studieren. Er hat mit fünfunddreißig ein neues Studium begonnen, an der Sorbonne, Kunstgeschichte und Philosophie, nachdem er bereits Mathematik und Physik gemacht hatte, in München, Berlin und Wien, und den Dokortitel besaß.

Ph, ergänzt Sascha an dieser Stelle, ein Mann kann sein Leben lang studieren und doch nie ankommen auf dem Boden der Realität!

Friedländers Vater ist aus dem Fenster gesprungen, erfahre ich dann. (HB S. 40)

Dans ce passage, après l'événement déclencheur matérialisé par une voix qui se démarque des autres, par le cri d'un résident du Baalbek qui vient briser le fil de la narration, les autres personnages sont pris de panique et se retrouvent dans le hall pour discuter. Ils parlent de leur situation présente et de son changement d'orientation par l'intrusion de la voix du premier personnage, qui provoque la remémoration des événements passés. Les souvenirs sont ainsi introduits dans le discours en imitant le jaillissement de la mémoire elle-même.

D'abord, les temps se superposent : sont emmêlés le temps de la narration au moment du dialogue entre les résidents du Baalbek (narration simultanée), qui coïncide avec le temps de l'énonciation du dialogue lui-même, le temps de la narration lorsque le narrateur est arrivé à un niveau de connaissance supérieur (narration ultérieure), et le temps du commentaire qui dépasse le temps de la narration.

Ensuite, les voix des personnages surgissent et s'entremêlent, sans que nous puissions déterminer à chaque fois qui parle. Du brouhaha de voix indéterminées (l'homme anonyme qui crie, les enfants et les femmes), se détachent quelques voix : celle de Sascha, celle de Friedländer, et celle du couple Stern. Mais, non seulement le contenu de leur discours est incomplet puisque la plupart des énoncés sont inachevés et qu'ils ne semblent pas se répondre directement, mais nous apprenons qu'il s'agit d'un dialogue reconstitué après coup par le narrateur qui n'y a lui-même pas participé, même s'il a pu entendre quelques bribes de parole. Nous ne pouvons savoir avec certitude si la reconstitution du contenu du dialogue est fiable, en plus d'être insuffisante.

Les styles de discours sont également multiples. Si nous pouvons assez rapidement percevoir certains passages au discours direct, bien qu'ils ne soient pas clairement annoncés

car les guillemets attendus sont remplacés par des marqueurs de langue orale (« mais si », « pff »), d'autres passages sont plus difficiles à évaluer. Le premier énoncé qu'on peut attribuer à Friedländer, par exemple, se trouve au discours indirect, mais en l'absence de verbe introducteur au début de l'énoncé et de guillemets, il pourrait s'agir de discours direct, et peut-être même discours indirect libre. L'ambiguïté entre les discours apparaît également dans la dernière phrase de l'extrait : en l'absence de guillemets, l'on peut se demander s'il s'agit de discours direct ou de discours indirect, d'autant plus que le fait que le verbe soit postposé et conjugué au présent de l'indicatif favorise cette incertitude. Et ce n'est également qu'à la fin de la phrase que nous apprenons que le discours ne coïncide pas avec le temps de l'énonciation du dialogue, puisque le narrateur dit avoir eu « ensuite » l'information contenue dans cet énoncé, c'est-à-dire dans un temps ultérieur à la discussion entre les résidents du Baalbek.

De surcroît, même les énoncés au discours direct sont du discours rapporté, qu'il s'agisse de paroles entendues par le narrateur ou de paroles que lui a transmises Sascha par la suite et qu'il retranscrit, pour lesquelles il s'agit donc de discours doublement rapportés.

Avec tous ces éléments, non seulement la lecture est déstabilisée, mais l'ambiguïté du discours en termes d'origine et de contenu et l'ambiguïté de la position du narrateur dans ce contexte ressortent clairement, tout en donnant l'impression que la narration se constitue d'un tissu de voix. C'est une impression qui parcourt les œuvres de Wander, dans lesquelles le verbe « dire » et ses synonymes (parler, discuter, crier, demander, débattre, raconter) se retrouvent à maintes reprises⁶¹³. Ainsi, bien souvent, dans *Hôtel Baalbek*, dès qu'une discussion est finie ou interrompue, une autre semble prendre le relais, comme le montre cet exemple : « A cet endroit de la discussion, ils semblèrent se taire un moment, puis un nouveau débat commença. »⁶¹⁴ Cela procure une impression de stratification en profondeur de la narration, qui contient différentes voix narratives, différentes situations d'énonciation, qui construisent et guident le fil narratif au fur et à mesure qu'elles s'expriment.

Si les discours rapportés que nous retrouvons chez Wander nous permettent souvent de parvenir à identifier les interlocuteurs par les quelques indices que contient la narration, Sebald pratique l'enchâssement des voix et le brouillage des discours à l'extrême, comme le montre cet exemple :

⁶¹³ Voir par exemple HB S. 16-17, S. 19 ; GL 1996 S. 119, GL 2006 S. 127, etc.

⁶¹⁴ „An dieser Stelle des Gesprächs schienen sie eine Weile zu schweigen, dann begann eine neuerliche Debatte.“ HB S. 41.

Mais ce qui m'importait le plus, disait Věra dit Austerlitz, c'était de saisir le moment où Moravec posait son aiguille et son fil, ses grands ciseaux et ses autres outils [...]. (A p. 216)

Am wichtigsten aber sei es mir gewesen, sagte Věra, sagte Austerlitz, den Augenblick nicht zu versäumen, da Moravic die Nadel und den Faden, die große Schere und sein sonstiges Handwerkszeug weglegte [...]. (S. 228)

S'il s'agit de discours rapporté par Austerlitz au narrateur, qui contient lui-même un discours rapporté de Věra au personnage, nous nous trouvons face à un discours direct non introduit par des guillemets, ce qui déstabilise quant à son ancrage énonciatif. Le discours mélange les temps des deux situations d'énonciation pourtant distinctes, en donnant l'impression que le personnage de Věra est présent dans le dialogue que tiennent Austerlitz et le narrateur alors qu'il ne s'agit que de sa voix rapportée à travers le temps. Le fait que le verbe introducteur « dire » soit situé au milieu du discours et conjugué, en allemand, au même temps du passé, alors que les paroles de Věra sont issues d'un temps antérieur, accentue l'emboîtement des discours et la confusion qui en résulte. Afin de lever l'ambiguïté, le traducteur a choisi de rendre le premier verbe, qui correspond à une énonciation plus ancienne, par un imparfait, et le second par un passé simple, alors que le texte original maintient volontairement le brouillage temporel, ce qui aurait donc pu être rendu en français par deux passés simples successifs. En plus de la confusion possible des discours, le fait que le narrateur rapporte dans le récit les paroles d'un locuteur (Austerlitz) qui les tient d'un autre issu d'un temps différent (Věra) démultiplie par ailleurs le risque de déformation de la parole et donc l'incertitude quant au contenu du discours lui-même.

Ce n'est d'ailleurs pas un cas isolé chez Sebald : cette double incise, la formule « me dit Věra, dit Austerlitz », se retrouve à plusieurs endroits du texte⁶¹⁵. Malgré l'identification des discours et des locuteurs que cette formule permet d'introduire, elle éclaire finalement moins sur les voix participant au discours qu'elle ne participe au brouillage énonciatif entre les identités et les temps. Même l'incise brève et claire « dit-il », qui apparaît souvent chez Sebald, laisse planer le doute sur l'origine du discours ou l'identité de son énonciateur⁶¹⁶ puisqu'il sous-entend un personnage de sexe masculin qui pourrait être tout autant le narrateur qu'Austerlitz.

Il arrive d'ailleurs que cette impression soit accentuée dans d'autres passages où les voix rapportées et leurs origines – et donc les risques de confusion des différents « je », mais aussi de déformation et d'incertitude quant au discours – sont plus nombreuses. Ainsi, le

⁶¹⁵ „sagte Věra zu mir, sagte Austerlitz“ A S. 250 / p. 237, „sagte mir Věra, sagte Austerlitz“ A S. 262 / p. 261.

⁶¹⁶ Voir CAMPOS L., *Fictions de l'après*, op. cit., p. 320.

réseau des voix se densifie donc lorsque d'autres voix prennent part au dialogue principal (en l'occurrence, entre Austerlitz et le narrateur), même à distance, par le discours rapporté ou le souvenir d'eux, ce qui fait apparaître un second dialogue enchâssé dans le premier dialogue enchâssé dans la narration. Cela est le cas de ces deux exemples qui montrent la pluralité des voix et la complexité de la construction du tissu textuel : « Néanmoins, dit Věra, poursuivit Austerlitz, Maximilian ne croyait en aucune façon que le peuple allemand avait été mené à sa perte »⁶¹⁷ ou « Ta mère Agáta, ainsi commença-t-elle, je crois, dit Austerlitz »⁶¹⁸. Dans ce deuxième exemple, l'incise « je crois » vient ajouter un niveau supplémentaire d'incertitude, tant au point de vue sémantique qu'au point de vue du discours. Qui est le locuteur à l'origine de cette phrase ? Est-ce le personnage de Věra, est-ce le personnage d'Austerlitz qui n'est pas certain de se souvenir des paroles de la première ou du narrateur qui n'est pas non plus certain de ce qu'il rapporte ? Dans cet extrait où un personnage se rappelle ce que lui a dit une personne par le passé et le rapporte – à un moment antérieur à celui de la narration qui le répète ainsi pour la troisième fois, nous avons l'impression que le même élément de discours se dédouble dans le discours et dans le temps, en étant attribué à plusieurs personnes issues de temps de l'énonciation différents. Cela se produit à d'autres passages du récit, dans lesquels l'ancrage temporel et énonciatif, à la fois double et indistinct, est difficile à appréhender : par exemple, le premier voyage d'Austerlitz à Prague est ponctué de bribes de discours où jaillissent des incises comme « mais on voyait aussi, expliquait Maximilian, dit Věra »⁶¹⁹ ou « J'ai encore le souvenir, dit Věra, dit Austerlitz »⁶²⁰. De surcroît, ici, l'allusion au souvenir, tout comme l'allusion précédente à l'incertitude (« je crois »), montre que le contenu du discours n'est que probable et que sa reconstitution par le narrateur n'est pas totalement fiable, de telle sorte que l'on peut se questionner quant à la caution à donner au discours du narrateur. En découle dès lors une lecture nécessairement ralentie et déstabilisée, d'autant plus que les récits de Sebald ne contiennent que de rares retours à la ligne et d'alinéas qui ont le rôle de structurer visuellement le texte, de créer des pauses dans la lecture et de la guider : tout se joue dans un flot de narration et de discours, dans un flux de parole dont on a à première vue du mal à identifier l'énonciateur.

⁶¹⁷ „Trotzdem, sagte Věra, fuhr Austerlitz fort, habe Maximilian keineswegs geglaubt, daß das deutsche Volk in sein Unglück getrieben worden sei“ A S. 244 / p. 232.

⁶¹⁸ „Deine Mutter Agáta, so begann sie, glaube ich, sagte Austerlitz“ A S. 243 / p. 230-231.

⁶¹⁹ „nein, man sah auch, so, sagte Věra, berichtete Maximilian“ A S. 247 / p. 235.

⁶²⁰ „Ich erinnere mich, so sagte Věra, sagte Austerlitz“ A S. 249 / p. 236.

En outre, Sebald utilise également à plusieurs reprises, comme Modiano et Wander, le discours indirect libre⁶²¹, également non marqué⁶²², ce qui rend la frontière entre la narration et les différents discours et entre les voix elles-mêmes encore plus poreuse. Cela s'avère également déstabilisant pour le lecteur, à l'instar de cet extrait des *Émigrants* :

Effectivement, après une certaine hésitation, le Dr Henry Selwyn se mit à nous parler du séjour que, peu avant la Première Guerre mondiale, il avait effectué à Berne. [...] Or le résultat n'avait pas été celui escompté, car il avait passé le plus clair de son temps dans l'Oberland et s'était pris d'une passion de plus en plus dévorante pour l'escalade. En particulier, il avait séjourné des semaines entières à Meiringen et Oberaar, où il avait fait la connaissance d'un guide âgé à l'époque de soixante-cinq ans, du nom de Johannes Naegeli, pour qui il avait d'emblée éprouvé une grande affection. Il avait suivi Naegeli partout, sur le Zigggenstock, sur le Scheuchzerhorn et sur le Rosenhorn et l'Ewigschneehorn, et jamais, de sa vie, ni avant ni après, il ne s'était senti aussi bien qu'en compagnie de cet homme. 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 maintenant avec le recul, que de prendre congé de Johannes Naegeli. (E p. 24)

Tatsächlich begann Dr. Selwyn, nach einem gewissen Zögern, aus der Zeit zu berichten, die er kurz vor dem Ersten Weltkrieg in Bern verbracht hatte. [...] 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 Schleuchzerhorn 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. 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 schwergefallen wie der Abschied von Johannes Naegeli. (S. 23-24)

Ici, la narration bascule dans un dialogue au discours narrativisé qui introduit le discours indirect libre, basculant lui-même au discours direct. Les trois formes du discours s'articulent à la narration sans blanc typographique ni retour à la ligne ou ponctuation spécifique. Comme chez Wander, le passage au discours direct en fin d'extrait est signalé par le temps du verbe (présent de l'indicatif), confirmé par le verbe introducteur postposé. Le verbe crée ainsi une rupture entre les différents discours, les différentes époques auxquelles ils font référence et les différents pronoms personnels qui les assument. S'il s'agit d'un dialogue entre le narrateur, sa femme et le Dr Selwyn, ce dernier est le seul à être désigné et identifiable dans le discours, d'abord par le pronom personnel « il » puis, sans transition, par « je ». On s'aperçoit que les pronoms ne renvoient pas à la même situation d'énonciation, ni au même ancrage spatio-temporel. En effet, « il » renvoie aux souvenirs d'une époque révolue et « je » s'applique à des épisodes de son existence ou des commentaires au sujet de ces

⁶²¹ HB S. 6, 41, DB p. 43-44, DB p. 134-135, VN p. 118, etc.

⁶²² Voir par exemple HB S. 10, 12, 14, 100, GL 1996 S. 53, GL 2006 S. 60, etc.

épisodes beaucoup plus récents, dans un temps de l'énonciation qui coïncide avec le temps de la narration.

L'ambiguïté que provoque le discours indirect libre se retrouve également chez Modiano, lorsque le narrateur de *Dora Bruder* reproduit à la fin du récit le contenu de son entrevue avec le brocanteur, un Juif polonais qui est né et a vécu sa jeunesse dans le quartier Clignancourt et qui aurait donc pu « très bien avoir connu Dora Bruder » (DB p. 135). Le dialogue, imbriqué dans la narration sans marquage, mêle cette fois les souvenirs d'enfance du narrateur à ceux du brocanteur, qui sont l'objet de leur discussion :

C'est moi qui ai commencé à lui parler de la guerre et de l'Occupation. Il avait dix-huit ans, à cette époque-là. Il se souvenait qu'un samedi la police avait fait une descente pour arrêter des juifs au marché aux Puces de Saint-Ouen et qu'il avait échappé à la rafle par miracle. Ce qui l'avait surpris, c'est que parmi les inspecteurs il y avait une femme.

Je lui ai parlé du terrain vague que j'avais remarqué les samedis où ma mère m'emmenait aux Puces, et qui s'étendait au pied des blocs d'immeubles du boulevard Ney. Il avait habité à cet endroit avec sa famille. Rue Elisabeth-Rolland. Il était étonné que je note le nom de la rue. (DB p. 134)

Même si les identités des deux interlocuteurs sont clairement déterminées, il est difficile de leur réattribuer leur discours à la lecture. Par exemple, nous ne pouvons savoir qui dit ou qui rapporte la phrase concernant l'âge du narrateur. Est-ce une parole du brocanteur au discours indirect libre, un passage narratif du narrateur qui rapporte le discours *a posteriori* ou qui suppose cette information non vérifiée – et non vérifiable ? Ainsi le pronom « il » renvoie-t-il à chaque fois au brocanteur, mais se situe-t-il dans le temps de la narration, dans le temps de l'énonciation du dialogue non situé, ou dans un temps antérieur indistinct, qu'il convoque par le truchement du souvenir ? La dernière phrase de l'extrait nous amène à croire que les informations viennent du brocanteur puisque le narrateur ne connaissait pas ce dont le premier lui a parlé, mais cette dernière phrase est elle-même ambiguë : constitue-t-elle les paroles rapportées du brocanteur au discours indirect libre ou un commentaire du narrateur dans la narration ?

Ainsi, si les identités peuvent être discernées, plusieurs temps, plusieurs discours, plusieurs voix entrent conjointement en jeu, tous ensemble rapportés par le narrateur qui prend en charge leur reconstruction et leur transmission, même si l'implication du narrateur varie selon les auteurs : Sebald pratique le discours rapporté à l'extrême, le narrateur s'effaçant derrière les personnages dont il cite les propos, comme s'il n'en était que le porte-voix, tandis que Modiano semble accompagner son narrateur et que les frontières entre Wander et ses narrateurs sont indéfinissables.

Toutefois, chez les trois auteurs, il en ressort une ambiguïté latente qui met en doute à la fois l'origine et le contenu des discours, toujours incertains, mais également l'autorité et la fiabilité des narrateurs quant à leur rôle de restitution. Ainsi, la nature des interventions du narrateur, sur le mode du doute, semble exclure la fonction testimoniale (ou d'attestation), par laquelle le narrateur doit attester la vérité de son histoire, le degré de précision de sa narration et de ses souvenirs, sa certitude vis-à-vis des événements, ses sources d'information. Et si fonction testimoniale il y a, elle vise moins à établir la vérité qu'à mettre au jour l'absence de vérité, ou sa difficulté à l'atteindre.

Cela est d'ailleurs d'autant plus visible que les récits contiennent des questions, qu'elles soient directement posées au discours direct ou qu'elles soient indirectement formulées dans l'intervention autoréflexive du narrateur qui émet des hypothèses et confie ses propres doutes. D'un autre côté, ces questions semblent établir la matière des discours et des récits eux-mêmes, comme si l'écriture confiait les étapes de la fabrication du discours en projetant le lecteur dans cette fabrication même. Mais cela s'avère également déstabilisant : qui pose réellement ces questions ? A qui sont-elles adressées ? Que révèlent-elles du discours ?

Questionnements

« 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 ?? »⁶²³ Ces interrogations, laissées en suspens, sont celles écrites par Ambros dans son carnet de notes lors de son voyage à Constantinople, déchiffrées et rapportées telles quelles par le narrateur dans son récit. De cette façon, le doute est permis quant à l'origine de la deuxième question, qui semble plutôt posée par le narrateur lui-même à la lecture des notes. Cette question semble ainsi être une réflexion du narrateur, même s'il pourrait tout autant s'agir d'une question au discours direct adressée à un narrataire qui restera inconnu. Quoi qu'il en soit, cette question et la précédente constituent l'un des exemples de questions sans réponse chez Sebald, dont les œuvres apparaissent dès lors comme des récits en questionnements, des narrations incertaines.

On le voit, les questions ne précisent pas toujours leur origine ni leur destinataire, comme si elles surgissaient de plusieurs situations d'énonciation, de plusieurs époques à la

⁶²³ „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?“ E S. 196. / p. 157-158.

fois. Elles peuvent être portées par les narrateurs ou par les personnages, à l'instar d'Austerlitz, qui s'interroge autant sur son passé que sur sa capacité à le saisir, le formuler et le transmettre : « Mais où, poursuit-il après un silence, dois-je reprendre le fil de mon histoire ? »⁶²⁴, dit-il au narrateur, mais peut-être est-ce autant à lui-même qu'il s'adresse.

Ces questionnements prennent donc différentes formes : elles sont parfois directes, parfois indirectes⁶²⁵, parfois rhétoriques. Elles sont parfois issues d'un discours, et s'adressant alors autant à un interlocuteur réel qu'au lecteur – ou au narrateur lui-même⁶²⁶, et dans ce cas elles peuvent donc être partie prenante de la narration, formulées par l'instance créatrice du récit qui réfléchit à sa construction et n'occulte pas ses doutes dans l'écriture, ceux qu'il a connus et ceux qu'il a encore.

Par exemple, c'est de cette façon que Modiano décrit Vienne en 1919 et s'interroge au discours direct sur les origines d'Ernest Bruder, ou indirectement sur celles de Dora :

Depuis les premières défaites des armées autrichiennes, des dizaines de milliers de réfugiés fuyant la Galicie, la Bukovine ou l'Ukraine étaient arrivés par vagues successives, et s'entassaient dans les taudis autour de la gare du Nord. Une ville à la dérive, coupée de son empire qui n'existait plus. Ernest Bruder ne devait pas se distinguer de ces groupes de chômeurs errant à travers les rues aux magasins fermés.

Peut-être était-il d'origine moins misérable que les réfugiés de l'Est ? Fils d'un commerçant de la Taborstrasse ? Comment le savoir ? (DB p. 22)

Les questions sont porteuses d'incertitude à double titre : non seulement elles contiennent des modalisateurs qui marquent l'incertitude du discours (« peut-être »), mais elles contiennent l'absence de vérité au niveau sémantique également (« comment le savoir »). Et cette incertitude ne semble jamais vouloir être levée puisque les questions restent sans réponse. Les questions présentes à chaque page du récit participent donc aux tâtonnements du narrateur et aux étapes de ses recherches qui ne laissent rien au hasard mais qui se lancent d'un même mouvement sur des pistes hasardeuses. De plus, ces questions ont une résonance particulière du fait du contexte historique et de ses implications dans le temps de l'après où les réponses n'ont pas été données : « A quel moment de la journée les Sœurs de la Miséricorde se sont-elles aperçues de la disparition de Dora ? [...] [La supérieure du pensionnat] savait-elle que Dora et ses parents étaient juifs ? » (DB p. 58).

⁶²⁴ „Doch wo, setze er nach einer Weile hinzu, soll ich weiterfahren in meiner Geschichte?“ A S. 177 / p. 168.

⁶²⁵ Par exemple : « Sur une question que je posai lors d'une visite ultérieure à la villa Bonlieu, motivée par une allusion de Mme Landau selon laquelle Paul, avant qu'elle le rencontre, connaissait déjà bien le Jura et la région de Salins, j'appris que de l'automne 1935 au début de 1939 il avait pour de brèves périodes exercé une activité de précepteur, d'abord à Besançon puis à Dôle chez une famille du nom de Passagrain. » E p. 60 / „Auf meine bei einem späteren Besuch in der Villa Bondieu 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.“ S. 68.

⁶²⁶ „frag ich mich“ HB S. 17 / « je me demande ».

On remarque dès lors le travail historiographique accompagnant les recherches, qui laisse toutefois en suspens les détails des histoires individuelles et les lacunes qui persistent, dans une écriture où les faits établis s'articulent aux questionnements qui restent encore. Ainsi, les recherches du narrateur Modiano et les questions qu'il se pose sont non seulement restituées et posées directement dans le texte, mais elles prennent également en compte un multiple ancrage temporel dont sont issus de multiples discours, c'est-à-dire à la fois le passé (multiple, de 1899 à 1965) et le présent des recherches, qui coïncide avec celui de l'écriture dans les années 1990 :

Sur une petite fiche parmi des milliers d'autres établies une vingtaine d'années plus tard pour organiser les rafles de l'Occupation et qui traînaient jusqu'à ce jour au ministère des Anciens Combattants, il est indiqué qu'Ernest Bruder a été « 2^e classe, légionnaire français ». Il s'est donc engagé dans la Légion étrangère sans que je puisse préciser quelle date. 1919 ? 1920 ? (DB p. 23)

Chez Wander également, les questions sont inscrites dans plusieurs temporalités à la fois, puisqu'elles s'inscrivent dans un récit qui vise à établir la communication avec le passé, c'est-à-dire un rapport vivant avec lui, en en transmettant les voix, mais qui vise d'un même mouvement à le comprendre, voire à le déchiffrer. C'est une finalité que semble s'être donné le narrateur d'*Hôtel Baalbek* dès le début du récit, et qu'il formule ainsi :

[...] Et nous parlâmes des gens du Baalbek, que nous découvriions et cherchions à déchiffrer, comme l'on découvre une série de signes incompréhensibles sur les parois d'une chambre funéraire.

[...] Und wir redeten von den Menschen im Baalbek, die wir entdeckten und zu entziffern suchten, wie man eine Folge von unbegreiflichen Zeichen an den Wänden einer Grabkammer entdeckt. (HB S. 19-20)

En cela, la question « Que s'était-il passé ? » revient souvent chez Wander, sous quelques variantes⁶²⁷, et elle vise autant à illustrer la démarche de compréhension du passé par le narrateur qu'à intégrer le lecteur – contemporain de l'époque remémorée ou non – dans son déchiffrement. Cela est aussi le cas de questionnements du narrateur quant au développement de son fil narratif, comme la question « merde, j'ai déjà raconté ça ? »⁶²⁸, par laquelle l'utilisation du langage familier dans la structure de la phrase et du langage vulgaire dans le lexique visent à provoquer un sentiment de proximité, voire de familiarité, avec le lecteur. Dans cette démarche, les questions peuvent alors se faire rhétoriques, et dépasser leur cadre

⁶²⁷ „Was war geschehen?“ HB S. 183, „was war eigentlich geschehen?“ HB S. 40, „was ist eigentlich damals geschehen?“ HB S. 150, „Was mußte in den ersten Jahren geschehen, um aus Deutschland und Österreich wahrhaft demokratische Staaten zu machen?“ GL 1996 S. 108, GL 2006 S. 117, „Was haben sie mit euch gemacht? HB S. 181.

⁶²⁸ „merde, hab ich das schon erzählt?“ HB S. 78.

temporel initial pour s'intégrer dans celui de la lecture : « Qu'avons-nous fait de mal ? »⁶²⁹, s'interroge ainsi le narrateur d'*Hôtel Baalbek*, dont le questionnement prend une dimension morale.

Chez les trois auteurs, il ressort donc de ces questionnements davantage des incertitudes qu'ils ne parviennent pas à combler que des réponses, rares et toujours incomplètes. Les questionnements ne parviennent qu'à susciter des hypothèses ou de nouvelles questions, comme si les récits étaient à la fois tâtonnants et à la recherche incessante d'une grande précision :

Deux cars de touristes stationnaient au début du boulevard Sout. À l'approche du 14 juillet, le zoo restait-il ouvert toute la nuit ? Qu'est-ce qui pouvait bien attirer les touristes dans ce quartier à neuf heures du soir ?

Je me suis demandé si Annette, la semaine prochaine, accueillerait tous nos amis, ainsi que nous le faisons chaque année le 14 juillet, sur notre grande terrasse de la cité Veron. J'en étais à peu près sûr : elle aurait besoin d'être entourée, à cause de ma disparition. (VN p. 24-25)⁶³⁰

De fait, certitudes issues du passé (à l'imparfait, le mode du passé indiscutable et de la continuelle stabilité) et hypothèses au présent de l'écriture (sur le mode du « il est probable » et du « il paraît que »), réalité et imagination, sont constamment mis sur le même plan :

On s'engageait pour cinq ans. Il n'était même pas besoin de gagner la France, il suffisait de se présenter dans un consulat français. Ernest Bruder l'a-t-il fait en Autriche ? Ou bien était-il déjà en France à ce moment-là ? En tout cas, il est probable qu'on l'a dirigé, avec d'autres Allemands et Autrichiens comme lui, vers les casernes de Belfort et de Nancy, où on ne les traitait pas avec beaucoup de ménagement. Puis c'était Marseille ou le fort Saint-Jean, et là non plus l'accueil n'était pas très chaleureux. Ensuite la traversée : il paraît que Lyautey avait besoin de trente mille soldats au Maroc. (DB p. 23)

Par ailleurs, dans le contexte particulier de *Voyage de noces* et de *Dora Bruder* qui réunit les deux récits, l'imagination du premier récit constitue une réponse voire une issue possible aux interrogations sans réponse du second. Ainsi, aux questions telles que « Cette fugue, Dora Bruder l'avait-elle préparée longtemps à l'avance, avec la complicité d'un ami ou d'une amie ? Est-elle restée à Paris ou bien a-t-elle tenté de passer en zone libre ? » (DB p. 74), le narrateur Modiano invente des réponses potentielles avec *Voyage de noces*, au moment

⁶²⁹ „Was haben wir falsch gemacht?“ HB S. 148. Voir également par exemple „Ein Jude schießt nicht, hab ich recht?“ HB S. 110 ou „Was war die Wahrheit? [...] Waren diese Opfer umsonst?“ GL 1996 S. 146, GL 2006 S. 153-154.

⁶³⁰ Voir également par exemple, chez Wander : « Comment devons-nous vivre, nous évoquions cette question tous les jours. [...]. Jusqu'à l'accident de 1968 [la mort de Kitty], nous vivions une époque pleine de joies, de doutes et d'inquiétude. Nous retardions la prise de décision, n'arrivions pas à tirer une conclusion, mais nous étions tourmenté par un sentiment de responsabilité : les enfants devaient-ils grandir ici [en RDA] ou de l'autre côté, dans un environnement capitaliste ? Qu'est-ce qui était le mieux pour eux ? » / „Wie wir leben sollten, darüber redeten wir jeden Tag. [...] Bis zu dem Unglück 1968 erlebten wir eine Zeit voll Freuden, Zweifel und Unruhe. Wir zögerten eine Entscheidung hinaus, kamen zu keinem Schluß, aber die Verantwortung bedrückte uns: Sollten die Kinder hier aufwachsen oder drüben unter kapitalistischen Verhältnissen?“ GL 1996 S. 232-233, GL 2006 S. 235.

où son enquête et les éléments dont il dispose sont encore insuffisants pour y répondre : par la fiction littéraire, Ingrid parvient à s'enfuir à Juan les Pins, en zone libre, avec Rigaud ; par l'écriture, Modiano tente de sauver Dora qui ne pourra en réalité pas s'enfuir.

Ainsi les hypothèses montrent-elles que les narrations des trois auteurs contiennent des coupures ou des imprécisions : les hypothèses, les suppositions indiquent en effet que ce qui est avancé n'est pas toujours certain. Cela apparaît par l'emploi du conditionnel, de modalisateurs et par nombres de questions ou de développements construits de telle sorte qu'ils contiennent plusieurs possibilités et montrent les étapes de la réflexion. Par exemple, l'on trouve clairement chez Sebald les différentes étapes de la réflexion :

Autant que je sache, j'ai encore quelquefois écrit à Austerlitz de Munich sans recevoir jamais de réponse à mes lettres, soit, me dis-je alors, parce qu'il était en déplacement ici ou là, soit, et c'est ce que je pense aujourd'hui, parce qu'il se refusait à envoyer un courrier en Allemagne. (A p. 50-51)

Soviel ich weiß, habe ich von München aus noch ein paarmal an Austerlitz geschrieben, eine Antwort auf diese Briefe jedoch nie erhalten, entweder, so dachte ich damals, weil Austerlitz irgendwo unterwegs war, oder, so denke ich heute, weil er es vermied, nach Deutschland zu schreiben. (S. 53-54)

Chez Modiano et Wander, l'emploi d'adverbes comme « peut-être »⁶³¹ et de modalisateurs comme « je suppose »⁶³² ou « je me demande »⁶³³ indiquent l'avancée supposée de la réflexion, sous couvert d'incertitude. Quoi qu'il en soit, pour l'ensemble des narrateurs, les hypothèses portent tout autant sur la chronologie que sur la topographie, sur les êtres humains impliqués dans des faits que sur les faits eux-mêmes :

Un fonctionnaire de police avait établi le 18 juin, ou dans la journée du 19 juin, l'ordre d'envoi de Dora Bruder au camp des Tourelles. Cela se passait-il dans le commissariat du quartier Clignancourt ou 12 quai de Gesvres, au Service de la Protection de l'Enfance. [...] Au moment de signer, ce fonctionnaire mesurait-il la portée de son geste ? (DB p. 115)

L'hypothèse est donc synonyme d'incertitude, incertitude qui porte tant sur le discours (le témoignage est-il valide, ou même fiable ?) que sur l'interprétation qui en est donnée, qui restera une éventualité et n'est peut-être elle-même pas valide. Elle pose donc question quant au travail de restitution que s'assignent les narrateurs de Modiano, Sebald et Wander, ou quant à « la possibilité de constituer réellement un savoir assuré des événements rapportés »⁶³⁴, comme le formule L. Barthélémy. Et en matière d'identité, elle montre la

⁶³¹ DB p. 59, p. 73, etc. ; „vielleicht“ HB S. 131, S. 172

⁶³² DB p. 55, p. 83, etc.

⁶³³ „frag ich mich“ HB S. 218.

⁶³⁴ BARTHELEMY L., *Fictions contemporaines de l'errance*, op. cit., p. 432.

difficulté à cerner le sujet dans sa singularité mais aussi le recours à l'imagination pour se rapprocher le sujet dans ses potentialités.

Ainsi, dans ce cadre, avec les hypothèses, les récits hésitent et tendent à se rapprocher de leurs sujets sans jamais être certains de les atteindre, sans jamais pouvoir s'assurer de la validité de ce que les narrateurs sont parvenus à reconstituer. Nous avons ainsi l'impression que l'écriture, d'une part, vise la vérité et, d'autre part, renseigne sur son incomplétude, que seul le recours à l'imagination pourra essayer de combler. De surcroît, l'écriture semble questionner elle-même : les nombreuses voix des récits, les différentes strates des discours, les multiples perspectives et voies possibles de la connaissance qui en découlent, montrent une parole qui n'est pas certaine de son sens. En cela, elle rend la narration certes ambiguë, mais dynamique, laquelle se présente dans un présent élargi plutôt que dans l'éventualité d'une fin, un présent à la fois proche et lointain, contenu dans les hypothèses, les réflexions, les pensées et les questions. Et ces questions sont l'illustration d'une conscience qui vise la reconstitution authentique du passé, qui s'exprime sans limites et livre tous les cheminements de sa pensée afin d'être écoutée, c'est-à-dire transmise.

Et chez Sebald et Modiano, qui cherchent à reconstituer des identités qui leur sont étrangères ou à propos desquelles ils n'ont que peu d'éléments, les questions montrent la façon dont les documents et les témoignages ont été utilisés et la façon dont ces sources sont citées, puis intégrées au texte :

Cécile Bruder travaillait-elle déjà comme « ouvrière fourreuse », ou bien « ouvrière en confection salariée », ainsi qu'il est écrit dans ses fiches ? D'après sa nièce, elle était employée dans un atelier, du côté de la rue du Ruisseau, mais elle n'en est pas sûre. Ernest Bruder était-il toujours manœuvre, non plus à l'usine de Westinghouse de Freinville, mais quelque part dans une autre banlieue ? Ou bien lui aussi avait-il trouvé une place dans un atelier de confection à Paris ? Sur la fiche de lui qui a été faite pendant l'Occupation, et où j'ai lu : « Mutilé de guerre 100 %. 2^e classe, légionnaire français », il est écrit à côté du mot profession : « Sans ». (DB p. 31)

Dès lors, avec leurs perspectives multiples ou renversées, avec leurs questionnements incessants, les narrations de Sebald et Modiano sont indéterminées et ambiguës, mais aussi ouvertes : d'un côté, les investigations des narrateurs sont superposées les unes sur les autres, mais inachevées et reconstituées par le prisme de la fiction. Ainsi la vérité recherchée semble encore incomplète, voire mise en doute. De l'autre côté, les narrateurs n'ont cessé de chambouler l'ordre rétabli sur les ruines de 1945, de questionner la valeur des documents authentiques et la légitimité du texte littéraire à représenter l'histoire⁶³⁵. En revanche, chez

⁶³⁵ Voir GUYOT-BENDER M., "Making sense of narrative ambiguity", in M. Guyot-Bender, W. Vanderwolk (dir.), *Paradigms of Memory*, op. cit., p. 17-35, ici p. 27.

Wander, les questionnements portent plutôt sur le risque de la perte des souvenirs et la façon dont la littérature peut exprimer au présent, mais aussi donner à comprendre à la fois la fuite en avant et la chute en arrière potentielle que provoque la remémoration, avant que tout ne soit perdu⁶³⁶.

Les questionnements interviennent donc à deux niveaux du discours : d'un côté, ils montrent l'impossibilité de connaître la vérité, de déterrer le passé – tout en laissant la possibilité de le faire encore. D'un autre côté, ils sont le signe de l'intervention du narrateur, qui doute de son récit, de son discours sur l'histoire et qui transmet ses doutes au lecteur, d'une part en le déstabilisant et en le faisant douter lui-même quant à l'authenticité et le sens de ce qu'il lit, d'autre part en laissant les questions ouvertes, comme si elles s'adressaient à lui et qu'elles le concernaient directement. On voit donc que la fonction de régie, par laquelle les narrateurs commentent l'organisation et l'articulation du récit (et non plus seulement de l'histoire qu'il contient), en intervenant au sein de l'histoire, est très importante chez les trois auteurs. Mais non seulement la fonction de régie s'établit sur le mode de l'incertitude, mais elle implique également le lecteur, notamment avec les questions posées directement, ou plus rarement, indirectement, comme nous venons de le voir. En effet, non seulement le lecteur est intégré dans les discours des textes, mais il est également interpellé, déstabilisé par la matière des œuvres dans laquelle il est condamné à errer, qui rendent dès lors la figure du lecteur nécessaire.

Le lecteur

Il ne s'agit pas seulement ici du lecteur « invoqué » dans les œuvres, une figure présente dans les textes, mais davantage du lecteur « effacé », c'est-à-dire le lecteur potentiel – en mettant de côté le lecteur réel, dont l'auteur ne peut prévoir les attentes et qu'on ne saurait réellement définir car il renvoie à un être singulier (et même à une multitude d'êtres singuliers) et ne peut donc être déterminé selon des critères communs.

Comme le lecteur « invoqué », le terme de lecteur « effacé » vient de V. Jouve : c'est le narrataire du texte qui « n'est ni décrit, ni nommé, mais implicitement présent à travers le savoir et les valeurs que le narrateur suppose chez le destinataire de son texte »⁶³⁷. Si cette réflexion autour de la figure de lecteur est ignorée par la narratologie traditionnelle, elle est

⁶³⁶ HB S. 127, GL 2006 S. 397.

⁶³⁷ JOUVE V., *La Lecture*, op. cit., p. 28.

fondamentale pour la littérature de l'errance de Wander, Modiano et Sebald, qui la rend nécessaire, en cela que le lecteur effacé découle de l'absence de réponse et de l'incertitude des textes.

Toutefois, l'École de Francfort s'est penchée, à partir des années 1950, sur la question de la réception, notamment avec les travaux de H.R. Jauss (l'horizon d'appel) et de W. Iser (l'acte de lecture, le lecteur implicite, la structure d'appel des textes, les non-dits). Ce dernier fonde la nécessité du lecteur sur l'indétermination naturelle de tout texte littéraire, dans la structure duquel le rôle du lecteur se trouve déjà réfléchi contrairement aux textes qui formulent un sens, voire une vérité⁶³⁸. La décision du sens se joue ainsi entre le texte et le lecteur⁶³⁹, en cela que le texte se réfère toujours à une réalité extérieure à lui, en se constituant comme une réaction à cette réalité tout en ouvrant les perspectives sur elle⁶⁴⁰, et que le lecteur ne cesse d'actualiser le texte pour le comprendre, en se mobilisant pour connecter entre eux les canaux d'informations possibles et pour donner lui-même du sens aux correspondances non formulées⁶⁴¹. Tout texte contient donc des blancs, des suggestions, des ruptures, des questionnements, que W. Iser nomme les „Leerstellen“, littéralement les « lieux vides »⁶⁴², que le lecteur pourra investir.

W. Iser donne ainsi une définition du lecteur « implicite », en le considérant comme un lecteur virtuel, sans existence réelle, qui apparaît dans son acte de lecture, par lequel il découvre et constitue du sens⁶⁴³ : « en conséquence, le lecteur implicite n'est pas ancré dans un substrat empirique, mais fondé dans la structure même des textes »⁶⁴⁴. Si H.R. Jauss, lui, parle de lecteur objectif⁶⁴⁵, nous reprenons la terminologie de Jauss.

Ces théories de la réception sont intéressantes pour notre étude si l'on considère l'indétermination, voire l'ambiguïté des textes, que nous avons montrées, et la prise de conscience de la participation active du lecteur à la fabrication du récit lui-même. Ainsi, le

⁶³⁸ „Die Unbestimmtheit wird zur Basis einer Textstruktur, in der der Leser immer schon mitgedacht ist. [...] Darin unterscheiden sich literarische Texte von solchen, die eine Bedeutung oder gar eine Wahrheit formulieren.“, ISER W., *Die Appellstruktur der Texte*, op. cit., p. 33.

⁶³⁹ „Es gibt keine hergestellte Bedeutungen in den Texten. [...] Die Entscheidung spielt sich zwischen Text und Leser ab.“, *ibid.*, p. 6.

⁶⁴⁰ *Ibid.*, p. 10-12.

⁶⁴¹ „Daraus ergibt sich dann ein ganzes Geflecht möglicher Verbindungen, deren Reiz darin besteht, daß nun der Leser die unausformulierten Anschlüsse selbst herstellen muß.“, *ibid.*, p. 18.

⁶⁴² *Ibid.*, p. 14-20.

⁶⁴³ *Ibid.*, p. 26.

⁶⁴⁴ „Folglich ist der implizite Leser nicht in einem empirischen Substrat verankert, sondern in der Struktur der Texte selbst fundiert.“, ISER W., *Der Akt des Lesens*, op. cit., p. 49 / *L'Acte de lecture*, op. cit., p. 60. Voir aussi ISER W., *Der implizite Leser*, op. cit.

⁶⁴⁵ JAUSS H.R., „Der Leser als Instanz einer neuen Geschichte der Literatur“, *Poetica*, 7, 1975, p. 325-344, ici p. 339.

lecteur ne doit pas être considéré comme un personnage à part entière, une figure abstraite, imposée par le texte et figée dans un temps contemporain de la narration⁶⁴⁶, mais bien plus comme une instance active, que la matière du texte appelle, en termes de signification et de réflexion. La figuration du lecteur implicite désigne de fait un « rôle »⁶⁴⁷ qu'on lui propose, qui peut être renouvelé, et s'exprimer à travers des allusions plutôt que des déterminations⁶⁴⁸. Ce lecteur implicite, narrataire effacé, permet donc de « théoriser sur la base objective du texte les conditions de l'activité lectorale »⁶⁴⁹. De fait, cette catégorie de lecteur est bien « le modèle de tous les lecteurs abstraits et virtuels que les différentes théories de la lecture ont cherché à définir »⁶⁵⁰, et c'est également à lui que nous pensons lorsque nous parlons du lecteur de façon générale.

Nous pouvons dès lors nous intéresser aux figures de lecteurs présentes (invoquées) ainsi qu'aux présences supposées de lecteurs (effacés, implicites) dans les oeuvres de Modiano, Sebald et Wander et voir comment elles s'articulent. Comment s'effectue la prise en compte de la lecture dans les récits ?

Les configurations de la lecture

Pour un écrivain, la prise en compte du lecteur est naturelle : il est le destinataire du texte. Tout récit implique donc un narrataire, et son discours est destiné à la fois à ceux qui ont vécu les événements dont il retourne dans la narration et ceux qui ne les ont pas vécus : il y a donc cette idée primordiale selon laquelle à partir du texte se crée ou s'affirme « une historicité commune » que le texte questionne et engage, pour reprendre le terme de S. Servoise⁶⁵¹. D'ailleurs, par le brouillage narratif et l'ambiguïté du discours des œuvres des trois auteurs, cette historicité commune est à la fois déroutée et renforcée, en provoquant une lecture ralentie et attentive. Mais, en premier lieu, en quoi les textes de Modiano, Sebald et Wander s'adressent-ils à quelqu'un ?

D'après les critères de P.C. Langer⁶⁵², le lecteur est particulièrement impliqué dans des textes qui mélangent les temps comme le font ceux de Wander, Sebald et Modiano : le présent

⁶⁴⁶ SERVOISE S., *Le Roman face à l'histoire*, op. cit., p. 229.

⁶⁴⁷ „die Leserrolle“, ISER W., *Der Akt des Lesens*, op. cit.

⁶⁴⁸ Voir SERVOISE S., *Le Roman face à l'histoire*, op. cit., p. 232.

⁶⁴⁹ JOUVE V., *La Lecture*, op. cit., p. 29.

⁶⁵⁰ SERVOISE S., *Le Roman face à l'histoire*, op. cit., p. 229.

⁶⁵¹ *Ibid.*, p. 232.

⁶⁵² LANGER P.C., *Schreiben gegen die Erinnerung?*, op. cit., p. 71-72.

de la lecture s'imbrique dans les temps de la narration et ceux de l'énonciation, et une pensée dynamique se crée ainsi conjointement sur le passé, le présent et l'avenir. Les textes qui parlent d'identité prennent également en compte la figure du lecteur, car elles l'intègrent au processus de reconnaissance en le rendant à la fois témoin et co-acteur du processus. Un dernier critère de l'intégration du lecteur est lorsqu'il apparaît comme figure du texte, comme lecteur de livres, de carnets de notes, de documents (et donc des vies qu'ils contiennent) et, par extension, comme observateur et témoin de ce qu'il parcourt et dans lequel il se trouve impliqué.

Les figures de lecteurs invoqués dans les récits nous ont montré que l'acte et le geste de la lecture sont représentés à l'intérieur des récits, c'est-à-dire que dans les œuvres de Modiano, Sebald et Wander, la lecture est à la fois figurée et (auto)thématisée. Peut-être s'agit-il d'une stratégie textuelle qui appelle le lecteur par figure de mimétisme, voire par mise en abyme. Quoi qu'il en soit, le lecteur invoqué implique donc un lecteur implicite, qui est à la fois le destinataire de tous les signes linguistiques présents dans les textes et qui est invité à être narrateur à un autre niveau.

Par exemple, à la fin d'*Austerlitz*, la dernière action mentionnée est celle de lire, au moment où le lecteur lui-même est sur le point d'abandonner le livre. Avec la réalisation du lot de coïncidences décrit par la dernière scène, qui traite des douleurs de l'exil, de la mort, des recherches identitaires d'une personne (Dan Jacobson) et de leur transmission aux générations de l'après, le livre se clôt sur une autre fin, celle de la quête du narrateur, qui semble inciter le lecteur à la poursuivre. Ainsi, l'écriture semble agir comme lieu de transmission, où la voix narrative devient porte-voix et organe de la transmission visant le lecteur implicite, et non le narrateur lui-même.

Cela apparaît chez Sebald dans d'autres passages qui donnent l'impression que ses récits regardent le lecteur, comme lorsque le narrateur visite à la fin des *Émigrants* une exposition de photographies sur la vie dans le ghetto de Łódź, où il s'arrête devant une photographie qui l'interpelle. Si la photographie n'est pas représentée, le narrateur décrit les trois femmes occupées avec un métier à tisser et qui ont levé les yeux de leur travail pour les besoins de la photographie, regardant l'objectif. Nous pouvons aisément nous représenter la photographie, dont les sujets regardent le photographe, le spectateur de l'exposition, donc le narrateur et le lecteur derrière lui. Cela vient ainsi figurer la transmission, qui appelle le lecteur implicite : de la même façon que la photographie nous regarde, le contenu du récit passe en nous. Rappelons également ce passage d'*Austerlitz* situé au début du récit, qui nous

donne aussi, et cette fois-ci frontalement, l'impression que le livre regarde son lecteur, avec l'intégration de photographies qui représentent des yeux d'animaux et d'êtres humains (A p. 11 / S. 11).

Dans *Dora Bruder*, le narrateur Modiano fait également appel au lecteur implicite, le lecteur virtuel et espéré, lieu de projection des voix et des questions du texte, en cela qu'il se base constamment sur la mémoire, la sienne propre et celle des autres, individuelle et collective. On le remarque au cours de la lecture, de nombreuses lacunes subsistent de ses recherches et il demande à maintes reprises l'aide du lecteur pour l'accompagner, à rebours, dans son enquête, même si le lecteur n'est pas toujours directement interpellé, comme dans cet exemple :

Il doit bien exister aujourd'hui à Paris, ou quelque part dans la banlieue, une femme d'environ soixante-dix ans qui se souvienne de sa voisine de classe ou le dortoir d'un autre temps – cette fille s'appelait Dora, 15 ans, 1m55, visage ovale, yeux gris-marron, manteau sport gris, pull-over bordeaux, jupe et chapeau bleu marine, chaussures sport marron.

En écrivant ce livre, je lance des appels, comme des signaux de phare dont je doute malheureusement qu'ils puissent éclairer la nuit. Mais j'espère toujours. (DB p. 42)

Ces appels semblent ainsi s'adresser à une femme, âgée à présent, qui aurait pu connaître Dora et l'avoir croisée à Paris en 1942, dans la rue, au Saint-Cœur-de-Marie ou aux Tourelles, une femme donc contemporaine de Dora. Mais le narrateur Modiano ne l'interpelle pas directement, il s'adresse plus généralement à celui qui serait éventuellement en possession d'indices, dans une sorte d'appel à témoins qui rappelle l'avis de recherche écrit par les parents de Dora⁶⁵³. Peu importe que ce lecteur soit issu de l'époque de Dora ou qu'il vienne longtemps après : les temps de l'énonciation, multiples, intègrent également les multiples personnes qui pourraient être impliqués dans cette histoire, même indirectement.

Wander aussi mêle les époques, les niveaux d'énonciation et les personnes à qui son discours s'adresse, au-delà de son texte. Dans un passage de ses mémoires, adressé à un « toi » qui peut autant renvoyer à la figure du toi universel qui traverse les temps et les lieux de l'énonciation qu'au lecteur invoqué, Wander évoque explicitement le temps de la lecture en témoignant de la fuite irrémédiable du temps, que l'auteur en écrivant peut ressentir comme le lecteur à sa suite :

La durée de ta vie est courte et ne se répète pas. Elle s'écoule pendant que j'écris ces mots und pendant que lecteur les enregistre [...].

Die Zeit deines Lebens ist kurz und kehrt nicht wieder. Sie rinnt vorbei, während ich diese Worte schreibe und während der Leser sie aufnimmt [...]. (GL 1996 S. 301)

⁶⁵³ SERVOISE S., *Le Roman face à l'histoire*, op. cit., p. 267.

Mais si ces passages de Modiano et Wander impliquent des figures de lecteurs invoqués, elles se présentent sous des formes indirectes, subtiles, qui les font glisser vers la figure du lecteur implicite, peu importe ses origines et l'époque dans laquelle il s'inscrit, afin de la faire glisser vers une nouvelle figure de narrateur potentiel, qui viendrait aider le narrateur dans son projet voire compléter et continuer d'écrire le récit après lui.

Nous avons de fait déjà remarqué plusieurs strates temporelles dans le mouvement des récits, qui imbriquent passé et présent dans une narration au présent de l'énonciation, elle-même multiple : la narration est prise en charge par un narrateur rescapé d'un autre temps (Fred Wander) ou bien habité par un temps qu'il n'a pas connu (Patrick Modiano) ou qu'on lui a caché (W.G. Sebald). Les narrateurs s'adressent parfois à un lecteur invoqué, plus souvent encore à un lecteur effacé, qu'il soit étranger à l'époque remémorée ou qu'il l'ait vécue, qu'il soit contemporain du temps de l'écriture ou de plus en plus éloigné, qu'il soit témoin ou qu'il soit héritier (direct ou indirect)⁶⁵⁴. Ainsi la narration semble stratifiée par l'articulation des temps de la narration et des voix narratives, qui communiquent du texte au hors-texte.

Nous pouvons ainsi voir que les narrateurs des trois auteurs ont également une fonction de communication, qui intervient lorsque le narrateur s'adresse directement au narrataire, c'est-à-dire au lecteur potentiel du texte, afin d'établir ou de maintenir le contact avec lui. Comme nous venons de l'analyser, cela se produit à chaque instant des textes, mais de façon subtile, indirecte, sous la figure du lecteur implicite, impliqué dans l'énonciation, dans les dialogues et dans la matière même des textes, ouverts à l'expérience de lecture active. Là encore, la fonction communicative du narrateur s'établit sur le mode de la question, de l'évasion, du doute, car le lecteur est en droit de ne pas se sentir impliqué même si l'on peut considérer que le lecteur choisit d'entrer dans un dialogue potentiel avec le texte dès lors qu'il ouvre le livre, dans un temps qui contient et dépasse à la fois celui du texte.

Cela est d'autant plus vrai que les narrateurs font constamment appel à la mémoire ou à ses défaillances pour construire leurs récits, une mémoire qui est ancrée à la fois dans le texte et dans le hors-texte et qui aura donc des répercussions sur la lecture et son appréhension du temps narratif.

⁶⁵⁴ Voir *ibid.*, p. 268.

La mémoire entre texte et hors-texte

Chez Wander, la mémoire personnelle, précise tout autant qu'incomplète, fluctuante et fictive par moments, va de pair avec la déconstruction du récit alors même que le narrateur essaye de reconstruire la mémoire. De fait, *Hôtel Baalbek* opère constamment des mécanismes de retardement, qui montrent l'implication du narrateur en même temps que le désordre de ses souvenirs, son absence à lui-même : le récit est ponctué de propositions telles que « Je vais y revenir »⁶⁵⁵, « j'en reparlerai »⁶⁵⁶, expressions que l'on retrouve dans les mémoires de l'auteur⁶⁵⁷. Ainsi, avec ces propositions qui délitent la linéarité de la lecture tout autant que son implication, se construit une atmosphère qui donne l'impression que les hommes et les événements sont à la fois disparus et toujours présents dans un état d'être fluctuant, qui concerne toutes les figures du texte⁶⁵⁸ et qui participe donc également à la figuration de l'errance dans la narration et le discours. Comme l'écrit d'ailleurs Wander dans *Das gute Leben*, les modes de survie sont pluriels : chacun a sa propre histoire et sa façon particulière de redevenir un être humain après les événements inhumains qui ont secoué l'Europe⁶⁵⁹.

De la même façon, les mémoires individuelles sont plurielles et s'expriment nécessairement sous différentes formes, qu'il s'agisse par ailleurs de mémoire volontaire (recherches et documents) ou de mémoire involontaire (associations d'idées). La mémoire entre dès lors en littérature par à-coups, strates, suspensions ou chemins multidirectionnels qui s'accompagnent des multiples « je » des textes. Ces multiples « je » s'effritent également dans le trope de la mémoire : ils se fragmentent eux-mêmes parfois en « moi se souvenant » („erinnerndes Ich“) et « moi-souvenir » („erinnertes Ich“), comme dans ce passage où Austerlitz se souvient de lui enfant à la *Liverpool Street Station* attendant ses parents adoptifs (A p. 190-191 / S. 201) ou lorsque Wander se rappelle ses premiers jours à Groß-Rosen⁶⁶⁰. Et il faut ajouter à cela que si le moi au présent (le moi se souvenant) n'est pas certain de son identité, le moi au passé (le moi-souvenir) n'est pas sûr de la constance de son identité

⁶⁵⁵ „auf den ich später noch komme“ HB S. 28.

⁶⁵⁶ „ich werde später darüber berichten“ HB S. 37, „ich werde von ihm berichten“ HB S. 11 / « je parlerai de lui ».

⁶⁵⁷ „Ich werde später davon erzählen!“ GL 1996 S. 32, GL 2006 S. 32.

⁶⁵⁸ „Die retardierte vor- und rückgreifende Erzählweise schafft eine Atmosphäre, in der Menschen und Umstände gleichzeitig da, nicht mehr da und noch immer da sind.“ KAISER K., „Ein anderer Humor. Über *Hôtel Baalbek*“, [En ligne], *op. cit.*

⁶⁵⁹ „Und ich glaube, daß jeder sogenannte Holocaust-Überlebende ein anderes Überleben lebt. Jeder hat seine Geschichte [...]“ GL 2006 S. 203.

⁶⁶⁰ GL 1996 S. 85, GL 2006 S. 93.

puisque le souvenir n'est pas toujours fiable et que nous ne sommes pas certains de sa transmission dans le discours. Ainsi se déploient les errances identitaires dans la construction même des récits, affectés dans leur orientation par l'incomplétude de la mémoire, que les personnages et les narrateurs tentent de restaurer, de mettre en forme et de fixer avec le recul des années⁶⁶¹.

Car nous savons à présent que la narration et le discours fonctionnent chez les trois auteurs par associations d'idées, sauts dans le temps voire multiplication des temps, pluralité et imbrication des prises de parole et des points de vue. Pour la définir, le narrateur d'*Hôtel Baalbek* parle ainsi de „Durcheinander der Daten“, qu'on peut traduire par confusion, pêle-mêle, à la fois de « dates » et de « données » (HB S. 160) : les témoins de la première génération, comme Wander, doivent faire face à la fuite des souvenirs, et les enfants de la 2^e génération, Modiano et Sebald, possèdent une vérité et des connaissances peu fiables. Et c'est également cette incomplétude cognitive, affective et identitaire qui ressort nécessairement dans le déploiement de la narration et dans l'ambiguïté du discours, qui se soumet à ses propres variations et tentatives de se donner un sens⁶⁶², en mélangeant les souvenirs et leur formulation dans le discours, c'est-à-dire leur reconstitution, voire leur reformulation, dans un discours qui tente de mettre au présent la mémoire.

M. Tabah remarque que la formulation de la mémoire dans le discours des narrateurs de Sebald s'effectue tout autant comme « acte du souvenir » („Erinnerungsakt“), « acte élocutoire » („Sprechakt“) et « acte d'écriture » („Schreibakt“)⁶⁶³. Cela nous semble convaincant et nous pouvons dire après M. Tabah que dans cette perspective, la mémoire communique à la fois entre narration et discours, entre texte et hors-texte, dans une réflexion portée dans l'écriture par la figure du narrateur à la fois dans les temps auxquels renvoient les souvenirs, dans les différents temps de l'énonciation qui reformulent les souvenirs, dans le temps de la narration et dans le temps de la lecture. Et si cela s'applique à Sebald, cela vaut également pour Modiano lorsque Jean B. raconte sa dernière rencontre avec Ingrid, par hasard, trois ans après leur première rencontre (VN p. 111-120). Après un moment d'incertitude, Jean ose lui adresser la parole et lui rappelle l'été où il faisait de l'auto-stop et où elle est entrée de sa vie. Par l'acte élocutoire, il l'aide à se souvenir, à remonter « peu à peu à la surface » depuis les profondeurs où elle se trouve et à « reprendre pied » (VN p. 113), ce

⁶⁶¹ Voir HB S. 179 : „[...] bestimmte Tage und Phasen dieser verrückten Geschichte haben nie aufgehört in mir zu arbeiten.“

⁶⁶² „Variationen, Deutungen, Sinngebung“ HB S. 73.

⁶⁶³ TABAH M., „Gedächtnis und Performanz“, *op. cit.*, p. 136.

qui conduit le narrateur à un acte d'écriture qui survivra à Ingrid, et le lecteur à un acte de remémoration et de reconfiguration de l'expérience temporelle d'Ingrid et de Jean dans la matière du texte. Cela se produit également chez Wander comme le montre ce passage d'*Hôtel Baalbek* :

Mais peu après cela se sont passées toutes ces choses terribles, dont il vient d'être question, la mort des Stern et de Dolezal, mais laissez-nous une nouvelle fois jeter un regard vers futur, avec vingt ans d'avance.

Aber kurz darauf geschahen alle jene schrecklichen Dinge, von denen bereits die Rede war, der Tod der beiden Sterns und Dolezals, doch laßt uns wieder einen Blick in die Zukunft werfen, zwanzig Jahre voraus. (HB S. 170)

Ici, le narrateur d'*Hôtel Baalbek*, dans une même phrase, parle des événements passés du Baalbek, vingt ans auparavant, suivant un ordre *a priori* chronologique, qui se meut rapidement en une chaîne associative des morts survenues qui ont marqué sa mémoire. Sa ligne narratrice, qui s'établit ainsi à plusieurs niveaux, se voit également entrecoupée de son futur : dans la narration même, en évoquant ce qui s'est déjà produit et se reproduira encore (« une nouvelle fois » / „wieder“) dans son récit, mais aussi dans la prise en compte du lecteur implicite, par le pronom personnel « nous » qui l'intègre et par l'appel indirect à se souvenir de sa lecture des pages précédentes (« dont il vient d'être question »). Dans ce passage, le narrateur intègre également ses réflexions sur le passé, la manière de les écrire et la façon dont il y implique le lecteur : ce faisant, sa mémoire, épaisse et multidirectionnelle, agit comme mode de structuration poétique, un acte du souvenir, un acte élocutoire, un acte d'écriture et un acte d'appel au lecteur à jouer son rôle.

Dans ce contexte, il s'avère que la narratologie de G. Genette, qui met en relation le temps de la narration et le temps de l'histoire (diégèse), est insuffisante pour évoquer le temps de la mémoire. Les catégories de Genette sont encore valables comme instruments d'analyse du récit mais elles s'avèrent insuffisantes dès lors que l'on se place dans l'optique de la transmission en prenant en compte la tâche du lecteur. P. Ricœur pense la narrativité contemporaine et propose une nouvelle conception du récit, dont le lecteur serait partie intégrante.

A la source de la conception du récit de Ricœur se trouve le constat de la parenté entre récit historique et récit littéraire, qui s'avèrent tous deux le résultat d'un processus de configuration d'une expérience temporelle⁶⁶⁴. En cela, il propose une nouvelle définition du

⁶⁶⁴ Voir RICŒUR P., *Temps et Récit 2. la configuration du temps dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1984.

récit, comme « un acte de narrativisation de l'expérience temporelle vive du sujet »⁶⁶⁵, c'est-à-dire la façon dont cette expérience est perçue et remémorée par ce dernier et ressaisie dans le temps de sa transmission. Cet acte de mise en récit et de configuration du temps humain s'établit en plusieurs phases : il débute par la préfiguration, c'est-à-dire par l'appréhension du monde temporel dans sa totalité, ensuite il se place au niveau du sujet, qui opère une configuration temporelle et narrative de son expérience. Et l'acte de narrativisation n'est complet qu'à la troisième phase de refiguration, lorsque l'expérience trouve un écho chez un lecteur potentiel, ce dernier ayant perçu une stratégie de communication dans la configuration littéraire⁶⁶⁶. C'est à ce moment-là que l'acte de narrativisation est non seulement complet, mais qu'il peut également se renouveler et que le produit de cette narrativisation, l'œuvre littéraire fictionnelle, qui propose une écriture fictive du temps, peut apparaître.

Ainsi peut être rendue possible l'interaction entre le monde du texte et celui du lecteur, sur le mode de la question et appelant une « expérience de pensée »⁶⁶⁷. Et dès lors, la fonction du récit, au-delà des fonctions du narrateur, serait de configurer, d'organiser et de donner à lire l'expérience temporelle qu'elle propose. Et la lecture sera d'autant plus efficace que le récit suivra des détours, sera parsemé de « lieux vides », ces questionnements que le lecteur actualise et formule malgré sa déstabilisation afin de participer à la reconfiguration :

Le moment où la littérature atteint son efficacité la plus haute est peut-être celui où elle met le lecteur dans la situation de recevoir une solution pour laquelle il doit lui-même trouver des questions appropriées, celles qui constituent le problème esthétique et moral posé par l'œuvre.⁶⁶⁸

Lorsque nous étudierons ensuite les modalités de la lecture de l'errance dans la temporalité particulière de l'après, nous prolongerons ce constat de Ricœur qui semble définir la lecture comme l'interrogation du lecteur sur l'expérience humaine des autres, sa propre histoire et ses valeurs. Nous développerons ainsi les dimensions qui transcendent l'espace spatio-temporel du récit en étudiant le texte sous l'angle de l'établissement d'un dialogue avec le hors-texte.

Et par la mise en lumière de la fonction du récit par Ricœur, mise en relation avec l'étude de la narration et du discours des œuvres de Modiano, Sebald et Wander, nous voyons que ce sont des œuvres qui représentent les fonctions du narrateur telles qu'elles ont été conceptualisées par Genette. Au-delà de la fonction narrative, c'est la fonction de régie qui

⁶⁶⁵ Voir RICŒUR P., *Temps et Récit I*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1983

⁶⁶⁶ RICŒUR P., *Temps et Récit III. Le temps raconté*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1985, p. 231.

⁶⁶⁷ *Ibid.*, p. 358.

⁶⁶⁸ *Ibid.*, p. 254.

semble primer chez les trois auteurs. En effet, nous avons mis au jour que les narrateurs font preuve d'autoréflexivité quant à l'écriture du récit et l'articulation des discours, tout en étant incertains quant à l'issue de leur travail d'écriture, qui exhibe dès lors leur cheminement et questionne ses enjeux propres. Si la fonction de régie est dès lors omniprésente mais s'établit sur le mode de l'incertitude, la fonction testimoniale est laissée en suspens chez les trois auteurs : les narrateurs n'ont pas de message ni de vérité à transmettre, mais des doutes constants, des questions qui semblent dirigées vers le hors-texte, et notamment vers le lecteur implicite. Nous avons ainsi pu voir que les récits des trois auteurs sont témoins ou acteurs de la naissance de l'instance lectorale. Mais nous avons aussi vu apparaître derrière les narrateurs cette autre instance que nous avons peu évoquée jusque là, l'instance auctoriale. Où se situe l'auteur réel dans cette configuration ?

Dans la littérature contemporaine, il n'est plus question de l'intention de l'auteur, de sa présence effective dans le texte et de la formulation d'un message. Il est plutôt question d'une distance, voire d'une « mort de l'auteur » dont parle R. Barthes :

Le lecteur, la critique classique ne s'en est jamais occupée ; pour elle, il n'y a pas d'autre homme dans la littérature que celui qui écrit. Nous commençons maintenant à ne plus être dupes de ces sortes d'antiphrases, par lesquelles la bonne société récrimine superbement en faveur de ce que précisément elle écarte, ignore, étouffe ou détruit ; nous savons que, pour rendre à l'écriture son avenir, il faut en renverser le mythe : la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'Auteur.⁶⁶⁹

Si la mort de l'auteur provoque ainsi la naissance du lecteur, elle rend également possible l'affirmation du rôle du narrateur, d'autant plus lorsqu'il est figure d'auteur comme cela est le cas chez Modiano, Sebald et Wander. Le narrateur est ainsi ce personnage fictionnel dont se sert l'auteur pour ne pas s'engager directement. Mais cette distinction est difficile à faire chez Modiano, Sebald et Wander, chez qui nous avons du mal à séparer les narrateurs de leurs auteurs, même si nous ne saurions expliquer la raison de cette difficulté. Pourtant nous pressentons également que les trois auteurs ont trois positionnements différents quant à cette question, car nous disons instinctivement « le narrateur » pour l'ensemble des récits de Sebald, « le narrateur Modiano » pour *Dora Bruder*, auquel répond par effet de miroir Jean B. dans *Voyage de noces*, et « l'auteur Wander » lorsque nous parlons de *Das gute Leben*, que nous désignons comme ses mémoires.

Nous voyons que la question de l'auteur et de sa distance dans le texte est intimement liée à celle de l'identité de leurs œuvres, qui nous semble difficile à établir également, dès lors

⁶⁶⁹ BARTHES R., « La mort de l'auteur », in *Le Bruissement de la langue, Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984, p. 61-67, ici p. 67.

que les narrations et les discours sont ambigus, que les perspectives narratives sont multiples et que la frontière entre texte et hors-texte n'est pas claire. À quel genre de récits avons-nous affaire ? La difficulté à nommer les genres et donc à répondre à cette question met au jour une seconde question qui recoupe celle de la définition du récit et de sa fonction : comment raconter ? Ou plus précisément, comment un narrateur, à l'identité et au discours instable, peut-il mettre en récit dans le cadre d'une narration incertaine, voire indéterminée, la vie d'autres personnes, qui sont dans une situation d'errance identitaire ? Il semble que l'errance générique, c'est-à-dire la question de l'identité des récits eux-mêmes, constitue le point de rencontre entre l'errance identitaire et l'errance scripturale.

Chapitre 3 – Les genres en question : comment raconter ?

La question du genre des œuvres s'établit à plusieurs niveaux : elle se pose à la fois dans la position de l'auteur par rapport au narrateur, dans la mise en œuvre ou non de la fiction, c'est-à-dire de l'invention thématique et formelle, qui est inhérente à toute mise en récit, mais aussi dans le rapport entre la fiction et la réalité, d'autant plus que les trois auteurs semblent s'intéresser à la question du biographique. Ces trois niveaux de questionnement s'établissent chez les trois auteurs sur le mode de la tension, car il s'agit de récits de l'errance – et en errance – dont l'issue n'est pas déterminée et dont les narrations sont entrecoupées de réflexions et de questions, ouverts au hors-texte.

D'abord, par la volonté de se remémorer à tout prix son propre passé (Wander) ou du passé des générations précédentes (Sebald et Modiano) dans le contexte de l'après, les œuvres amplifient la problématique de l'authenticité, de la distance et donc de la question générique en remettant en question les structures traditionnelles.

Ensuite, au-delà de la simple commodité de faire parler un « je » qui leur ressemble, les trois auteurs rendent poreux le cadre de leurs récits par leurs histoires d'identités refusées, oubliées, doubles ou trompeuses, par les points de vue changeants qui les prennent en charge, par l'errance des multiples voix qui les portent, par la structure tout en profondeur qui les accueille. Nous allons le montrer à présent, l'identité est une problématique qui touche également les textes en tant que tels : si les cloisonnements génériques de la littérature contemporaine, depuis le Nouveau Roman, sont plus vagues qu'auparavant, on ne peut nier qu'ils sont vecteurs de l'identité du texte, qu'ils conditionnent l'horizon d'attente et guident la lecture. Et avec les formes hybrides que composent Modiano, Sebald et Wander, autant dans leur langue que leur structure, il est difficile de les fixer dans un genre qui leur préexisterait et serait prédéterminé selon des critères stables : à travers la question de l'identité des textes, se pose celle de la relation entre les voix qui émanent de ces textes et leur réception dans le

temps de l'après. Nous allons ainsi d'abord voir les raisons pour lesquelles il est difficile d'attribuer un genre aux œuvres des trois auteurs, par la confusion possible entre les narrateurs et les auteurs réels et par la tension entre fiction et réalité qui en découle, afin d'essayer de déterminer la direction vers laquelle s'oriente chacun des trois auteurs en matière d'identité textuelle.

Narrateurs – auteurs réels

Que ce soit par les lacunes informationnelles qui caractérisent les personnages et les narrateurs, ou au contraire, par quelques détails qui permettent de rapprocher narrateurs-écrivains et auteurs réels, l'on est inconsciemment amené à les confondre, par effet de glissement. En effet, non seulement les narrateurs sont issus de la même génération que leurs auteurs réels, mais les rares indications données sur les narrateurs, notamment leurs origines, qui permettraient de les définir et les caractériser, c'est-à-dire de les identifier précisément, concordent avec ce que nous savons de leurs auteurs.

Le narrateur d'*Hôtel Baalbek*, comme celui de *Das gute Leben* qui est Fred Wander si l'on croit que ce sont ses mémoires dans lesquelles il raconte sa propre vie, est surnommé Jossel, qui est le nom que Maxie donne à Wander⁶⁷⁰. Ensuite, le narrateur d'*Hôtel Baalbek* est également né à Vienne, a émigré en France, a tenté une fuite en Suisse, rapidement avortée avant d'être emmené au camp d'internement de Rivesaltes puis déporté à Auschwitz. Dans un passage de ses mémoires, Wander évoque ainsi la transposition de sa vie dans *Hôtel Baalbek* et les circonstances avec lesquelles il a été arrêté en Suisse :

Entre temps, j'ai passé deux mois à Marseille. (J'ai rendu compte de cette période dans mon livre *Hôtel Baalbek* !) Ensuite, en septembre 1942, la tentative échouée de m'enfuir en Suisse, mais la police suisse livrait beaucoup de réfugiés juifs aux Allemands. J'ai été brutalement jeté dans une cellule, où étaient déjà déjà accroupis six autres candidats sur le sol de pierre froid. Le lendemain, nous avons été conduits à la frontière française, avec des chaînes autour des poignets comme les criminels, et remis à la police de Vichy. [...] Nous avons mis trois jours à atteindre Perpignan, à la frontière espagnole, depuis Genève. C'est là-bas que se trouvait le grand camp d'internement de Rivesaltes, d'où partaient les déportations vers Auschwitz.

Zwischendurch verbrachte ich zwei Monate in Marseille. (In meinem Buch „Hôtel Baalbek“ habe ich über diese Zeit berichtet!) Dann, im September 1942, der mißglückliche Versuch, in die Schweiz zu entkommen, aber die Schweizer Polizei lieferte viele jüdische Flüchtlinge an die Deutschen aus. Ich wurde brutal in eine Zelle geworfen, wo schon sechs andere Kandidaten auf dem nackten Steinboden hockten. Am nächsten Tag wurden wir wie

⁶⁷⁰ HB S. 108-109 ; GL 1996 S. 244-262, GL 2006 S. 243-273.

Verbrecher mit Ketten an den Händen zur französischen Grenze gebracht und der Vichy-Polizei übergeben. [...] Wir waren drei Tage lang von Genf nach Perpignan an der spanischen Grenze unterwegs. Dort befand sich das große Sammellager Rivesaltes, von wo die Deportationen nach Auschwitz gingen. (GL 1996 S. 75, GL 2006 S. 82-83)

L'évocation de la fuite en Suisse, de l'arrestation, de la cellule froide, des sept hommes attachés à une chaîne, de l'arrivée à Rivesaltes sont décrits de la même façon dans *Hôtel Baalbek* (HB S. 192-194). Enfin, Wander n'a de cesse de répéter qu'il ne se considère pas comme un écrivain, mais qu'il se voit plutôt comme un raconteur d'histoires de la vie humaine, en d'autres termes, un narrateur, dans la tradition du conteur juif :

Je me perçois comme un narrateur. Je me vois tout à fait dans la tradition des conteurs d'histoires juifs, qui parcourent les villages et les ghettos, comme des artisans, des tapeurs ou des marieurs, qui s'attirent la considération des gens en leur transmettant des nouvelles du reste du monde, des anecdotes issues de la dure vie des êtres humains.

Ich sehe mich als Erzähler. Ich sehe mich durchaus in der Tradition der jüdischen Geschichtenerzähler, die als Handwerker, als Schnorrer oder Heiratsvermittler durch die Dörfer und Ghettos des Ostens zogen und sich Ansehen verschafften, indem sie den Leuten Nachrichten aus der übrigen Welt überbrachten, Anekdoten und Schnurren aus dem schweren Leben der Menschen.⁶⁷¹

Dès lors, ses mémoires semblent moins décrire le parcours de sa vie dispersée que les configurations de son devenir-écrivain, sa prise de notes continuelle d'anecdotes de la vie humaine⁶⁷², son travail des mots toute sa vie durant, comme s'il était constamment pris d'une nouvelle envie de raconter. En témoignent les nombreuses allusions, dans *Das gute Leben*, à ses projets en cours ainsi qu'à ses œuvres précédentes, comme *Hekuba*⁶⁷³, *Ein Zimmer in Paris*⁶⁷⁴, *Taifun über die Insel*⁶⁷⁵, *Der siebente Brunnen*⁶⁷⁶, *Korsika – noch nicht entdeckt*⁶⁷⁷, *Provenzalische Reise*⁶⁷⁸, ses nouvelles ou reportages⁶⁷⁹.

W.G. Sebald, quant à lui, est né le 18 mai 1944, date de naissance qu'il attribue au narrateur de « Max Ferber » lorsqu'il la voit écrite sur une tombe du cimetière de Kissingen (E p. 264 / S. 335). Il a grandi à Wertach et Sonthofen (qui rappellent les villages de W. et S. mentionnés « Paul Bereyter » et « Ambros Adelwarth »)⁶⁸⁰, il est devenu lecteur à

⁶⁷¹ WANDER F., „Nicht jeder braucht eine Heimat“, *op. cit.*, p. 41.

⁶⁷² GL 1996 S. 24, S. 75, S. 110, S. 115, S. 118, S. 203, S. 206, S. 229, S. 231, 242.

⁶⁷³ GL 1996 S. 112, S. 154. Le titre donnerait en français : *Hécube*.

⁶⁷⁴ GL 1996 S. 66, S. 322, S. 323. Le titre donnerait en français : *Une chambre à Paris*.

⁶⁷⁵ GL 1996 S. 113, S. 140, S. 171. Le titre donnerait en français : *Typhon au-dessus de l'île*.

⁶⁷⁶ Le premier récit de Wander traitant de son expérience concentrationnaire est celui qui offre le plus d'occurrences dans ses mémoires : GL 1996 S. 138, S. 189, S. 241, S. 258, S. 342, S. 356.

⁶⁷⁷ GL 1996 S. 171, S. 175, S. 178, S.185. Le titre donnerait en français : *La Corse – pas encore découverte*.

⁶⁷⁸ GL 1996 S. 214, S. 242, S. 287. Le titre donnerait en français : *Voyage provençal*.

⁶⁷⁹ GL 1996 S. 119, S. 135, S. 198.

⁶⁸⁰ Il déclare ainsi dans un entretien avec C. Angier : « Le point de départ des *Émigrants* est un appel téléphonique de ma mère qui m'informait du suicide de mon ancien instituteur à Sonthofen. », ANGIER C., « Qui est W.G. Sebald ? », in L.S. Schwartz (dir.), *L'Archéologue de la mémoire*, *op. cit.*, p. 65-79, ici p. 72.

l'Université de Manchester après ses études en Suisse à partir de septembre 1966, date à laquelle le narrateur de « Max Ferber » arrive à Manchester (E p. 177 / S. 219). Il a esquissé le projet d'enseigner en Suisse, ce qu'évoque ce même récit (E p. 209 / S. 263). Finalement, Sebald prendra un poste en littérature à l'Université d'East Anglia, à Norwich, ce à quoi fait allusion le narrateur de « Dr. Henry Selwyn » (E p. 11 / S. 7). Sebald confie également dans des interviews que le personnage d'Ambros, par exemple, renvoie véritablement à son grand-oncle, même s'il en a modifié le nom⁶⁸¹.

De la même façon, les détails biographiques que Modiano donne sur la personne du narrateur dans *Dora Bruder* ramènent à sa propre vie, font écho à ses propres livres : la naissance en 1945, l'enfance dans le quartier Ornano, la fugue en 1960, le père prénommé Albert et d'origine juive, la mère actrice (DB p. 65). Modiano se définit lui-même comme un collecteur de traces du passé, ce qui constitue non seulement sa vocation, mais peut-être aussi un clin d'œil, ou un héritage de son grand-père géomètre. De plus, l'on trouve dans *Dora Bruder* des allusions précises à *Voyage de noces* et *La Place de l'Étoile*, son premier roman (DB p. 100), qu'il a cité également plus tôt dans le texte, sans toutefois le nommer, par la périphrase « mon premier livre » (DB p. 70). Enfin, la description que font de lui sa compagne D. Zehrfuss ou son éditeur (depuis son premier roman) et ami R. Gallimard provoque un rapprochement entre ses narrateurs et lui-même, ce « drôle de type » qui passe son temps à « se promener la nuit dans les quartiers de Paris pour tout observer »⁶⁸² :

D'emblée, je l'ai observé qui se livrait à un jeu de piste sans fin, quand une voie était déblayée, une autre s'ouvrait. Pour lui, les lieux, les gens, les noms sont une suite infinie de mystères qu'il faut élucider sans attendre. [...] Il peut rester là, un temps infini, la tête levée vers un immeuble, à rêver de ramener à la surface, tels des revenants, tous les gens qui ont habité là successivement. J'ai souvent pensé que Patrick Modiano était un médium, et je l'ai souvent appelé malicieusement « la Pythie de Delphes », tant il était fascinant de l'observer immobile, pendant des heures, tel un radar captant les effluves du temps qui, comme d'infinies particules, remontent jusqu'à lui.⁶⁸³

C'est ainsi que, suivant le jeu de pistes du passé dans Paris et y captant les effluves du temps, le narrateur Modiano parvient à établir à plusieurs reprises des parallèles entre son existence, qui renvoie à celle de Modiano lui-même, celle de son père, et celle de Dora Bruder⁶⁸⁴. *Dora Bruder* apparaît dès lors par moments comme une double enquête, comme si Modiano cherchait à déceler des indices ou des solutions dans sa propre vie, ou s'il interrogeait des souvenirs de sa propre expérience pour atteindre les énigmes qui ont survécu

⁶⁸¹ Voir *ibid.*, p. 74-75.

⁶⁸² GALLIMARD R., « Un écrivain né chez Gallimard », in R. Guidée, M. Heck (dir.), *Modiano, op. cit.*, p. 45.

⁶⁸³ ZEHRFUSS D., « Patrick Modiano », in *ibid.*, p. 46.

⁶⁸⁴ Voir DB p. 7-9, p. 45, p. 50, p. 57, p. 62-64, p. 78.

à Dora. Plus encore, nous pouvons avoir l'impression que l'auteur réel, par la voix de son narrateur, cherche à retrouver les clés de sa propre histoire et qu'il se cherche une identité – ne serait-ce qu'une identité littéraire – au travers de sa recherche de Dora.

Cela apparaît par exemple lorsqu'il raconte le moment où Albert Modiano a été pris dans une rafle en février 1942, comme Dora Bruder :

C'était en février, pensais-je, qu'« ils » avaient dû la prendre dans leurs filets. [...] J'avais lu dans un livre de Mémoires que des filles de dix-huit ou dix-neuf ans avaient été envoyées aux Tourelles pour de légères infractions aux « ordonnances allemandes », et même, quelques-unes avaient seize ans, l'âge de Dora... Ce mois de février, le soir de l'entrée en vigueur de l'ordonnance allemande, mon père avait été pris dans une rafle, aux Champs-Élysées. [...] Ils l'avaient embarqué. Dans le panier à salade qui l'emmenait des Champs-Élysées à la rue Greffuhle, siège de la police des questions juives, il avait remarqué, parmi d'autres ombres, une jeune fille d'environ dix-huit ans. (DB p. 62-63)

En restituant cet épisode que lui a raconté son père de façon laconique, le narrateur Modiano qui semble être Modiano lui-même comble les détails manquants, en imaginant même que son père ait pu croiser Dora dans le panier à salade qui devait le conduire au siège de la police des questions juives. Même s'il a conscience que cela serait une coïncidence inouïe, il ne peut s'empêcher de rapprocher le destin de sa famille de celui de Dora, par le prisme de l'absence et du refus de l'existence :

Mon père avait fait à peine mention de cette jeune fille lorsqu'il m'avait raconté sa mésaventure pour la première et la dernière fois de sa vie, un soir de juin 1963 où nous étions dans un restaurant des Champs-Élysées, presque en face de celui où il avait été appréhendé vingt ans auparavant. Il ne m'avait donné aucun détail sur son physique, sur ses vêtements. Je l'avais presque oubliée, jusqu'au jour où j'ai appris l'existence de Dora Bruder. Alors, la présence de cette jeune fille dans le panier à salade avec mon père et d'autres inconnus, cette nuit de février, m'est remontée à la mémoire et bientôt je me suis demandé si elle n'était pas Dora Bruder, que l'on venait d'arrêter elle aussi, avant de l'envoyer aux Tourelles.

Peut-être ai-je voulu qu'ils se croisent, mon père et elle, en cet hiver 1942. Si différents qu'ils avaient été l'un et l'autre, on les avait classés, cet hiver-là, dans la même catégorie de réprouvés. Mon père non plus ne s'était pas fait recenser en octobre 1940 et, comme Dora Bruder, il ne portait pas de numéro de « dossier juif ». Ainsi n'avait-il plus aucune existence légale [...]. (DB p. 63)

Mais le narrateur Modiano doit bien admettre que les mystères persistent, en acceptant notamment que la jeune fille qui a été arrêtée avec son père n'est pas Dora Bruder. Même s'il émet deux nouvelles hypothèses quant à l'identité de la jeune fille, que permettent de dévoiler l'approfondissement de son enquête, elle restera anonyme et inconnue :

Cette jeune fille du panier à salade, j'ai appris, il n'y a pas longtemps, qu'elle ne pouvait pas être Dora Bruder. J'ai essayé de retrouver son nom en consultant une liste de femmes qui avaient été internées au camp des Tourelles. Deux d'entre elles, âgées de vingt et de vingt et un ans, deux juives polonaises, étaient entrées aux Tourelles le 18 et le 19 février 1942. Elles s'appelaient Syma Berger et Fredel Traister. Les dates correspondent, mais était-ce bien l'une ou l'autre ? Après un passage au Dépôt, les hommes étaient envoyés au camp de Drancy, les femmes aux Tourelles. Il se peut que cette inconnue ait échappé, comme mon père, au sort commun qui leur était réservé. Je crois qu'elle demeurera toujours anonyme, elle et les autres ombres arrêtées cette nuit-là. (DB p. 65)

Ainsi se constitue une chaîne des absences qui ne semble pas prendre fin. Ce faisant, l'écrivain ne peut qu'ouvrir les yeux sur les lacunes de l'historiographie et les manques (ou les manquements) de la mémoire collective, espérer recréer des liens disparus pour toujours, mettre en lumière les vides sans toutefois les combler. C'est ce que montre la confusion identitaire entre les personnages et les narrateurs de Modiano, laquelle ne doit pas être perçue comme une trahison ou une usurpation : par le déroutement et les questionnements qu'elle provoque, elle répond aux exigences éthiques du combat contre l'amnésie, guidé par une appréhension à hauteur d'homme de l'Histoire. De même, si les narrateurs ressemblent à leur auteur, ils incarneraient donc moins un double de l'écrivain en tant que personne que le rôle de l'écrivain de l'après.

Ainsi, comme Modiano l'explique en interview, le choix d'un narrateur qui lui ressemble est avant tout une commodité qui lui permet de se concentrer et dans ce contexte, la part autobiographique de ses récits est toujours amplifiée, transposée, afin de « retrouver l'essentiel des êtres et des choses à travers leur apparence quotidienne, structurer ce qui, dans la vie, est désordre »⁶⁸⁵. Wander, dans un entretien avec A. Roscher, assure également que dans ses œuvres, le narrateur – ou personnage principal – n'est pas identique à l'auteur, même si la narration contient de nombreux épisodes qu'il a réellement vécus⁶⁸⁶. Il en est de même pour Sebald, comme il le dit dans son entretien avec M. Doerry et V. Hage à l'occasion de la sortie d'*Austerlitz* :

La personne civile est autre chose que l'écrivain. L'écrivain est autre chose que le narrateur. Et de la même façon, le narrateur est autre chose que les personnages qu'il décrit. Mais les dates de vie et les détails de ma biographie sont en règle générale pratiquement justes.

Die bürgerliche Person ist etwas anderes als der Schriftsteller. Der Schriftsteller ist etwas anderes als der Erzähler. Und der Erzähler ist wiederum etwas anderes als die Figuren, die er beschreibt. Aber die Lebensdaten und Details meiner Biografie, das stimmt in aller Regel ziemlich genau⁶⁸⁷.

Ainsi, si proches les narrateurs et les auteurs réels soient-ils, le « je » du narrateur ne coïncide jamais réellement avec le « je » de l'auteur : la présence spectrale des auteurs dans leurs textes est donc à concevoir en termes de voix plutôt que de corps, d'apparition plutôt

⁶⁸⁵ C'est ce qu'il explique dans un entretien aux *Nouvelles littéraires*, du 30 octobre au 5 novembre 1972, cité par BUTAUD N., *Patrick Modiano. Un livre-CD, op. cit.*, p. 77. Voir *ibid.*, p. 76-78.

⁶⁸⁶ „Er betont, dass Erzähler (und Hauptfigur) und Autor nicht identisch seien, was ihn jedoch nicht gehindert habe, Erlebtes in die Handlung aufzunehmen.“ ROSCHER A., „Schreib-Auskunft“, *NDL (Neue Deutsche Literatur)*, 1991, vol. 39, n°463, p. 85-111, ici p. 111.

⁶⁸⁷ DOERRY M., HAGE M., „Ich fürchte das Melodramatische“, [En ligne], *Spiegel*, novembre 2001, URL : <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-18700596.html> [Consulté le 20.11.2010].

que d'identité. Et les liens entre auteur réel et narrateur-écrivain opèrent donc des jeux d'échos et des déplacements identitaires s'effectuent entre texte et hors-texte, contenu et forme, fiction et réalité. C'est dans ce sens que peut être également intégré le lecteur implicite comme instance narrative, comme projection d'un statut extra-textuel ayant toute sa place dans l'établissement du récit et la reconnaissance de son sens et de son identité. Et comme nous l'avons vu, c'est la figure du narrateur-écrivain et son discours qui rendent ce travail du lecteur nécessaire, en lui passant le relais et en le questionnant indirectement.

Et de la même façon que leurs narrateurs doutent, Modiano, Sebald et Wander semblent nous indiquer que l'impuissance de l'écrivain à tout dire et la disparition de l'auteur réel au cœur de son texte, établies dès les années 1960 par la théorie structuraliste⁶⁸⁸, coïncident avec la naissance du lecteur. Nous y revenons : un lecteur établi à la fois dans le texte et au-dehors, c'est-à-dire en tant que narrataire invoqué mais aussi en tant que fonction, au niveau de l'implication *dans* le texte et *à partir de* lui, qui influe donc également sur l'identité à donner du texte et sur le crédit à apporter aux informations qui se présentent comme étant authentiques ou non.

Il revient au lecteur d'évaluer l'identité des œuvres toujours fuyante, dont la principale caractéristique est la tension entre la réalité et la fiction : cela se voit chez Sebald par le fait que les narrateurs semblent être des constructions qui ne coïncident pas avec l'auteur bien qu'ils soient des figures d'écrivains d'origine allemande, et que leurs récits visent la reconstruction de biographies à l'aide de documents authentiques, mais s'établissent sur le mode de l'hypothèse et de la restitution impossible. Chez Wander, nous ne saurions intégrer *Das gute Leben* au genre de l'autobiographie puisqu'une autobiographie est toujours rétrospective et suit un fil directeur chronologique, alors que les « mémoires » de l'auteur suivent son être au fur à mesure de son évolution. Nous avons l'impression qu'il s'agit de souvenirs, de mémoires au pluriel que l'auteur convoque et coordonne, qui semblent davantage s'attacher à montrer que la vie humaine se définit par la progression de l'individu en humanité, à travers l'errance, la souffrance et les traumatismes.

De même, si le narrateur de *Dora Bruder* semble être l'écrivain Modiano lui-même, le récit ne suit pas non plus le mouvement rétrospectif de l'autobiographie : le récit est toujours contemporain du développement de son être, il raconte une quête en train de se faire. *Dora Bruder* se rapprocherait donc de la biographie d'une quête identitaire du narrateur lui-même, qu'il viserait à travers sa recherche de Dora, de sa *Heimat* parisienne et son ancrage dans le

⁶⁸⁸ BARTHES R., « La mort de l'auteur », *op. cit.*

quartier Ornano, mais les questionnements et les incertitudes du narrateur nous éloignent dans un même mouvement du biographique. Qu'en est-il des indices génériques que nous donnent les œuvres, parviennent-ils à pallier l'incertitude qui s'affiche dans leur contenu et dans l'identité de leurs instances narratives ?

La tension entre fiction et réalité

Si l'on veut essayer d'affilier les œuvres de Modiano, Sebald et Wander à un genre, l'on remarque rapidement qu'ils errent entre plusieurs genres qui *a priori* n'ont rien en commun. En effet, si les titres évoquent des personnes (*Austerlitz*, *Dora Bruder*, *Les Émigrants*) ou des allusions à des passages de leurs existences (*Voyage de noces*, *Das gute Leben*, *Hôtel Baalbek*), c'est-à-dire la possibilité de biographies, aucun ne se présente clairement ainsi.

Comme leur contenu, les œuvres présentent un statut générique ambigu. Lorsqu'il existe un paratexte générique, il qualifie les œuvres de « récit » („Erzählung“) – c'est le cas des *Émigrants* –, de « roman » („Roman“) – à l'instar d'*Hôtel Baalbek* – ou de mémoires („Erinnerungen“) – comme *Das gute Leben*. Si le récit est une terminologie vague, le roman et les mémoires portent l'empreinte d'un sujet et de sa fiction personnelle, mais ne recouvrent pas de critères généraux stables permettant de les déterminer et de les reconnaître, et sont aujourd'hui encore des genres en constante mutation. D'abord, il est à présent admis que l'imagination prime sur l'authenticité dans les deux genres, car l'on sait que les souvenirs ne sont pas toujours fiables et que l'auteur établit des choix esthétiques pour construire le récit de sa vie. Et on sait également que toute mise en récit est une fictionnalisation. Par ailleurs, le constat a également été fait que, depuis 1945, la littérature, en prise à la fois avec l'humain et l'inhumain, travaille « aux limites de ses capacités de représentation, montrant l'épuisement des formes disponibles et leur renouvellement nécessaire », qui concernent également les valeurs qui les accompagnent⁶⁸⁹.

Les autres œuvres du corpus sont indéterminées : *Voyage de noces* ne porte pas d'indication générique, mais le récit se donne à lire comme une fiction, dont le caractère purement imaginaire peut être atténué si l'on connaît le contexte historique, le contexte d'écriture et l'exigence de véracité de *Dora Bruder*.

⁶⁸⁹ CAMPOS L., *Fictions de l'après*, op. cit., p. 189.

Dans le cas d'*Austerlitz*, le titre porte à croire au premier abord qu'il s'agit d'un roman historique prenant place dans un lieu connu, notamment du lecteur français (le lieu de la bataille napoléonienne ou bien la gare parisienne), tout comme la photographie de couverture (dans toutes les éditions) ainsi que le résumé de quatrième de couverture peuvent faire penser à la biographie d'une personne au nom inhabituel et énigmatique – donc suscitant la curiosité voire l'intérêt –, Jacques Austerlitz. Contrairement à l'ensemble des œuvres précédentes de Sebald, qu'il s'agisse d'essais critiques ou d'œuvres littéraires, *Austerlitz* ne possède pas de sous-titre générique⁶⁹⁰. Et dans ses interviews, Sebald en parle comme « un livre en prose sans forme définie »⁶⁹¹.

Le cas de *Dora Bruder* est particulier, le rapport d'enquête n'étant pas un genre littéraire. Si le récit ne porte *a priori* pas de sous-titre indicatif, il est réédité en 2013 par les éditions Gallimard dans un ouvrage qui se présente comme la réunion d'une dizaine d'œuvres de Modiano, en un seul volume, sous le titre de *Romans*. *Dora Bruder* serait donc un roman, mais dans la préface, Modiano explicite le choix de l'éditeur : il met le terme entre guillemets afin de modérer l'affiliation de ses livres au genre romanesque, qu'on associe à la fiction, d'autant plus que « les quelques photos et documents [issus des archives privées de Modiano] reproduits au début de ce recueil pourraient suggérer que tous ces « romans » sont une sorte d'autobiographie, mais une autobiographie rêvée ou imaginaire »⁶⁹². Peut-être s'agirait-il alors plutôt d'une autofiction.

D'après S. Servoise, « *Dora Bruder* oscille entre la biographie (de Dora Bruder et des autres personnes mentionnées dans l'enquête de Modiano), l'autobiographie voire l'autofiction (à laquelle Modiano a recours dans la quasi-totalité de ses œuvres) et le carnet d'enquête », c'est-à-dire qu'il s'agirait alors d'une « œuvre à la fiction non évidente »⁶⁹³. De fait, c'est une œuvre qui se présente au prime abord sous son versant biographique, puisque Dora Bruder fait partie des déportés cités dans le Mémorial de Klarsfeld et, comme le narrateur le précisait dans *Voyage de noces*, il s'agit d'« écrire une biographie d'Ingrid » (VN p. 50), c'est-à-dire de Dora, et des autres personnes qui ont fait partie de son entourage, par proximité affective ou proximité de destin, pris comme elle dans la tourmente de l'Histoire.

⁶⁹⁰ En ce concerne les œuvres littéraires de Sebald, son premier livre, *D'après nature (Über die Natur)*, est sous-titré « Un poème élémentaire » („Ein Elementargedicht“), *Les Anneaux de Saturne* est sous-titré dans sa version originale „Eine englische Wallfahrt“ (« Un pèlerinage anglais »), comme *Vertiges (Schwindel. Gefühle)* portait la mention „Erzählungen“ (« Récits »), et *Les Émigrants (Die Ausgewanderten)* est sous-titré « Quatre récits illustrés » („Vier lange Erzählungen“). Tous ces sous-titres sont donc des indications génériques.

⁶⁹¹ SCHWARTZ L.S. (dir.), *L'Archéologue de la mémoire*, op. cit., p. 41 et p. 124.

⁶⁹² MODIANO P., « Avant-propos », *Romans*, op. cit., p. 9-10, ici p. 9.

⁶⁹³ SERVOISE S., *Le Roman face à l'histoire*, op. cit., p. 271.

C'est ce que fait également Wander dans *Hôtel Baalbek* en brossant les portraits et les histoires, patiemment reconstituées par les recherches de Sascha et les souvenirs du narrateur, de Friedländer et de sa famille (HB S. 40-41), du couple Stern, de Katja, et de tous leurs co-résidents du Baalbek. Mais, chez Wander, comme chez Modiano et Sebald, des traces de fiction apparaissent en filigrane lorsque les narrateurs et les personnages ne peuvent attester de la véracité des informations en leur possession et qu'ils se voient obligés d'imaginer ce qu'ils ne savent pas, ce qu'ils ne sauront jamais :

Des heures et des heures je suis également resté ici, à ma place, à essayer de m'imaginer mon père dans son costume croisé couleur prune, peut-être un peu élimé entre-temps, penché sur l'un des guéridons de café pour écrire aux êtres chers restés à Prague des lettres qui ne devraient jamais arriver. Je n'arrêtais pas de spéculer et de me demander s'il avait été interné à l'issue de la première razzia parisienne, en août 1941, dans les blocs à moitié terminés de la cité de Drancy, ou seulement en juillet de l'année suivante [...]. (A p. 349)

Stunden um Stunden bin ich auch hier an meinem Platz gesessen und habe versucht, den Vater mir vorzustellen in seinem pflaumenfarbenen, inzwischen vielleicht schon ein wenig abgewetzten Zweireiher, wie er, über eines der Kaffeehaustischen gebeugt, die nachher nie angekommenen Briefe schreibt an seine Lieben in Prag. Ich überlegte mir stets wieder von neuem, ob er bereits nach der ersten Pariser Razzia, im August 1941, in den halbfertigen Siedlungsbauten draußen in Drancy interniert worden ist oder erst im Juli des folgenden Jahres [...]. (S. 364-366)

Le mélange du biographique et de la fiction se remarque également dans le parcours des personnages, qui renvoient parfois à des identités réelles que les auteurs revendiquent. Sebald s'explique ainsi sur le personnage d'Austerlitz : son itinéraire et son nom ont été conçus en rassemblant « deux personnes et demie »⁶⁹⁴ que Sebald a connues ou dont il savait le passé, un collègue à l'Université de Norwich, enseignant en histoire de l'architecture, et Susie Bechhofer, une femme sauvée par les *Kindertransporte* qui a témoigné dans un documentaire sur Channel 4⁶⁹⁵. C'est également le cas du personnage de Max Ferber, qui s'appelle par ailleurs Max Aurach dans la version originale allemande. Sebald a modelé ce personnage à partir du nom d'un peintre juif anglais, Frank Auerbach, que Sebald a rencontré à Manchester quand il était étudiant et du prénom usuel donné à Sebald depuis qu'il se l'est assigné : Max⁶⁹⁶. Concernant l'histoire du personnage, Sebald explique donc s'être inspiré de Frank Auerbach et de son propriétaire lorsqu'il habitait à Manchester⁶⁹⁷. Max Aurach a été changé en Max Ferber dans les traductions afin de préserver la vie privée du peintre, qui ne souhaitait

⁶⁹⁴ „Es stecken zweieinhalb Lebensgeschichten in ihm, Biografien, denen ich nachgegangen bin.“, „Es kommen noch Elemente aus anderen Biografien [zu diesen beiden Biographien].“, DOERRY M., HAGE V., „Ich fürchte das Melodramatische“, *op. cit.*

⁶⁹⁵ Voir *ibid.*, CUOMO J., « Conversation avec W.G. Sebald », *op. cit.*, p. 111-113, JAGGI M., “Recovered Memories”, *op. cit.*, et JAGGI M., “The Last Word”, [En ligne], *The Guardian*, 21.12.2001, URL : <http://www.guardian.co.uk/education/2001/dec/21/artsandhumanities.h ighereducation> [Consulté le 02.05.2011].

⁶⁹⁶ Voir JAGGI M., “Recovered Memories”, *op. cit.*

⁶⁹⁷ ANGIER C., « Qui est W.G. Sebald ? », *op. cit.*, p. 76.

pas non plus que ses tableaux apparaissent dans les traductions des *Émigrants*⁶⁹⁸, alors qu'une de ses œuvres a été photographiée et insérée dans le texte original (E S. 240). Cela éclaire ainsi sur l'articulation de la fiction et de la réalité dans les œuvres de Sebald.

D'ailleurs, même s'ils ne sont pas revendiqués, Sebald semble avoir d'autres points de référence réels pour ses personnages, comme Paul Bereyter que des critiques ont rapproché de Jean Améry⁶⁹⁹ – et qui pourrait également se rapprocher de Jacques Austerlitz⁷⁰⁰. Jean Améry, penseur et écrivain juif, que nous avons déjà cité pour sa réflexion sur la *Heimat*, a fait l'objet d'un essai de Sebald⁷⁰¹, qui le cite par ailleurs longuement dans Austerlitz : Jean Améry a été torturé au fort de Breendonk avant d'être déporté et a écrit un essai sur la torture. De la même façon, chez Wander, il est probable que le surnom de Menasse qu'on attribue au narrateur du Baalbek, renvoie à l'écrivain et traducteur viennois R. Menasse, membre du P.E.N., qui a publié en 1980 une thèse portant sur la figure littéraire du marginal⁷⁰².

En ce qui concerne Modiano, des critiques ont essayé d'expliquer son attrait pour l'histoire des Bruder et le bouleversement émotionnel qu'elle a provoqué chez lui par la biographie de l'auteur : Modiano a perdu son frère aîné, Rudy, en 1957. Et en allemand, „der Bruder“, c'est « le frère ». Modiano semble le confirmer à demi-mot dans un entretien avec P. Assouline en 1990 ; même si l'entretien précède la publication de *Dora Bruder*, on sait que Modiano y travaillait déjà et que les motifs du livre l'habitaient déjà :

Le choc de sa mort a été déterminant. Ma recherche perpétuelle de quelque chose de perdu, la quête d'un passé brouillé qu'on ne peut élucider, l'enfance brusquement cassée, tout cela participe d'une même névrose qui est devenue mon état d'esprit.⁷⁰³

Ainsi, chez les trois auteurs, certains personnages constituent des figures à la fois référentielles et purement fictionnelles. Et si ces personnages présentent une base (auto)biographique, rendant possible une identification à la réalité contemporaine des auteurs, ils sont des figures imaginaires et fantasmées, à partir du moment où elles entrent en

⁶⁹⁸ “Auerbach, however, refused to allow his paintings to appear in the English edition.”, JAGGI M., “Recovered Memories”, *op. cit.*

⁶⁹⁹ Voir SCHUHMACHER H., „Aufklärung. Auschwitz. Auslöschung. Eine Annäherung an Paul Bereyter“, *op. cit.*, p. 73.

⁷⁰⁰ Voir VOGEL-KLEIN R. (dir.), *W.G. Sebald: Mémoire, Transfert, Images / W.G. Sebald: Erinnerung, Übertragung, Bilder*, Strasbourg, Université Marc Bloch, coll. « Recherches germaniques », Hors série n°2, 2005.

⁷⁰¹ SEBALD W.G., „Mit den Augen des Nachtvogels. Über Jean Améry“, *Etudes Germaniques*, Paris, Didier Erudition, 42^e année, Juillet-Septembre 1988, p. 313-327.

⁷⁰² *Der Typus des Außenseiters im Literaturbetrieb. Am Beispiel Hermann Schürerer. Studie zum eigentümlichen Verhältnis von offiziösem Literaturbetrieb und literarischem "underground" im Österreich der Zweiten Republik.*

⁷⁰³ ASSOULINE P., « Modiano, lieux de mémoire », *Lire*, 1990, n° 176, p. 37.

littérature. Ainsi, la frontière entre « identité personnelle »⁷⁰⁴ et identité textuelle se brouille et la séparation entre réalité et fiction devient poreuse.

Par cette tension entre réalité des êtres et des états de chose tels qu'ils ont été et passage par la fiction, Wander renouvelle la forme du témoignage littéraire. Chez Modiano et Sebald, c'est une expérience littéraire renvoyant à l'expérience de la génération d'après qui semble se façonner, cette génération qui ne peut qu'imaginer ce qu'elle n'a pas vécu et s'interroge sur sa légitimité à le faire : les deux écrivains sont conscients que les seules choses qu'ils peuvent livrer sont des souvenirs qui ne leur sont pas personnels – d'où leurs recherches – et qu'ils font partie de la génération d'après – d'où la nécessité d'écrire. Cela va, pour reprendre les termes de T. Samoyault, « avec la honte, [...] expérience du tard venu, du survivant ; expérience de celui qui n'est entré dans l'histoire que par effraction »⁷⁰⁵. Cette image de l'entrée par effraction dans un passé qui n'est pas le sien et provoque des interrogations sur sa légitimité à en parler peut être illustrée par un passage du dernier récit des *Emigrant*.

À la fin du récit, le narrateur a pour projet de visiter le cimetière juif de Kissingen, où se trouve la stèle de la famille Aurach / Ferber. Mais aucune des clés du trousseau que lui a remis un fonctionnaire de l'Office du travail ne permet d'ouvrir le portail d'entrée du cimetière⁷⁰⁶. Il escalade donc le mur d'enceinte du cimetière, dont l'image qu'il lui renvoie le surprend :

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. 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 visibles – Hamburger, Kissinger, Wertheimer, Friedländer, Arnsberg, Frank, Auerbach, Grunwald, Leuthold, Seeligmann, Hertz, 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 aux pays et à la langue dans lesquels ils vivaient. (E p. 263)

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, Leuthold, Seeligmann, Hertz, Goldstaub, Baumblatt und Blumenthal –, das gab mir den Gedanken ein, daß die Deutschen den Juden

⁷⁰⁴ DAVIET-TAYLOR F., « La personne, le nom et l'identité : Questions, concepts et illustrations dans Austerlitz de W.G. Sebald », in F. Daviet-Taylor, L. Gourmelen (dir.), *La Personne et son nom*, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 2008, p. 11-18, ici p. 13.

⁷⁰⁵ SAMOYAULT T., « le nom propre », in M. Heck, R. Guidée (dir.), *Modiano, op. cit.*, p. 86-89, ici p. 86.

⁷⁰⁶ E p. 261-262 / S. 333-334.

vielleicht nichts so mißgönnt haben als ihre schönen, mit dem Land und der Sprache, in der sie lebten, so sehr verbundenen Namen. (S. 334-335)

Ce passage est hautement symbolique : non seulement il représente l'entrée du narrateur dans une histoire qui ne lui appartient pas mais qu'il s'approprie, non pour en usurper les identités, mais afin d'en témoigner et de la transmettre. Mais les ruines et la végétation sauvage symbolisent le désintérêt collectif pour ce cimetière, que personne ne semble visiter ni préserver, et donc pour l'histoire qu'il contient. Mais l'image de ce cimetière pratiquement à l'abandon évoque également d'un côté l'absence des témoins et de la descendance, qui aurait pu préserver l'histoire et la mémoire de ces derniers, et d'un autre côté, le poids de l'indicible. Enfin, si l'on se penche sur ces « noms encore visibles » se trouvant sur les tombes, on s'aperçoit que Sebald y a glissé une allusion directe à la personne réelle avec laquelle il a façonné le personnage fictif de Ferber : Frank Auerbach.

Parfois, le genre des œuvres du corpus semble ainsi changer en cours de parcours, ou bien s'engager sur des pistes qui correspondent à des aspects qui caractérisent habituellement d'autres genres, ce qui désoriente et complexifie la fonction de classement, d'interprétation et d'évaluation⁷⁰⁷ que permet le genre. Par exemple, *Dora Bruder* semble osciller entre autofiction, biographie, récit de voyage, témoignage et enquête quasi policière, sans jamais être clairement déterminé. Dans *Voyage de noces*, après avoir qualifié son travail de biographie, Jean évoque les « Mémoires » d'Ingrid composées par ses soins (VN p. 151), mais le terme semble moins correspondre au genre littéraire des mémoires qu'au travail de remémoration et de re-membrement de l'histoire d'Ingrid ainsi qu'à la façon dont Jean lui redonne corps. Cela peut également s'appliquer aux mémoires de Wander, par lesquelles il s'agirait de mettre en forme la pluralité des chemins de sa mémoire individuelle. Et comment qualifier les livres de Sebald, prose multilingue sans chapitres, oscillant entre restitution de documentation authentique et spéculations, entre texte et photographie ?

Revenons un instant sur le genre littéraire commun à l'ensemble des livres du corpus, la biographie, même s'il ne peut suffire à les qualifier. La biographie traditionnelle se définit communément par le récit chronologique de la vie particulière (voire de l'œuvre) d'une tierce personne potentiellement digne de susciter un intérêt collectif. Or nous avons vu que les brisures de la chronologie et les questions relatives à l'identité des personnages sont omniprésentes dans les œuvres de Modiano, Sebald et Wander. De plus, l'idée même de

⁷⁰⁷ Voir MACE M. (dir.), *Le Genre littéraire*, Paris, Flammarion, coll. « Corpus », 2004, p. 14.

biographie implique la filiation⁷⁰⁸, que les personnages des trois auteurs sont incapables de retracer ou même de prendre en compte. De fait, chez Wander, nous sommes constamment confrontés à l'absence des générations d'avant, tandis que les liens affectifs au présent se délitent et que le futur semble souvent subitement annulé (par la mort des êtres ou de leur descendance, quand il en est une, à l'instar de la propre fille de Wander, Kitty). Chez Sebald, les liens de parenté évoqués sont lointains (à l'instar du grand-oncle Ambros) ou absents. Chez Modiano, ils s'expriment par la rupture volontaire et n'offrent donc que des repères défaillants, comme dans cet épisode où Albert Modiano dénonce son fils à la police à cause du prétendu scandale qu'il cause et l'emmène au commissariat (DB p. 68-72).

Quoi qu'il en soit, ce sont des œuvres qui contiennent un impératif du témoignage individuel et historique, et impliquent donc une transmission, transmission qui engage un impératif de récit. C'est sans doute pour cela que la biographie laisse peu à peu sa place à la fiction, afin de se rapprocher de la vérité du sujet et de l'Histoire passée, par d'autres moyens : se constituant comme un espace libre où les vérités n'existent pas pour elles-mêmes mais entrent dans un jeu d'hypothèses, d'ambiguïtés, de métamorphoses, la littérature de fiction permet une distance avec les faits, dont la signification peut être atteinte par d'autres biais. De fait, la fiction est cette forme d'écriture indirecte pour représenter l'Histoire, qui autorise des perspectives plus ouvertes que les genres qui déterminent précisément le statut du texte et freinent l'imagination des instances narratives. La fiction est ainsi sans doute plus à même de dire le monde en mutation et l'évolution de l'être.

Les œuvres du corpus nous apparaissent alors comme des formes hybrides, ce que J.M. Schaeffer ne considère pas comme un parasitage des formes traditionnelles mais un gage de pertinence, en cela que l'hybridation « rend compte de la façon dont s'écrivent » les livres contemporains et « déplace l'échelle de l'invention » en mettant l'accent sur certaines pratiques plutôt que sur d'autres⁷⁰⁹. Car la littérature de l'après se définit par sa volonté de représenter la façon dont a été vécue, perçue, saisie l'Histoire pour livrer une « vérité vécue et incarnée »⁷¹⁰, marquée à la fois par la crise et le renouveau, par la mémoire et son absence, suivant l'injonction et la prise de conscience d'Adorno qu'il faudra après 1945 écrire autrement. Wander l'exprime également avec ces quelques mots dans *Hôtel Baalbek* :

⁷⁰⁸ Voir CHASSAY J.F., « Biographies, autobiographies, fictions. L'art de mettre des sujets en ruines », in F. Fortier et A. Mercier (dir.), *La Transmission narrative. Modalités du pacte romanesque contemporain*, Québec, Nota Bene, 2012, p. 83-96, ici p. 86 et p. 91.

⁷⁰⁹ SCHAEFFER J.M., *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, 1989, p. 40-41.

⁷¹⁰ „erlebte, eingefleischte Wahrheit“ KLÜGER R., „Zum Wahrheitsbegriff der Autobiographie“, in M. Heuser (dir.), *Autobiographien von Frauen. Beiträge zu ihrer Geschichte*, Tübingen, Niemeyer, 1996, p. 265-284, ici p. 265.

« Buchenwald a chassé tout romantisme de mon esprit »⁷¹¹. Si à première vue cette pensée s'applique plutôt à sa conception du monde, elle vaut pour son écriture, qui dépeint sans ornement et en toute honnêteté le souvenir de la réalité passée et de la nature à présent détruite par la catastrophe historique, loin des idéaux. Comment écrire autrement après 1945, qu'on soit survivant ou héritier de l'Histoire ?

La littérature de l'après livre nécessairement, d'après L. Campos, une « interrogation continue sur un héritage qui reste à construire, sur la dette laissée par l'universalisme occidental et sur un deuil qui peine à se faire »⁷¹² : le deuil de la civilisation, le deuil des formes closes, c'est-à-dire à la fois le deuil d'une tradition politique, philosophique et littéraire et des formes culturelles et littéraires qui existaient jusqu'alors, et qu'il faut donc repenser, reformuler, réfléchir⁷¹³. Et cela passe nécessairement par des recherches formelles menant à des écritures hybrides et autoréflexives : ainsi Wander se rapproche-t-il d'une écriture autobiographique qui refuse paradoxalement l'autobiographie pour se rapprocher de la chronique, Modiano oscille-t-il entre biographie imaginée et autofiction, et Sebald qualifie-t-il son écriture de travail de « fiction documentaire ».

La fiction mise en question

Wander : le refus de l'autobiographie

D'après la définition donnée par P. Lejeune, l'autobiographie est « le récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité »⁷¹⁴. Dans cette perspective, le narrateur équivaut exactement à la personne de l'auteur ainsi qu'au personnage principal, et le « pacte autobiographique » qui se scelle impose une introspection et une exigence de vérité. Mais on ne peut nier que l'autobiographie est par ailleurs une construction, qui se situe donc à la croisée de l'histoire et de la fiction personnelle. Elle a pour but de produire et de

⁷¹¹ „Buchenwald hat mir alle Romantik ausgetrieben.“ HB S. 218.

⁷¹² CAMPOS L., *Fictions de l'après*, op. cit., p. 27.

⁷¹³ *Ibid.*

⁷¹⁴ LEJEUNE P., *Le Pacte autobiographique*, op. cit.

transmettre du sens au niveau individuel et collectif⁷¹⁵, mais cela peut-il s'appliquer à la littérature de l'après ? Après 1945, le contenu et la fonction de l'écriture de soi se trouvent nécessairement déplacées de l'histoire d'une personnalité à la représentation de sa déconstruction, voire de sa disparition, comme l'écrit E.H. Debazi⁷¹⁶. Ainsi, la littérature de l'après écrite par les survivants donne-t-elle nécessairement lieu à une réflexion autour du genre⁷¹⁷, indissociable de la question de l'identité de celui qui la prend en charge.

Dans la littérature germanique, R. Klüger, également ancienne déportée, écrivaine, essayiste et professeur des universités d'origine autrichienne, propose dès lors une nouvelle définition de l'autobiographie, la reconsidérant après 1945 comme « une sorte de témoignage » („eine Art Zeugenaussage“), et comme « la forme la plus subjective d'écriture de l'histoire » („die subjektivste Form der Geschichtsschreibung“), dans laquelle les pensées et les sentiments décrits par le narrateur-écrivain ne sont pas vérifiables, car ils lui sont personnels⁷¹⁸. Elle s'établirait alors à la frontière du roman et de l'historiographie, loin de l'autobiographie traditionnelle qui prend pour modèle les critères de J.W. von Goethe, « poésie et vérité » („Dichtung und Wahrheit“), devenue après 1945 à la fois impossible et insensée⁷¹⁹. D'autant plus qu'il faut considérer l'instabilité sous-jacente de toute identité survivante après 1945, comme le dit E.H. Debazi en reprenant l'analyse de C. Angerer, qui avait remarqué avec justesse que les Juifs déportés durant la Seconde Guerre mondiale étaient menacés à chaque instant de disparaître, ce qui transparaît également dans l'écriture des autobiographies de rescapés comme R. Klüger ou Wander : le « je » peut disparaître à tout instant, ce qui pose ainsi en filigrane le problème du genre et du choix de la forme après 1945⁷²⁰, car « les conventions figées du genre sont remises en question par les événements que le sujet autobiographique, survivant de l'holocauste, se remémore et raconte »⁷²¹.

⁷¹⁵ „[Der Status der Autobiographie ist die] Produktion und Weitergabe von individuell und kollektiv wirksamen Sinnangeboten.“ LANGER P.C., *Schreiben gegen die Erinnerung?*, op. cit., p. 36.

⁷¹⁶ „Memoiren oder Autobiographien von Überlebenden des Holocaust sind nicht länger Rekonstruktion einer individuellen Lebensgeschichte, sondern vielmehr Zeugnis ihrer Dekonstruktion.“ DEBAZI E.H., *Zeugnis, Erinnerung, Verfremdung*, op. cit., p. 95.

⁷¹⁷ Voir LANGER P.C., *Schreiben gegen die Erinnerung?*, op. cit., p. 37-38.

⁷¹⁸ KLÜGER R., „Zum Wahrheitsbegriff der Autobiographie“, op. cit.

⁷¹⁹ Voir DEBAZI E.H., *Zeugnis, Erinnerung, Verfremdung*, op. cit., p. 127-128.

⁷²⁰ Voir ANGERER C., „Ruth Klügers *weiter Leben* im Kontext der neuen KZ-Literatur“, in *Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft*, n° 29, 1998, p. 61-83, ici p. 71, cité par E.H. Debazi, *Zeugnis, Erinnerung*, op. cit., p. 128. : „[Für die Verfasser solcher Autobiographien] bleibt über die Zeit der Konzentrationslagerhaft hinaus die Erfahrung bestimmend, daß das Ich von Auslöschung bedroht ist.“

⁷²¹ HOROWITZ S.R., *Voicing the Void. Muteness and Memory in Holocaust Fiction*, Albany, State University of New York Press, 1997, p. 12, citée par E. McGlothlin dans „Das eigene Leid begeißt man nicht.“ Fred Wanders *Der siebente Brunnen* und die Geschichte des Selbst, in W. Grünzweig, U. Seeber (dir.), *Fred Wander. Leben und Werk*, op. cit., p. 97-118, ici p. 106.

Ainsi Wander ne parle-t-il pas d'autobiographie, mais de « compte-rendu », de « reportage » („Bericht“, le témoignage étant, comme l'explique le terme allemand „der Zeugenbericht“, « le compte-rendu du témoin »)⁷²², ou plus souvent encore de « chronique » („Chronik“)⁷²³ pour qualifier ses mémoires. Les mêmes termes sont également évoqués par la narrateur d'*Hôtel Baalbek* pour parler de son récit⁷²⁴, ce qui nous autorise donc à concevoir les deux œuvres en termes de complémentarité générique, et donc de considérer également le caractère fictif que peut prendre par moments *Das gute Leben*. L. Barthélémy rappelle que la chronique, genre inspiré de l'écriture antique de l'Histoire, « demande une attention extrême aux faits du monde », ayant dès lors « pour fonction de redonner toute son importance à l'immédiate saisie du dehors, à son enregistrement factuel brut »⁷²⁵. Si l'on se base sur son constat, il s'agit donc dans une chronique d'observer pour raconter – c'est ainsi que Wander décrit constamment son travail –, de regarder et transposer ce qui a été vu pour le fixer, c'est-à-dire « regarder, enregistrer, retenir » („hinschauen, registrieren, festhalten“) comme l'écrivait P. Handke⁷²⁶, auteur autrichien appartenant à la même génération que Sebald et Modiano, et que L. Barthélémy compte parmi les écrivains de l'errance.

La chronique telle que la conçoit Wander reprendrait ainsi le fil de l'histoire qui a déconstruit la sienne ; mais peut-être est-ce une fausse piste, car l'intention première de Wander n'est pas de porter témoignage, ni de transposer fidèlement ce qu'il a vu et vécu : « Mon but n'est pas l'exactitude photographique », écrit-il ainsi⁷²⁷. Il s'agirait plutôt de confier les impressions d'un sujet, qui lui-même ne se fixe jamais. Et si *a priori* la chronique ne contient pas de marque de la présence du sujet qui la prend en charge, Wander n'applique pas cette règle : si chronique il y a, elle est composée et complétée par un point de vue personnel, mais sans pour autant placer un unique être humain au centre des choses comme le ferait une autobiographie, dont Wander se démarque donc, même dans ses mémoires. L'affiliation choisie de Wander au genre de la chronique est donc intéressante car, en se mêlant aux souvenirs de l'écrivain, la chronique permet de rassembler écriture fictionnelle et écriture journalistique, parcours de l'être et cheminement des questionnements collectifs

⁷²² GL 1996 S. 75, GL 2006 S. 83 ; GL 1996 S. 336, GL 2006 S. 341, etc.

⁷²³ GL 1996 S. 76, GL 2006 S. 83 ; GL 1996 S. 129, GL 2006 S. 136, etc.

⁷²⁴ HB S. 121, S. 129, S. 172, etc.

⁷²⁵ BARTHELEMY L., *Fictions contemporaines de l'errance*, op. cit., p. 74.

⁷²⁶ HANDKE P., *Mein Jahr in der Niemandsbucht. Ein Märchen aus den neuen Zeiten*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1994, p. 325 / *Mon année dans la baie de personne. Un conte des temps modernes*, trad. C.E. Porcell, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », 1997, p. 417.

⁷²⁷ „Nicht die fotografische Genauigkeit ist mein Ziel“ GL 1996 S. 349, GL 2006 S. 354.

contemporains à l'écriture, d'ordre sociopolitique et moral⁷²⁸. D'autant plus que les pensées de Wander (sa mémoire) et son écriture (ses mémoires) se répondent : homme et œuvre sont en mouvement perpétuel, ne se fixant jamais sur une idée, un visage ou un lieu. Aussi authentiques soient-elles, ses mémoires ne sont vérifiables par personne d'autre que lui, et l'objet livre constitue ainsi le « jeu » de l'identité personnelle qui fait l'expérience du temps que le bilan d'une vie « avec le recul des nombreuses années »⁷²⁹. Il se base ainsi sur des souvenirs lointains, parfois incomplets voire modifiés, et toujours mis en perspective avec le Wander de maintenant : ses mémoires contiennent une part indéniable de fiction. Face à la mise en branle de son identité à laquelle répond l'hybridation de l'autobiographie, que propose-t-il alors : la réduction ou le développement à l'extrême des potentialités identificatoires ?

Dans un entretien avec J. Thunecke⁷³⁰, Wander s'explique à la fois sur le refus de l'autobiographie totale et sur le refus de raconter frontalement son expérience concentrationnaire, ce que nous pouvons remarquer par l'importance qu'il accorde à la description de l'émigration dans le temps de l'avant et de la survivance après, restant imprécis sur la chronologie et le contenu de l'à-présent des camps. C'est en cela que le terme de mémoires fait sens : il s'agit d'une mise en situation des stades du « je » dans des moments de remémoration, dans une narration distancée, expérimentale, qui imbrique dans le fil de la narration des anecdotes qui sont convoquées et actualisées par association d'idées et des réflexions autant sur le contenu que sur la façon de le transcrire. Les mémoires de Wander constituent alors plutôt les pensées du « je » sur sa vie en errance et ce qui le nourrit, avec le recul des années, plutôt que la représentation de l'Histoire. Wander explique à Thunecke que cette distance, c'est-à-dire cette perspective multiple, lui permet d'approcher ses souvenirs et son passé sans qu'ils ne le submergent. Atteindre son propre passé de façon contournée permet de l'accueillir plus facilement, par exemple en évoquant d'autres déportés plutôt que sa propre situation à Buchenwald. Le passage par d'autres vérités, d'autres subjectivités, d'autres vécus, d'autres auteurs permet de créer une distance, qui crée elle-même une perspective et une certaine liberté : c'est-à-dire une posture littéraire. Le « moi » dépasse son statut de victime et en cela, il rend possible le dialogue avec l'autre

⁷²⁸ Voir par exemple GL 1996 S. 160, GL 2006 S. 168 ; GL 1996 S. 163, GL 2006 S. 170 ; GL 1996 S. 204 ; GL 1996 S. 304.

⁷²⁹ „nun heute, aus der Entfernung der vielen Jahren“ GL 1996 S. 164, GL 2006 S. 170 ; „Von heute gesehen, vierzig Jahre später, scheint es mir [...]“ GL 1996 S. 169, GL 2006 S. 175 / « Vu d'aujourd'hui, quarante années plus part, il m'apparaît [...] »

⁷³⁰ THUNECKE J., „Fred Wander's semi autobiographical narrative. The Seventh Well – Such stories I never heard again“, in N.J. Meyershofer (dir.), *The Fiction of the I. Contemporary Austrian Writers on Autobiography*, Riverside, Ariadne Press, 1999, p. 242-258, ici p. 243.

En effet, comme Wander la écrit dans un lettre à P. Levi, la littérature n'a pas la seule fonction de livrer le reportage d'un témoin oculaire des événements parmi d'autres, mais « de mesurer, d'examiner et d'aiguiser nos capacités de réflexion et d'observation »⁷³¹. En cela, la littérature (celle qu'on lit et celle qu'on écrit), les mots et les pensées qu'elle contient peuvent servir d'arme de protection et de reconstruction identitaire⁷³², afin de les réutiliser pour se confronter au monde, voire de résister « afin de ne pas perdre sa propre estime de soi »⁷³³ et de continuer de réfléchir avec l'autre.

Ainsi ce choix de perspective et ce travail sur le genre qu'opère Wander dépassent le simple choix esthétique et permettent les jeux du « je », qui peut observer à distance, réfléchir ou se placer en arrière-plan. Ainsi, il peut dépasser son statut premier de victime, afin de permettre la réflexion, voire la discussion, dans le cadre d'un discours sur l'histoire qui va au-delà de la simple histoire. Nous pouvons ainsi en conclure avec R. Klüger que, dans l'autobiographie de l'après, « les thèmes ont certes un lien avec l'auteur et sa vie, mais le thème central est le doute de la totalité, de l'unicité du sujet. C'est le discours lui-même, non pas la vérité, qui constitue l'objectif final »⁷³⁴ : continuer de dire pour ne pas (s') oublier.

Modiano : (auto)fiction

Dans *Dora Bruder*, le narrateur Modiano enquête à la fois sur une biographie et sur l'Histoire. Il se place donc à la limite de la démarche historiographique, mais aussi à la limite de la fiction du sujet, à partir de laquelle il problématise à la fois le devoir de mémoire, prenant racine sur des failles collectives, et son travail d'écrivain, s'établissant à partir de l'oubli : on doit inventer ce qu'on ne sait pas. Pour cela, comme nous l'avons vu, l'auteur réel se base sur son existence propre, de sa naissance en 1945 à aujourd'hui, et la biographie de Dora rejoint par moments la sienne : le narrateur est indéniablement la figure de Modiano

⁷³¹ „[...] Bericht eines Augenzeuges“, aber [Literatur] gibt auch den Maßstab ab, „unsere Instrumente des Nachdenkens und der Beobachtung daran zu messen, zu prüfen und zu schärfen“, WANDER F., „Brief an Primo Levi“, in U. Naumann (dir.), *Sammlung. Jahrbuch für antifaschistische Literatur und Kunst*, Frankfurt am Main, Röderberg, 1982, n°5, p. 21-27, ici p. 23.

⁷³² Voir HB S. 175 ; GL 1996 S. 257, GL 2006 S. 268.

⁷³³ „Wie der Mensch lernte, nein zu sagen. Widerstand leisten gegen die Macht. [...] Aufzeichnungen machen, ein Augenzeugenbericht. Auch das, falls es ihm gelingen sollte, wäre Widerstand. [...] Widerstand gegenüber der Macht und der Gewalt ist die einzige moralische Entscheidung des Menschen, um nicht seine Selbstachtung zu verlieren.“ HB S. 179 / « Comment l'homme a appris à dire non. Faire acte de résistance contre le pouvoir. [...] Prendre des notes, un témoignage. Cela aussi, s'il y parvenait, serait de la résistance. [...] Résister contre le pouvoir et la violence est l'unique décision morale de l'homme afin de ne pas perdre sa propre estime de soi. »

⁷³⁴ „Die Themen haben zwar mit dem Autor und seinem Leben zu tun, doch geht es vor allem [...] um den Zweifel an der Ganzheit, an der Unverwechselbarkeit des Subjekts. Der *Diskurs* selbst, nicht die Wahrheit, ist Endzweck.“ KLÜGER R., „Zum Wahrheitsbegriff der Autobiographie“, *op. cit.*, p. 280.

mais avec ce pas de côté que permet la littérature et qui protège la personne de l'auteur⁷³⁵. Ainsi, comme nous l'avons remarqué, il nous donne l'impression à la fois de puiser dans ses souvenirs des clés à l'histoire de Dora, et de se chercher lui-même au fil de l'écriture, tout en prenant en compte d'autres individus, qu'ils soient victimes ou bourreaux.

De fait, il ne reconstitue pas seulement la biographie des victimes, il présente aussi quelques visages du crime, même s'ils sont moins nombreux, étant représentatifs de tous les autres visages, des « commissaires et [des] inspecteurs qui participaient à la traque des juifs et dont les noms résonnent d'un écho lugubre et sentent une odeur de cuir pourri et de tabac froid : Permillieux, François, Schweblin, Koerperich, Cougoule... » (DB p. 83-84). Leurs biographies sont moins complètes que celles des victimes, seuls certains traits ressortent des rapports de police, car Modiano semble principalement s'intéresser au fait qu'ils sont « morts depuis longtemps. [...] Morts ou perclus de vieillesse » (DB p. 84). Mais qu'il s'agisse des victimes ou des bourreaux, Modiano parvient-il à reconstituer véritablement des biographies ? Non, car elles ne sont que fuite. Si le « je » est omniprésent dans *Dora Bruder* et renvoie la plupart du temps au narrateur Modiano qui se dédouble avec l'auteur réel, il renvoie parfois à plusieurs des personnes qu'il cite, comme Jean Jausion, Mlle Salomon ou le brocanteur, qu'il croise à un moment donné de son enquête ou dont il lit ou reproduit quelques mots qui leur sont attribués. Mais ils sortiront de l'existence de Modiano et de son livre aussi rapidement qu'ils y étaient entrés. De plus, jamais un « je » n'est attribué à Dora : elle est au cœur du récit mais elle le traverse par son absence muette et irrévocable, et les informations sur elle que Modiano parvient à reconstituer demeurent incomplètes et toujours en cours d'authentification à la fin du récit, qui s'achève sur les secrets de Dora, que l'écrivain n'est pas en mesure de livrer. Finalement, Modiano ne construit jamais de « ligne biographique et univoque »⁷³⁶, nous avons l'impression que son texte constitue plutôt le récit de sa démarche, de ses itinéraires, de ses questionnements.

D'après A. Gefen, Modiano se livre même à « une sorte d'introspection épisodique et fragmentaire, [...] le moi [étant] guidé par des émotions ou des sentiments flous, réorienté par des actions sans justification claire et une quête dont les motifs demeurent obscurs »⁷³⁷. En cela, il construit une autofiction qui brouille les identités et le discours par les associations

⁷³⁵ C'est la définition que S. Chalandon, écrivain et journaliste français contemporain, a précisément donné de l'autofiction lors d'une conférence aux Champs Libres de Rennes sur la thématique de l'enfance, qui s'est tenue le 24.10.2015, dans le cadre de la rentrée littéraire 2015.

⁷³⁶ GEFEN A., « D'un syndrome confuso-onirique », in M. Heck, R. Guidée (dir.), *Modiano, op. cit.*, p. 105-111, ici p. 105.

⁷³⁷ *Ibid.*

d'idées, les prises de parole à rebours du temps et la contamination des parcours. Et c'est ainsi que les thématiques traversant *Voyage de noces* et *Dora Bruder*, c'est-à-dire l'obsession pour la période de l'Occupation, la recherche des traces laissées par les disparus dont on ne se souvient pas, la quête de l'identité au présent dans un passé qui ne passe pas, le mélange des souvenirs et des impressions, sont réfléchis dans l'écriture même (dans le processus du devenir-écrivain à la fabrication de l'objet-livre) : brouillage générique, trace, impression, histoire, fantôme, document, identité littéraire, des termes qui se rapportent particulièrement à l'autofiction et son geste d'écriture. De fait, ces traces profondes d'un passé dans l'autre, d'une personne dans l'autre sont la définition du double identitaire – cher à nos trois auteurs – , mais aussi de l'autofiction, cette démarche d'introspection réflexive dans son histoire passée et ses souvenirs, s'accompagnant d'une écriture au parti pris systématique de la fiction, pour combler par l'imagination ce qu'on ne retrouvera jamais.

T. Laurent est le premier commentateur de Modiano à s'être penché de façon précise et convaincante, dans sa thèse de doctorat, sur cette notion de l'autofiction chez Modiano – peu avant la parution de *Dora Bruder*. Le terme a été inventé en 1977 par S. Doubrovsky dans *Fils* : puisque l'autobiographie est « un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style », il considère écrire plutôt une « fiction, d'événements et de faits strictement réels ; si l'on veut, *autofiction* »⁷³⁸. L'autofiction constitue ainsi l'alliance paradoxale entre réel et fiction, c'est-à-dire entre la réalité factuelle et l'invention personnelle. S. Doubrovsky complétera sa définition en 1980 par ces termes : « L'autofiction c'est la fiction que j'ai décidé en tant qu'écrivain de me donner de moi-même, y incorporant au sens plein du terme, l'expérience de l'analyse »⁷³⁹. S'ajoute donc à la définition initiale la question de l'identité autoréflexive. La notion d'« autofiction » évoluera encore, avec la définition de V. Colonna, qui a consacré sa thèse à ce sujet en 1989, d'après qui elle est une « œuvre littéraire par laquelle un écrivain s'invente une personnalité et une existence tout en conservant son identité réelle »⁷⁴⁰. Finalement, dès qu'apparaissent des analogies fortes entre tel personnage de roman et l'auteur réel et que la tension entre l'imaginaire et le réel est réfléchi dans le texte par le biais du personnage, il y a autofiction.

Par extension, et par application au cas de Modiano, il faudrait ajouter que l'autofiction est d'abord un jeu littéraire entre les instances du récit (dans le cas de *Dora Bruder* entre

⁷³⁸ DOUBROVSKY S., *Fils*, Paris, Galilée, 1977. Notons que le terme de « fils » est intéressant pour les questions d'identité, avec l'homophonie qu'il présente : il peut se comprendre comme le lien ténu qui sera cousu ou comme la génération suivant celle des parents.

⁷³⁹ DOUBROVSKY S., « Autobiographie / Vérité / Psychanalyse », *L'Esprit créateur*, XX, 3, 1980, p. 89.

⁷⁴⁰ V. Colonna est cité par T. Laurent dans *L'œuvre de Patrick Modiano : une autofiction*, op. cit., p. 11.

Modiano l'auteur réel, Modiano le narrateur-écrivain et le personnage de Dora), le réel et la fiction, entre le livre et le lecteur, soit entre les attentes du lecteur, forcément déçues, et les chemins pris par la littérature. Ensuite, l'autofiction constitue un questionnement (si ce n'est une remise en question) des genres et des structures littéraires traditionnelles, définies par ces écoles auxquelles Modiano ne se rattache pas : pas une fois il n'a revendiqué un héritage ou l'appartenance à un courant. Ce questionnement métalittéraire est particulièrement intéressant dans la mesure où la fiction a longtemps été jugée peu conciliable avec l'écriture de soi ou l'historiographie. L'autofiction forme également un entre-deux, un endroit jubilatoire qui donne crédit autant aux sensations qu'aux réalités palpables et laisse alors toute sa place à la rêverie, que Modiano définit dans pratiquement tous ses entretiens comme la source et son principe d'écriture⁷⁴¹. Finalement, l'autofiction peut se définir un espace dans lequel est mise en jeu l'identité, un moyen d'exploration infini, qui ne demande pas de justification. Elle laisse ainsi toute leur place aux silences, aux incertitudes, aux hypothèses et aux questionnements, qu'on retrouve chez Modiano, comme s'il fallait payer toute victoire sur l'oubli par un peu d'ignorance, d'incertitude et d'inachèvement.

L'autofiction chez Modiano ne serait donc pas un produit fini mais une poétique singulière, le résultat des allers-retours entre passé et présent, entre souvenirs (fiabiles ou non) et sensations, entre vie et œuvre, auteur et lecteur, chacun sortant de son cadre pour influencer sur l'autre. C'est en cela que peuvent se construire des identités de personnages, d'auteurs et de lecteurs contemporains, fabriqués de fragments et de blancs, de réalités et de fantasmes, comme les œuvres de Modiano, dans un jeu de piste littéraire qui confère à Dora une épaisseur que lui ont refusé l'histoire et la mémoire collective.

De plus, au niveau textuel, la relation étroite entre réalité et fiction et leur mise en jeu dans l'espace du livre est revendiquée : d'un côté les personnes réelles des livres de Modiano restent mystérieuses, de telle sorte que l'imagination doit combler le récit de leur existence, et d'un autre côté ses personnages fictifs usent de méthodes documentaires d'historiens⁷⁴². D'ailleurs, selon W. Vanderwolk, c'est précisément le fait que les méthodes employées ne parviennent pas pleinement à éclairer le passé qui les place dans une perspective historique et donne plus de portée à leur voix⁷⁴³, par la réflexion et l'empathie que cela crée. W.

⁷⁴¹ Voir ROCHE R.Y. (dir.), *Lectures de Modiano*, *op. cit.*

⁷⁴² "fictional characters who use the documentary tools of the historians", VANDERWOLK W., "Whose Memory is This ? Patrick Modiano's Historical Method", *op. cit.*, p. 55.

⁷⁴³ *Ibid.*

Vanderwolk parle ainsi, pour qualifier les œuvres de Modiano, de « fiction historique »⁷⁴⁴, ce qui rappelle le terme de « fiction documentaire » que Sebald s'attribue.

L'alliance de la réalité et de la fiction apparaît par exemple également lorsqu'au cours de l'enquête et de l'écriture de son rapport, nous glissons dans le « micro-récit fictionnel »⁷⁴⁵, lorsque le narrateur Modiano se détache des indices de son enquête pour imaginer les instants d'existence de l'enfance de Dora. Pourtant, le micro-récit s'arrêtera aussi rapidement qu'il avait commencé, pour faire place aux suites de l'enquête, dans laquelle viennent constamment s'imbriquer des souvenirs de Modiano :

Petite, elle a dû jouer dans le square Clignancourt. Le quartier, par moments, ressemblait à un village. Le soir, les voisins disposaient des chaises sur les trottoirs et bavardaient entre eux. On allait boire une limonade à la terrasse d'un café. Quelquefois, des hommes, dont on ne savait pas si c'étaient de vrais chevaliers ou des forains, passaient avec quelques chèvres et vendaient un grand verre de lait pour six sous. La mousse vous faisait une moustache blanche.

A la porte de Clignancourt, le bâtiment et la barrière de l'octroi. À gauche, entre les blocs d'immeubles du boulevard Ney et le marché aux Puces, s'étendait tout un quartier de baraques, de hangars, d'acacias et de maisons basses que l'on a détruit. Vers quatorze ans, ce terrain vague m'avait frappé. (DB p. 34-35)

Nous trouvons le même procédé dans *Voyage de noces*, lorsque au cours de la narration, nous glissons dans la prétendue biographie d'Ingrid écrite par Jean, annoncée par un astérisque et par la phrase : « Il n'existe plus de frontière entre les saisons, entre le passé et le présent » (VN p. 125). Si nous passons de l'appartement de Rigaud à la fugue d'Ingrid dans le boulevard Ornano, de l'été et sa journée radieuse de juillet 1996 au froid de novembre 1942, de la focalisation interne de Jean à la focalisation interne d'Ingrid, qui sont autant d'éléments marquant clairement une nouvelle strate dans la narration, celle-ci surgit toutefois de façon surprenante, parce que le récit imbriqué n'a pas le même niveau de réalité que la narration principale : il s'agit bien de l'histoire écrite par le narrateur, la « biographie » d'Ingrid, qui constitue le fruit de son travail sur cette dernière. Nous avons de plus l'impression de basculer dans le temps désincarné, voire mythologique, du conte, avec l'utilisation de noms propres ou de termes qui évoquent des mystères ou des contrastes propres au genre du conte, comme le marquis de W., l'homme aux cheveux argentés et à la pelisse (VN p. 141), Philippe de Pacheco, le blond au costume gris clair et à la tache sur l'œil (VN p. 139), la neige (VN p. 142-143), le fiacre attelé à un cheval blanc (VN p. 56-57), le traîneau attelé à un cheval noir (VN p. 146) et le cocher silencieux, presque endormi⁷⁴⁶. Si au premier abord cette fuite de la réalité vers le conte nous donne l'impression que le narrateur n'ose se confronter à la réalité et

⁷⁴⁴ «historical fiction, in which invented stories are examined through an historical lens», *ibid.*, p. 56.

⁷⁴⁵ SERVOISE S., *Le Roman face à l'histoire*, *op. cit.*, p. 158.

⁷⁴⁶ VN p. 56, p. 76.

la détourne ainsi, nous nous apercevons qu'il ne s'agit pas d'un conte basé sur le merveilleux mais d'un conte basé sur le réel, non pas tendre mais cruel – à l'instar des contes de la tradition germanique, comme l'écrit Sebald à ce sujet, lorsque Ferber lit pour la deuxième fois les souvenirs écrits de sa mère, dont il préférera dès lors se débarrasser :

Lors de cette seconde lecture, ces notes, par endroits réellement merveilleuses, lui avaient fait l'effet d'un de ces méchants contes de fée allemands dans lesquels, une fois pris par le charme de l'envoûtement, on est contraint de suivre le travail engagé, en l'espèce celui du souvenir, jusqu'à ce que son cœur se brise. C'est pourquoi je préfère me débarrasser de ce paquet, dit-il en sortant avec moi dans la cour pour encore m'accompagner jusqu'au petit amandier. (E p. 228)

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. 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. (S. 289)

De la même façon, le récit de Modiano prend un caractère inquiétant : Ingrid éprouve « une antipathie et une méfiance instinctives » à l'égard de Philippe de Pachebo (VN p. 138), faux homme du monde et petit trafiquant sur le marché noir, le marquis de W. est un « amateur de meubles anciens » (VN p. 139), un trafiquant d'art au visage gras et dont le titre de noblesse paraît aussi neuf que sa pelisse (VN p. 142) : « Ils avaient l'air de cambrioleurs qui viennent d'achever leur travail mais qui n'ont rien à craindre et qui peuvent s'attarder sur les lieux de leurs méfaits. » (VN p. 142). De même, la neige n'est pas rassurante, comme le malheur qui recouvre le Paris de cette époque, par l'épaisseur qu'elle prend, le froid qu'elle répand, le silence qu'elle provoque.

Un autre aspect du rapprochement de la fiction et de la réalité chez Modiano est le recours au document authentique. Si Modiano ne va pas jusqu'à insérer dans son livre les photocopies des documents d'archives qu'il a consultés pour se rapprocher de l'histoire de Dora, il les recopie et les marque dans le texte par des majuscules, des retours à la ligne et des guillemets. Par exemple, A. Morris analyse l'attrait de Modiano pour le fait divers⁷⁴⁷, qui peut également s'appliquer aux nouvelles journalistiques et qui transparait donc dès la première page de *Dora Bruder* avec l'avis de recherche de Dora : l'article instaure une narration hybride dès son début car il transforme le réel en récit, c'est-à-dire en représentation qui appartient à l'ordre de la fiction par la reconstitution qu'elle opère. De plus, l'avis de recherche est mystérieux car il porte sur une affaire qui n'a pas été éclaircie : nous n'en savons que la funeste issue, le reste n'est que suppositions : « Paris ne dévoile jamais ses

⁷⁴⁷ MORRIS A., « Patrick Modiano et le fait divers », in M. Heck, R. Guidée (dir.), *Modiano, op. cit.*, p. 61-66.

mystères »⁷⁴⁸, avait déjà écrit Modiano dans *Paris Tendresse*, un livre sur le Paris de l'entre-deux-guerres contenant des textes de Modiano et des photographies de Brassai. Les autres documents insérés sont incomplets, comme le formulaire de demande d'état civil, tout comme ceux auxquels il fait référence, comme le registre des Tourelles qui contient des blancs ou les procès verbaux du commissariat Clignancourt. Ils permettent ainsi d'imaginer ce qui a été ou ce qui aurait pu être, ils ouvrent les textes et s'ouvrent eux-mêmes « non pas sur la certitude, mais sur l'inconnu, facilitant ainsi le travail de l'imagination, la création de la fiction »⁷⁴⁹. De surcroît, ils consolident l'atmosphère d'enquête à la recherche de pièces à convictions, de preuves de traces, dont le lecteur suit la trame en ayant lui aussi accès à ces sources : à la fois il suit la progression des personnages et du narrateur Modiano, mais il devient lui aussi enquêteur car les preuves lui sont directement confiées.

Quoi qu'il en soit, ces documents réels, preuves objectives, sont associés à des événements réels mais agencés de façon nécessairement fictionnelle puisque Modiano (re)crée les liens entre ces « morceaux de vie, pétrifiés dans le temps »⁷⁵⁰, ces « traces [qui] subsistent » (DB p. 13), qui mélangent ainsi petite et grande histoire, petite et grande littérature, réflexion intellectuelle et basses actions⁷⁵¹. Peut-être l'imagination est-elle dès lors nécessaire pour comprendre le réel, qu'il s'agit de celui des autres ou du sien propre, qu'on le réfléchisse donc dans une fiction historique ou une autofiction, comme le dit Modiano en ces termes, lors de son discours de réception du prix Nobel :

L'imagination [du romancier], loin de déformer la réalité, doit la pénétrer en profondeur et révéler cette réalité à elle-même, avec la force des infrarouges et des ultraviolets pour détecter ce qui se cache derrière les apparences.⁷⁵²

Sebald : la fiction documentaire

Chez Sebald également, la frontière entre réalité et imagination est poreuse. D'abord, comme nous l'avons vu, le jeu des identités rapproche et distingue à la fois la personne de l'auteur, les personnes réelles auxquelles son narrateur s'attache et les personnages de ses récits. Dans tous les cas, leur représentation est nécessairement fictive dès lors qu'ils entrent en littérature et il ne s'agit pas d'un travail de fiction pure mais de « fictionnalisation du

⁷⁴⁸ BRASSAI, MODIANO P., *Paris Tendresse*, Paris, Hoëbeke, 1996, p. 39.

⁷⁴⁹ MORRIS A., « Patrick Modiano et le fait divers », *op. cit.*, p. 63.

⁷⁵⁰ BRASSAI, MODIANO P., *Paris Tendresse*, *op. cit.*, p. 48.

⁷⁵¹ MORRIS A., « Patrick Modiano et le fait divers », *op. cit.*, p. 64.

⁷⁵² MODIANO P., *Discours à l'Académie suédoise*, *op. cit.*

réel »⁷⁵³. Ensuite, les récits que Sebald construit se placent sous l'angle de la recherche, et ils auront recours à l'imagination à partir du moment où ils font appel à la mémoire et où ils reconstruisent, restructurent le passé en établissant des liens entre les événements, lieux, personnes et choses dont il est question. Et cette reconstitution fictionnelle est constamment envahie par le réel avec l'intégration de documents authentiques, dont les copies sont données à voir, contrairement à Modiano. Ces documents écrits ou visuels, photographies en noir et blanc, natures mortes, impressions de films, documents d'archives, copies de carnets de notes ou d'articles de journaux, comptes-rendus de recherches, sont visibles pratiquement à chaque page des récits de Sebald. De plus, ils sont reconstruits, agencés et mis en relation entre eux au cours de l'établissement de la fiction, de telle sorte qu'ils perturbent l'effet de réel et les catégories génériques, provoquant ainsi une instabilité référentielle : le but de Sebald semble être de déconstruire le réel pour l'atteindre de côté et se le réapproprier, dans un mode de saisie subjectif de l'Histoire.

Par exemple, en ce qui concerne le récit consacré au Dr. Henry Selwyn, on ne saurait dire s'il s'agit d'une fiction ou d'une biographie *in praesentia*, car il s'agit de l'histoire du Dr. Selwyn racontée par lui-même, par le prisme de ses souvenirs, et comme il se donne la mort avant la fin du récit, on ne pourra attester la véracité de ce qu'il a transmis, et que le narrateur reconstruit ensuite. Et la coupure de journal authentique, datée et annotée, que retrouve le narrateur fictif à la fin du récit et qu'il place sur la dernière page – et qui fait référence à un épisode que relate le Dr. Selwyn –, achève de brouiller le rapport au réel.

En s'inspirant ainsi de la fiction et du documentaire, Sebald se départit de l'opposition frontale entre imagination et réalité, en intégrant à la fois, pour reprendre les termes du photographe R. Depardon, une signature et une authenticité dans l'appréhension du réel, mais aussi « une improvisation » dans son agencement. Cette improvisation est permise par le document lui-même et par la « volonté de calcul, de mise en scène » propre à la fiction, qui « donne à regarder » sans chercher à établir des faits et vérifier des informations⁷⁵⁴.

Quoi qu'il en soit, l'œuvre de Sebald se caractérise par un travail de « fictionnalité réflexive »⁷⁵⁵ : il s'agit pour lui, d'après L. Campos, d'« interroger l'expérience historique en déployant pleinement l'outil littéraire, comme moyen d'investigation du réel historique : dire dans le dispositif littéraire le réel, en y répliquant par une violence comparable, celle de la

⁷⁵³ „Sein Geschäft ist nicht die Konstruktion einer reinen Fiktion, sondern die Fiktionalisierung des Faktischen.“, SCHUHMACHER H., „Aufklärung. Auschwitz. Auslöschung. Eine Annäherung an Paul Bereyter“, *op. cit.*, p. 65.

⁷⁵⁴ DEPARDON R., *Errance*, *op. cit.*, p. 112.

⁷⁵⁵ CAMPOS L., *Fictions de l'après*, *op. cit.*, p. 26.

forme, et par l'invention de solutions littéraires allant au-delà d'une simple transcription passive de l'histoire et répliquant à l'inadéquation des discours existants »⁷⁵⁶. En cela, la fiction documentaire sans forme préconçue⁷⁵⁷ de Sebald contient un potentiel interrogatif, dans son contenu comme dans sa forme, qu'elle transmet par ailleurs aisément au lecteur.

A. Prstojevic semble partager cette idée lorsqu'il analyse l'intérêt de Sebald pour les lieux de mémoire et les sources d'information (livres d'histoire, manuels scolaires, journaux, romans, prospectus touristiques) qui, d'après lui, montre l'obsession avec laquelle il interroge constamment l'Histoire européenne (individuelle et collective). Ce faisant, cela légitime et explique également la façon dont Sebald parvient à positionner son écriture entre l'essai (auto)biographique et la fiction romanesque⁷⁵⁸ : de fait, sur le plan générique, sa « démarche documentaire » (que partagent ses narrateurs par voie de conséquence), qui s'établit par « l'exploration des archives, l'(en)quête biographique, la recherche personnelle, les voyages et les rencontres, n'abouti[t] pas à une harmonieuse reconstitution du passé européen, mais à une méfiance, quand il ne s'agit pas d'une véritable dénonciation du « Grand Récit », non parce que celui-ci serait élaboré à partir de contrevérités mais parce qu'il fait trop souvent l'économie de certaines données qui permettraient de jeter un éclairage différent sur un passé commun »⁷⁵⁹. Nous pouvons donner raison à L. Campos et A. Prstojevic car, chez Sebald, il s'agit de parler de l'humain, habité de mémoire et de fiction personnelle, que les grands récits ignorent. Mais il s'agit également de remodeler les liens entre passé et présent – qui s'amenuisent souvent dans le monde de l'après et risquent de se rompre, comme l'écrit Modiano (DB p. 50). Cela transparaît à travers les références aux documents authentiques eux-mêmes, à la fois fragiles et renforcés par l'écriture qui les actualise et les articule.

Ainsi semblent se dessiner chez Sebald, mais aussi chez Wander et Modiano, des fictions singulières, qui errent entre l'imagination et l'historiographique, entre l'allusion et l'identification, entre les temporalités mais aussi les discours des récits et tout ce qui se trouve à l'extérieur, qu'ils intègrent, discutent, questionnent. Il ne faut pas oublier que ces œuvres s'inscrivent dans le cadre d'un renouvellement du rôle de la littérature au regard de l'ère du soupçon de l'historiographie et des manques des discours existants⁷⁶⁰. L'errance scripturale

⁷⁵⁶ *Ibid.*, p. 105.

⁷⁵⁷ Voir l'interview de Sebald avec M. Doerry et V. Hage, auxquels il annonce qu'*Austerlitz* « n'est, dans [ses] yeux, pas un roman. C'est un livre en prose de genre indéterminé. » / „Weshalb nennen Sie Ihr Buch nicht Roman? Weil es in meinen Augen kein Roman ist. Es ist ein Prosabuch unbestimmter Art.“ DOERRY M., HAGE V., „Ich fürchte das Melodramatische“, *op. cit.*

⁷⁵⁸ PRSTOJEVIC A., *Le Témoin et la bibliothèque*, *op. cit.*, p. 183.

⁷⁵⁹ *Ibid.*, p. 181.

⁷⁶⁰ CAMPOS L., *Fictions de l'après*, *op. cit.*, p. 104.

qui ressort des récits de Modiano, Sebald et Wander constitue alors sans doute est-ce un positionnement nécessaire dans une époque où le passé s'oublie et dans un espace littéraire qui se tourne ostensiblement vers un présent réflexif, celui de la lecture, gage de perspective d'avenir. Ce sont donc des œuvres qui proposent moins de réponses qu'ils ne posent des questions et en suscitent de nouvelles, des œuvres qui mettent en lumière les lacunes tout en proposant une multiplicité de chemins possibles. C'est bien comme cela que nous avons défini l'écriture de l'errance : une écriture de l'indétermination, une écriture aux figures instables, qui oscille constamment entre la saturation et l'éclatement, la trace et la disparition et rend nécessaire la figure du lecteur, figure désorientée mais impliquée dans la reconfiguration narrative.

Bilan I : le principe d'indétermination

Au cours de la première partie de notre étude se sont dessinés, puis précisés, les contours de l'errance identitaire, en suivant une démarche descriptive plutôt qu'analytique : cette première partie visait à mettre en lumière la diversité des modes de présence de l'errance à tous niveaux des œuvres de Sebald, Modiano et Wander.

L'errance peut être ainsi caractérisée : peu importe son point de départ, les formes qu'elle prend (exil, migration, voyage, vagabondage, déportation, enquête,... toutes résultant de l'arrachement, volontaire ou non, à la *Heimat*), les lieux où elle prend place (l'espace géographique de l'Europe et ses stations temporaires, ou l'espace mental des personnages), et les époques qu'elle traverse, l'errance est à la fois une action et un état d'esprit qui se caractérise par l'indétermination. De plus, l'errance atteint l'ensemble des figures textuelles et elle déplace leur identité sans fin : les personnages et narrateurs des trois auteurs, Juifs ou non, sont des émigrants perpétuels, un voyage en appelant toujours un autre, chaque station intermédiaire en dessinant une autre au détour d'une rue, d'un souvenir ou d'une rencontre.

Si l'on considère d'abord le niveau diégétique, celui des histoires racontées, l'errance se retrouve dans tous les éléments qui permettent de définir le contenu des œuvres : les figures, les intrigues, l'espace-temps. Nous avons ainsi vu qu'errer signifie en premier lieu se disperser, se mouvoir dans l'espace-temps européen à la recherche de réponses qui tenteront de renouer les liens rompus entre les choses, les êtres, le passé et présent, se confronter à l'Histoire dans le but de retrouver la sienne ou celle d'un autre. À ces déplacements physiques s'ajoutent nécessairement des tâtonnements mentaux et des questionnements par lesquels les figures de l'errance cherchent à se souvenir, à se reconnaître et à évoluer. En d'autres termes, l'errance est un cheminement à la fois physique, psychique, spatial et temporel, une expérience à l'intérieur et à l'extérieur de soi, qui possède deux visages. D'un côté, l'errance impose une rupture, une crise des origines et une inquiétude face au passé, dont le mal-être et le manque d'assise dans le monde sont les symptômes. D'un autre côté, l'errance, dans son mouvement même, invite au dépassement du mal-être, par le parcours dans l'espace-temps européen qu'elle provoque, mais aussi la projection hors de ses frontières, l'observation du

monde et la curiosité intellectuelle qui en découlent, jamais rassasiées et toujours empruntes d'incertitude. Ce faisant, l'errance revient à déterrer les secrets du temps et les mystères de l'espace, que nous avons appréhendés en analysant le cadre et le déroulement de cette expérience mobile et continue du monde, telle qu'elle est restituée dans les textes par les différentes figures qui les portent. Les figures de l'errance elles-mêmes possèdent plusieurs visages : ce sont à la fois les personnages et les narrateurs, figures d'auteurs, dont les identités et les chemins s'entrecroisent et se complètent.

Ces figures se trouvent, au cours de leur errance, partout et nulle part à la fois (en termes de lieu et de temps), elles cheminent à la fois en surface et en profondeur : dans des lieux emprunts de mémoire, au cours d'une enquête ou de recherches identitaires, ou dans l'espace textuel qui les accueille. Cet espace textuel qui semble lui aussi en cours de fixation reproduit leurs itinéraires et leurs voix. Et il intègre tous les différents points de vue de ces identités qui se modèlent au cours de l'écriture, tout en brouillant les pistes.

En effet, nous avons pu voir ensuite que l'errance identitaire atteint également l'écriture de l'errance, au niveau narratif, discursif et générique : aux multiples visages qui prennent en charge les récits, c'est-à-dire les personnages qui tentent de devenir écrivains, les narrateurs-écrivains qui doutent de leurs sources, du contenu des discours qu'ils rapportent et réfléchissent à l'établissement de leurs récits, s'ajoute un nouveau visage impliqué dans le cheminement de l'écriture de l'errance. Les questionnements et incertitudes quant au discours et aux identités voient naître la figure du lecteur, qui s'associe au jeu des identités et au mouvement de l'errance, en étant implicitement intégré dans la matière des textes et dérouté par les incertitudes que les textes ne cherchent pas à lever. La thématique de l'errance identitaire et sa figuration dans l'écriture attirent l'attention du lecteur sur la forme, aux doutes qui répond parfaitement au contenu.

De fait, à quels genres de textes avons-nous affaire ? C'est une question que nous avons abordée dans un troisième temps. Pour les trois auteurs de l'après qui s'adressent à des lecteurs d'un temps encore plus lointain, au moment où les témoins viennent à disparaître complètement, il s'agit de représenter – dans le sens de donner une forme textuelle et d'actualiser au présent – la hantise du passé, qui ne passe pas, dans le présent et le travail de mémoire (ainsi que le travail sur la mémoire même) qu'il effectue. Ainsi leurs œuvres cheminent-elles également vers leur identité propre, en questionnant sans arrêt leurs représentations et en s'interrogeant sur la façon de raconter : des œuvres tiraillées entre le réel et l'imagination – cette tension se trouvant également chez Sebald dans l'alliance de la parole

et de l'image –, la mémoire et les recherches, les incertitudes et les pièces à conviction, l'éparpillement de l'identité et ses multiples possibles.

Pour ce faire, Modiano, Sebald et Wander expérimentent des formes de figuration de l'errance entre fiction et réalité pour refléter les nouvelles coordonnées littéraires après 1945 : ils tentent de représenter et de pallier à la fois la fuite du temps, la perte du sens de l'Histoire, les trous de mémoire, les incertitudes face aux discours sur le passé et l'instabilité ontologique, par un travail particulier sur la fiction. En d'autres termes, c'est dans ce renouvellement de la fiction que les trois auteurs interrogent la façon de raconter des vies indéterminées et parviennent ainsi à figurer l'errance et ses incertitudes dans la forme même de leurs récits, dans le cadre d'une fictionnalité réflexive qui questionne ses propres moyens et ses propres enjeux, en appelant également la réflexion du lecteur.

Dès lors, nous pouvons résumer la première partie en ces termes : l'identité des œuvres de l'errance de Modiano, Sebald et Wander est difficile à cerner car elles suivent des voies diverses, tracées tout à la fois par les identités indécises de leurs figures, les différents chemins de leur errance, la pluralité des significations, la multiplicité des voix, l'ambiguïté des discours, l'absence de vérité, le déplacement de l'écriture et les indécisions formelles. Ainsi, l'ensemble des œuvres du corpus est guidé par le principe d'indétermination, qui apparaît par l'ambiguïté des perspectives narratives, le mépris des cloisonnements génériques, la recherche formelle autour du travail de fiction et la suspension du sens. Les trois auteurs composent une littérature qui contient tant les failles et les manques de leurs figures que leur cheminement vers l'être, tant les blancs du discours, les questions, les trous de la mémoire et de la connaissance que les preuves et les objets sauvés du temps par l'écriture des narrateurs.

Et c'est donc dans cet entre-deux que se situent les œuvres de Modiano, Sebald et Wander, qui se positionnent comme sources et embrayeurs de mémoire active par le biais des traces du passé qu'ils contiennent, qu'elles soient humaines ou plastiques : ainsi accordent-ils autant d'importance aux témoignages oraux, aux traces écrites et photographiques, aux héritages communs de la mémoire, qu'à leur « transcription »⁷⁶¹, effectuée par les figures de narrateurs-écrivains. Réfléchir à la transcription des traces, c'est réfléchir à la façon de les dire, de les déplacer du texte au hors-texte, et donc de les transmettre et les réfléchir. Ainsi,

⁷⁶¹ Pour la transcription du passé et de ses traces dans la littérature contemporaine, voir E. Bouju qui choisit ce terme, emprunté de la musique, plutôt que celui de « transposition » : « Le roman réplique à l'expérience dans son langage propre, par harmonie moins imitative que transfiguratrice. S'il y a imitation, c'est dans l'esprit de la triple mimésis ricœurienne : où le geste de l'écriture appelle une reconnaissance, une compréhension ; où la convocation de la bibliothèque ne se prive pas d'une entrée dans le monde et du risque d'une confrontation directe avec l'altérité. » BOUJU E., *La Transcription de l'Histoire*, op. cit., p. 15. Ensuite, en citant le poète irlandais S. Heaney, E. Bouju reprend le terme de transcription pour évoquer « déplacement » et « nouvelle coordination », identifiés à un « travail » d'actualisation de l'expérience. *Ibid.*, p. 16.

les voix des récits, d'un côté, constituent leurs différentes strates, à travers lesquelles les textes se développent et évoluent, et d'un autre côté, incarnent les sédiments de la mémoire, qui interfèrent avec le présent de l'écriture, puis celui de la lecture.

L'objet de la deuxième partie sera donc le tissu des voix qu'accueillent les textes de Modiano, Sebald et Wander, et donc l'étude de leurs œuvres sous le signe du dialogisme. Nous verrons qu'il est porteur d'identité et de référentialité mais qu'il participe également à l'écriture de l'errance : de fait, les voix peuvent être incarnées, et peu importe l'espace-temps dans lequel elles sont ancrées, mais elles peuvent figurer également la preuve de l'absence des personnes à qui elles renvoient. De plus, elles évoquent des points de réalité pluriels : elles peuvent être voix du discours, voix d'hier et d'aujourd'hui, voix d'ici et de là-bas, en somme des voix multidimensionnelles qui renvoient tout autant à la personne qu'à l'Histoire ou la littérature et dépassent donc le cadre spatio-temporel du texte.

Dans leurs œuvres, les trois auteurs intègrent beaucoup de dialogues, mais combinent également les langues et les moyens d'expression : ils donnent voix au passé et reconstituent ainsi la matière même du souvenir, mais brouillent aussi leur transcription en multipliant et en stratifiant la langue, en trouant les mots de blancs et en retardant continuellement le sens. Quelle est alors la fonction des voix dans les œuvres, et comment contribuent-elles d'abord à l'errance, puis à l'écriture de l'errance ? Qu'en est-il dès lors de la transmission et, plus précisément, comment s'établit le dialogue avec le lecteur ?

**Deuxième partie –
Errance scripturale : sous le
signe du dialogisme**

Après avoir montré l'omniprésence du thème de l'errance chez les trois auteurs et ses multiples apparitions dans leurs œuvres, puis comment l'errance se saisit de l'écriture en déstabilisant l'identité même des textes, nous allons voir à présent comment peut être rendue possible la transmission du contenu des œuvres, et selon quelles modalités elle peut s'établir.

La transmission, c'est la voix et l'oreille, qui rend nécessaire des dialogues dans les textes et avec le hors-texte. Les voix sont omniprésentes chez Wander, Modiano et Sebald : par leur indétermination diégétique, narrative et générique, leurs œuvres se constituent comme un réseau de chemins et un tissu de voix. Ces voix sont multiples et apparaissent à différents niveaux : ce sont d'abord les voix du discours, les voix incarnées des personnages et des narrateurs qui communiquent, parfois à travers le temps. Par elles se constitue, dans les récits, un dialogue avec l'humain. Ensuite, nous trouvons des langues étrangères dans les œuvres de Sebald et de Wander et, chez les trois auteurs, de nombreuses références à d'autres œuvres, des citations, des traces iconographiques, qui constituent autant de voix venues du passé. Ainsi leurs œuvres intègrent-elles des voix d'ici et d'ailleurs, mais aussi d'hier et d'aujourd'hui : par elles se constitue un dialogue avec un espace et une mémoire ouverts sur le monde, hors des frontières nationales. Dès lors, les œuvres de Modiano, Sebald et Wander ouvrent des perspectives quant à la question de la transmission de leur contenu, c'est-à-dire quant aux modalités de la réception de toutes les voix qu'elles contiennent et quant à la fonction de ces voix au regard de la littérature de l'errance.

Cette deuxième partie propose donc de questionner le rapport entre les voix et la construction du sens, et les moyens avec lesquels les voix participent à l'écriture de l'errance. Ainsi pourra être caractérisée cette écriture, à travers cette autre question : comment l'écriture de l'errance favorise-t-elle la transmission ?

Il faudra d'abord analyser le concert des voix qu'accueillent les œuvres, en montrant la pluralité des voix et en les caractérisant selon les différents niveaux où elles apparaissent : les voix du discours, les voix d'ici et d'ailleurs, les voix d'hier et d'aujourd'hui. Il sera ainsi montré qu'à tous les niveaux, les voix mettent en œuvre un processus de transmission qui intègre le lecteur. Les voix du discours effectuent ce mouvement vers le hors-texte par leur omniprésence, leur intégration à la narration et leur énonciation multidirectionnelle : le lecteur se sent lui aussi associé aux dialogues, visé par leur contenu, et est donc concerné par l'histoire. Les voix d'ici et d'ailleurs, d'hier et d'aujourd'hui intègrent le lecteur par sa déstabilisation face à l'inconnu et l'appel fait à sa mémoire : le lecteur est rendu actif et entre dans un processus de réflexion (chapitre 1). Ensuite seront donc questionnés plus précisément

la transmission et le cheminement du sens. En termes de transmission, il s'agira de montrer que, par les nombreuses voix qu'elles contiennent, les œuvres semblent à la fois en cours d'écriture et en cours de transmission, à la fois autoréflexives et immédiates. En termes de cheminement du sens, il sera montré que l'écriture fait errer le lecteur dans la matière même des récits, notamment par les dérèglements de la syntaxe, mais qu'il est d'un autre côté forcé à participer à la construction du sens des récits, notamment par l'absence de réponses et les nombreux blancs qu'ils contiennent (chapitre 2). Dès lors les œuvres de Modiano, Sebald et Wander, qui visent à réfléchir la mémoire et la transmission de ses traces, renouvellent le rapport du lecteur avec la matière littéraire : non seulement celle-ci fait appel à une expérience de l'errance et une mémoire toutes deux plurielles, transnationales et multiculturelles, mais en impliquant le lecteur dans sa matière même, elle l'invite à construire lui-même une « expérience » de lecture active, à visée éthique. Dans un troisième temps, c'est donc la tâche du lecteur de l'errance qui sera l'objet de notre réflexion, qui sera définie par l'implication du lecteur, sa responsabilité et son « inquiétude » („Unruhe“)⁷⁶², c'est-à-dire par son anxiété mais aussi ses réflexions qui l'agitent au-delà de la texture culturelle et spatio-temporelle dans laquelle il est établi (chapitre 3). La transmission toujours en cours et le dialogue permanent avec le lecteur au cœur de la littérature de l'errance peuvent-ils dès lors conduire à la refondation des valeurs, voire à la fondation de nouvelles valeurs ?

⁷⁶² D'après les termes de J. Améry qui avait défini l'« inquiétude juive » („die jüdische Unruhe“). Voir pour cela KRAUSS H., „Reise-Erinnerungen an das Exil. Zur Prosa Fred Wanders“, *Der Deutschunterricht*, 2002, H. 4, p. 48-55, ici p. 55 et KRAUSS H., „Reise-Erinnerungen – die nachgetragenen Exilerfahrungen Fred Wanders“, in H. Schreckenberger (dir.), *Ästhetiken des Exils*, op. cit., p. 332.

Chapitre 1 – Le concert des voix

La multiplicité des voix qu'ils recèlent nous amène à étudier les textes de Modiano, Sebald et Wander sous l'angle du dialogisme. Par le dialogisme, le théoricien de la littérature M. Bakhtine entendait renouveler la conception du texte, qui ne saurait exister par lui-même et pour lui-même : tout texte est issu d'un dialogue entre le texte et le hors-texte et le mot lui-même ne peut se définir que dans son interrelation avec d'autres mots, mais aussi avec celui qui l'utilise. En cela, tout texte accueille une polyphonie de voix, lesquelles produisent des discours qui se confrontent au cœur du texte : un texte est dialogique car il contient des voix porteuses de différentes connotations, des voix qui produisent des tensions dans son corps même. En d'autres termes, selon Bakhtine, tout texte doit être mis en relation avec le hors-texte et accueillir des discours contradictoires pour établir son propre discours⁷⁶³.

Dans les années 1960, J. Kristeva analyse le principe de dialogisme et de polyphonie de Bakhtine et le renouvelle en le nommant « intertextualité » : d'après elle, tout texte est un dialogue engagé avec un autre texte, « tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte »⁷⁶⁴. Cette notion se développe dans une conception structuraliste de la littérature, selon laquelle le texte se trouve toujours ouvert et en mouvement, puisqu'il redistribue continuellement la langue, comme l'a écrit R. Barthes :

[Tout texte] *permut*e des textes, des lambeaux de textes qui ont existé ou existent autour du texte considéré, et finalement en lui : tout texte est un *intertexte* ; d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables : les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante ; tout texte est un tissu nouveau de citations révolues.⁷⁶⁵

L'intertextualité redéfinit ainsi le texte par son principe d'ouverture et modèle de nouveaux rapports entre les œuvres littéraires. Mais à ses débuts, elle est uniquement

⁷⁶³ Voir BAKHTINE M., *Esthétique et théorie du roman*, trad. D. Olivier, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978 et PEYTARD J., *Mikhaïl Bakhtine. Dialogisme et analyse du discours*, Paris, Bertrand-Lacoste, 1995.

⁷⁶⁴ KRISTEVA J., « Le mot, le dialogue et le roman », *Semeiotike : recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, p. 82-112.

⁷⁶⁵ BARTHES R. « Théorie du texte », [En ligne], *Encyclopaedia Universalis*, 1974, URL : <http://www.universalis-edu.com.scdbases.uhb.fr/> [Consulté le 02.02.2011].

considérée comme une technique visant à réagir ou rendre hommage à des œuvres passées. Sa conception a aujourd'hui évolué : les études actuelles montrent que l'intertextualité établit un lien avec la mémoire, en cela qu'elle assure la continuité des œuvres littéraires passées dans la mémoire humaine en déplaçant leur contenu⁷⁶⁶. L'intertextualité permet ainsi non seulement de redistribuer les significations, mais aussi de les renouveler, dans les textes en mouvement qui l'accueillent et par une pensée en réseau⁷⁶⁷. En cela, l'intertextualité implique la mémoire de l'auteur, mais aussi du lecteur, dans des textes qui portent eux aussi une mémoire et qui réfléchissent l'ensemble de la culture qui les nourrit.

Dans ce contexte du dialogisme, l'on voit que tout texte est un concert de voix issues du hors-texte présent, passé et ou à venir, c'est-à-dire que tout texte communique avec l'Histoire, les œuvres antérieures, le monde du lecteur, la culture dans laquelle il s'inscrit et celle qui l'entoure. C'est dans cette perspective que nous allons analyser les voix qui habitent les œuvres de Modiano, Sebald et Wander, en nous penchant tout d'abord sur les voix du discours, puis sur les voix d'ici et d'ailleurs et les voix d'hier à aujourd'hui.

Multiplicité des voix

Aux côtés des voix incarnées des dialogues que nous avons étudiées, prend place dans les récits stratifiés de Modiano, Sebald et Wander un entremêlement de voix qui sont autant de sources de discours : des voix d'êtres vivants ou de morts, des voix présentes ou absentes, des voix d'outre-tombe, des voix matérielles de différents documents (lettres, photographies, carnets, œuvres littéraires),... En résultent des situations d'énonciation aux multiples actes de parole qui diversifient et complexifient le tissu du texte et mêlent histoires et souvenirs, texte et hors-texte.

Ce faisant, aucune voix ne semble valoir plus qu'une autre : elles apparaissent ensemble, conversent, s'enchaînent et se confondent même parfois puisqu'elles ne sont pas toujours différenciées. Elles produisent un concert des voix qui ne semble pas s'arrêter, apparaissant sous différentes formes, intonations, tessitures, modulations, typographies.

⁷⁶⁶ Voir SAMOYAULT T., *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Nathan, coll. « 128 », 2001.

⁷⁶⁷ Voir *ibid.*, p. 29.

Le tissu des voix

D'abord, les voix sont l'outil du dialogue et des nombreuses conversations qu'entretiennent les personnages et les narrateurs, en s'assemblant les unes aux autres. Ce faisant, les personnages et narrateurs n'apparaissent bien souvent qu'à travers leur voix ; les voix incarnent par métonymie les personnes à qui elles renvoient, à partir de qui elles sont émises. Leurs modes de présence sont dès lors multiples : à côté des voix des personnages principaux ou au sujet desquels portent les récits, tantôt assurées, tantôt tâtonnantes et hésitantes (voire balbutiante pour Austerlitz), tantôt éteintes (Dora Bruder, Ambros Adelwarth, Paul Bereyter), se trouvent des voix secondaires, qui se font entendre malgré leur manque d'incarnation. Celles-ci sont tour à tour orphiques, lorsque les personnages à qui elles sont attribuées sont sans visage ou lointains (VN p. 99), et intérieures, lorsqu'elles renvoient aux intuitions et aux hypothèses⁷⁶⁸.

Nous avons également, chez Modiano et Sebald, quelques occurrences de voix désincarnées émanant des postes de radio. Elles semblent revêtir tout autant d'importance que les voix incarnées : par exemple, chez Sebald, la voix de la radio qui apparaît dans une émission sur les enfants sauvés par les *Kindertransporte* contient toute la vie d'Austerlitz⁷⁶⁹ et constitue une étape fondamentale de ses recherches identitaires. Elle est ainsi la voix de la mémoire : elle la représente et la transmet à la fois.

Chez Modiano, la voix de la radio de Juan-les-Pins en été 1942 est le seul lien qu'Ingrid et Rigaud peuvent tisser avec le monde extérieur, même si cette voix est amenée à disparaître rapidement – tout comme la réalité dont elle est issue :

Le soir, ils allumaient le grand poste de T.S.F. du salon. Chaque fois, à la même heure, un speaker au timbre métallique donnait des nouvelles de la guerre sous la forme d'un éditorial. En l'écoutant, Rigaud était convaincu que la guerre finirait bientôt. Cette voix n'avait pas d'avenir, on le devinait à sa sonorité de plus en plus métallique. C'était déjà une voix d'outre-tombe. On l'entendait encore un peu, tant que durerait la guerre et puis elle s'éteindrait du jour au lendemain.

[...]

A mesure que la guerre glissait vers son dénouement, le speaker martelait de plus en plus fort ses phrases et les répétait sans cesse. Le disque s'enrayait. La voix s'éloignait, elle était étouffée par des brouillages et se détachait quelques secondes avec netteté avant de se perdre de nouveau. Le soir du débarquement des troupes américaines à quelques dizaines de kilomètres de la villa, Ingrid et Rigaud parviendraient encore à distinguer le timbre métallique du speaker perdu dans un sifflement de parasites. La voix chercherait en vain à lutter contre cette tempête qui la recouvrait. Une dernière fois, avant de se noyer, elle se détacherait dans une phrase martelée comme un cri de haine ou un appel au secours. (VN p. 84-85)

⁷⁶⁸ Voir par exemple GL 1996 S. 171, GL 2006 S. 177 ; DB p. 83.

⁷⁶⁹ A p. 197 / S. 207-208.

De fait, cette voix radiophonique, c'est la voix dans l'Histoire, qui ne se constitue que de grésillements indistincts pour Ingrid et Rigaud et qui sera bientôt noyée, lorsque la guerre prendra fin : une voix de propagande, occupée et collaboratrice, comme la France à cette époque que vient incarner la « tache sombre » qui les traque⁷⁷⁰. Par extension, cette voix sans avenir incarne en elle-même la menace de sa disparition à travers l'Histoire, et même de toute voix à travers l'Histoire, qu'on veuille l'entendre ou non, tel que Jean en prendra conscience par la suite : « Là aussi, ma voix serait si lointaine qu'on ne l'entendrait pas. » (VN p. 99). Peut-être est-elle ainsi la voix de l'Histoire elle-même, qui meurt avec l'événement et qui ne sera peut-être jamais relayée. Sans doute est-ce le récit lui-même qui en prend le relais, en la gardant présente et en la relayant à son tour.

Ensuite, les modulation des voix sont changeantes au cours des récits : ils contiennent des cris, des voix basses (celles d'Ingrid et de Rigaud en vacances en Juan-les-Pins avec le narrateur alors âgé de 20 ans, qui parlent à voix basse, et laissent la lumière éteinte dans un bungalow duquel ils ne veulent être vus ni entendus)⁷⁷¹, des éclats de voix soudains qui deviennent rapidement silencieux (VN p. 65), des murmures étouffés et des voix soudainement interrompues⁷⁷². Et s'il ressort à travers ces derniers exemples des voix rarement assurées, claires ou distinctes, qui peinent à transmettre l'image d'une identité stable et assumée, elles sont malgré tout audibles.

Et finalement, c'est par leur caractère fuyant que leur omniprésence s'affirme peut-être le mieux : on a l'impression que les voix reviennent, s'ajoutent et se répondent, comme les motifs d'une fugue musicale, laquelle se définit par une « composition musicale écrite dans le style du contrepoint et dans laquelle un thème (un sujet) et ses imitations successives forment

⁷⁷⁰ « Un soir d'hiver qu'ils l'écoutaient dans la demi-pénombre du salon, Rigaud demanda à Ingrid : « Ca ne te rappelle rien ? – Non. – C'est la voix du type roux au complet sombre que nous avons rencontré l'année dernière au restaurant... Je suis sûr que c'est lui... » VN p. 84.

⁷⁷¹ Le bungalow s'avère de surcroît un lieu de résidence transitoire donnant un sentiment de sécurité et d'isolement recherché (VN p. 32, p. 41-42). Chez Wander, nous retrouvons également l'image du bungalow, titre éponyme d'une de ses pièces de théâtre (*Der Bungalow*). Le bungalow évoque chez lui également un passage dans cette petite maison, qui peut dès lors provoquer le rapprochement des personnes qui l'habitent provisoirement : il ne s'agit chez Wander pas d'un séjour dans un camping mais dans un pays en voie de développement, où un couple décide de partir après que la femme a remarqué l'éloignement mutuel, voire la brisure prochaine de son couple : „Ich kann so nicht weiterleben, neben einem Mann, der fertig ist, der aufgehört hat zu verändern, der schweigt, der noch mehr vorhanden ist [...]!“; WANDER F., *Josua läßt grüßen. Der Bungalow. Zwei Stücke*, Berlin, Aufbau-Verlag, 1979, p. 170-171 / « Je ne peux pas continuer à vivre ainsi, à côté d'un homme épuisé, qui a cessé de changer, qui garde le silence, qui n'est plus disponible [...] ! » ; „DER MANN – Aber dort.... Wo wir das Kraftwerk bauen, [...] es ist wie eine Wüste. Nichts ist dort. Nur Steine. Wir werden die erste Zeit in Baracken hausen.“ / « L'HOMME – Mais là-bas... où on construit la centrale, [...] c'est comme un désert. Il n'y a rien là-bas. Seulement des pierres. Au début, on créchera dans des baraques. » – „DIE FRAU – In einer Baracke werden wir uns vielleicht wieder näherkommen!“ / « LA FEMME – Peut-être que dans une baraque, on se retrouvera ! », *ibid.*, p. 174. Et chez le rescapé de la Shoah, le bungalow peut ici également renvoyer à la baraque du camp de concentration.

⁷⁷² VN p. 84-85 ; HB S. 39-40 ; GL 1996 S. 17, GL 2006 S. 18.

plusieurs parties qui semblent se fuir et se poursuivre l'une l'autre »⁷⁷³. Cela a été étudié de façon convaincante par N. Butaud et M. Heck⁷⁷⁴ chez Modiano : d'un côté, la désertion, voire la disparition de l'identité des personnages est réfléchi par les différents modes de présence et les modulations de la voix qui l'incarne et, d'un autre côté, leur absence est à la fois révélée et comblée par la présence de ces voix omniprésentes et directement transmises, qui reviennent constamment hanter le texte. De plus, le fait que les voix reviennent, se poursuivent et varient comme dans une fugue reproduit le mode d'écriture. Nous pouvons ainsi dire, après L. Campos, que les textes des trois auteurs semblent se muer en une « chambre d'écho de toutes les voix du passé, y compris muettes »⁷⁷⁵.

Ainsi, les voix des textes de Modiano, Sebald et Wander se caractérisent par leur omniprésence et leur spontanéité, sans que nous puissions toujours en distinguer l'origine :

Et nous parlâmes de Katja, de sa beauté, de ses yeux marrons brillant de joie de vivre, nous parlâmes ensemble de son esprit et de sa moquerie qui n'épargnaient personne.

Tu l'as donc entendu : elle vit !

Bien sûr qu'elle vit. Tu pensais vraiment qu'elle se trouvait sur le bateau ?

Tout cela était fou, le fait qu'elle n'était pas sur le Deventer mais qu'elle avait quand même disparu, ensuite la nouvelle de la catastrophe, et que Jablonsky venait subitement d'affirmer qu'il l'avait vue sur la Canebière !

Qu'est-ce que tu vas faire quand elle va soudainement réapparaître devant toi, hé ?

T'es bête, à ton avis, qu'est-ce que tu crois que je vais faire...

Und von Katja redeten wir, von ihrer Schönheit, ihren braunen, von Lebenslust blitzenden Augen, von ihrem Witz und ihrem Spott erzählten wir einander, niemand blieb davon verschont.

Du hast es also gehört, sie lebt!

Natürlich lebt sie. Dachtest du wirklich, sie sei auf dem Schiff?

Das war alles verrückt, daß sie nicht auf der Deventer, aber doch verschwunden war, dann die Nachricht von der Katastrophe, und wie Jablonsky plötzlich behauptete, er habe Katja auf der Canebière gesehen!

Was wirst du tun, wenn sie plötzlich wieder vor dir steht, he?

Du Narr, was glaubst du wohl, werde ich tun... (HB S. 20)

Ce passage d'*Hôtel Baalbek* montre le brouillage des identités dans le discours, qui répond au brouillage au niveau diégétique et au niveau narratif que nous avons déjà étudié : dans ce dialogue, l'on est incapable non seulement d'identifier mais également de différencier les personnages à qui peuvent être attribuées les voix qui conversent entre elles, issues du même temps et de la même situation d'énonciation. Toutefois, cela nous renseigne sur le rôle d'écriture qu'endosse le narrateur : le passage narratif en début d'extrait indique qu'il est à l'origine de cette transmission de voix qu'il a réagencées après coup ; il est à la fois le

⁷⁷³ Voir BUTAUD N., *Patrick Modiano. Un livre-CD, op. cit.*, p. 82. Elle donne la définition communément admise de la fugue, qui se base sur celle donnée par J.J. Rousseau.

⁷⁷⁴ Voir *ibid.*, p. 82-85 et HECK M., « La trace et le fantôme. Mélancolie de l'écriture chez Patrick Modiano », *op. cit.*, p. 327-346.

⁷⁷⁵ CAMPOS L., *Fictions de l'après, op. cit.*, p. 320.

rapporteur du discours et le relais entre les différentes voix qu'il inscrit dans le temps de l'après d'où il écrit.

Car si les voix apparaissent, c'est parce qu'une place leur est accordée dans les récits, à travers le rôle final de la transcription qu'endosse le narrateur, voix du texte et porte-voix de ses figures, afin de recueillir, de retenir et de maintenir en vie dans le texte une parole qui, sinon, serait perdue.

Voix et porte-voix

Les dialogues permettent d'entendre, sans ornement, la voix de ceux qui se souviennent et celle des disparus issus d'un espace-temps aboli au moment de la narration. Leur imbrication dans la narration donne l'impression que les voix surgissent d'elles-mêmes des textes, en échappant du temps dont elles sont issues et en étant directement transmises. Et comme les dialogues sont pour la plupart au discours direct et jamais introduits au préalable, ils donnent l'impression d'interpeller également le lecteur, comme s'il était intégré aux discussions, puis à l'enquête. Être à l'écoute des voix, pour le narrateur et pour le lecteur, cela signifie donc avant tout vouloir combattre le silence qui efface le passé, les souvenirs et les existences qu'il contient⁷⁷⁶, que les trois auteurs cherchent à préserver et à rendre immédiats.

Cela renvoie à la question de l'indicible après 1945, qui prend en compte à la fois la difficulté à dire et celle à trouver une langue adéquate pour dire l'horreur – et à la comprendre quand elle est dite par un autre. La question de l'indicible, d'abord posée par les survivants, a émergé à cause du fossé entre l'expérience et la langue, comme en témoignent ces mots de R. Antelme, issus de *L'Espèce humaine* :

Il nous paraissait impossible de combler la distance que nous découvriions entre le langage dont nous disposions et cette expérience que, pour la plupart, nous étions encore en train de poursuivre dans notre corps. Comment nous résigner à ne pas tenter d'expliquer comment nous en étions venus là ? [...] Et cependant c'était impossible. À peine commençons-nous à raconter, que nous suffoquions.⁷⁷⁷

Le fossé entre l'expérience et la langue, c'est ainsi le fossé entre la façon d'exprimer l'expérience par des mots aux significations multiples, des mots qui peuvent d'ailleurs avoir du mal à trouver leur expression juste, et la façon dont cette expression pourra être perçue par celui qui n'a pas vécu l'expérience racontée. C'est en ces termes qu'exprime P. Levi cette

⁷⁷⁶ Voir ROHE O., « Fragments », *op. cit.*, p. 326.

⁷⁷⁷ ANTELME R., *L'Espèce humaine*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1957, p. 9.

question de l'indicible dans *Si c'est un homme*, dans lequel il relate son expérience concentrationnaire et évoque l'insuffisance du langage à exprimer le réel catastrophique, la difficulté des « hommes libres »⁷⁷⁸ à le comprendre. Cela renvoie à la question de l'arbitraire du langage :

Ce que nous appelons la faim ne correspond en rien à la sensation qu'on peut avoir quand on a sauté un repas, de même notre façon d'avoir froid mériterait un nom particulier. Nous disons « faim », nous disons « fatigue », « peur » et « douleur », nous disons « hiver », et en disant cela nous disons *autre chose*, des choses que ne peuvent exprimer les mots libres, créés par et pour des hommes libres qui vivent dans leurs maisons et connaissent la joie et la peine.⁷⁷⁹

C'est donc peut-être pour cette raison que les trois auteurs développent la langue, c'est-à-dire le dire (de son expression à transmission), dans tout l'éventail de ses possibilités : l'important est de s'exprimer pour contrer l'amnésie, de transmettre afin de s'entendre, voire de compatir. C'est ainsi qu'analyse E.H. Debazi les œuvres littéraires des anciens déportés, qui visent cette double perspective qu'elle définit par deux termes très proches phonétiquement, et d'après elle, complémentaires : „Mitteilen“ (transmission) et „Mitleiden“ (compassion)⁷⁸⁰. Et dans cette perspective, il s'agit de se réapproprier non seulement l'histoire passée mais aussi la langue⁷⁸¹, notamment la langue allemande, langue maternelle de Sebald et Wander. Se réapproprier cette langue devenue douteuse, pour lui faire dire autre chose et lui faire dépasser son statut de langue meurtrière, voire lui ôter sa barbarie devenue originelle, en suivant la remarque et la réflexion d'H. Arendt, rapportée par J. Derrida dans *Le Monolinguisme de l'autre* : « Ce n'est tout de même pas la langue allemande qui est devenue folle ! »⁷⁸².

Et à la lecture de Sebald et Modiano, nous pouvons dire que cette double perspective de transmission et de compassion vis-à-vis de l'histoire et de la langue vaut également pour les héritiers des 2^e et 3^e générations. Les trois écrivains se rejoignent de fait sur l'idée qu'il ne faut cesser de dire tout comme il ne faut cesser de se souvenir. D'ailleurs, les souvenirs n'apparaissent que dans leur formulation, et la voix constitue donc le vecteur et l'instrument de leur transmission nécessaire : dire s'accompagne de l'urgence éthique du devoir dire, en mêlant esthétique et éthique. Au-delà de leur (omni)présence et de leur rôle dans la

⁷⁷⁸ Expression de P. LEVI dans *Si c'est un homme*, trad. M. Schruoffenegger, Paris, Pocket, 1988, p. 132.

⁷⁷⁹ *Ibid.*, p. 132. Voir également ANTELME R., *L'Espèce humaine*, op. cit., p. 115-116 : « Là-bas, ils disent : « Je vais m'asseoir », ils disent « On va dîner ensemble », ils disent : « Je vais... » et ils vont, ils font. « Je », c'est le pain, le lit, la rue. Ici, on peut seulement dire « Je vais aux chiottes ». Elles sont sans doute ce qui correspond le mieux ici à ce qu'on appelle communément là-bas la liberté. »

⁷⁸⁰ DEBAZI E.H., *Zeugnis, Erinnerung, Verfremdung*, op. cit., p. 90.

⁷⁸¹ Voir *ibid.*, p. 5 et LANGER P.C., *Schreiben gegen die Erinnerung?*, op. cit., p. 40-42.

⁷⁸² DERRIDA J., *Le Monolinguisme de l'autre ou la prothèse d'origine*, Paris, Galilée, coll. « Incises », 1996, p. 103.

construction du récit, les voix semblent donc remplir une triple fonction, en tant que facteurs de témoignage, puis de restitution et de reconnaissance⁷⁸³ des identités et des contenus auxquels elles renvoient, et à laquelle le lecteur participe. C'est sans doute pour cela que les trois auteurs rendent les voix immédiates et immédiatement perceptibles : non seulement elles miment la performance du dialogue et de la remémoration ainsi que leur transmission directe, mais elles impliquent le lecteur dans leurs formes et leur contenu.

Énonciation multidirectionnelle

Le jeu des pronoms personnels chez les trois auteurs dépasse les voix du discours narratif. En effet, l'énonciation doit être considérée en tant qu'ancrage temporel et point de vue : elle concerne à la fois le temps auquel elle est émise ou lue (le temps du récit, que la théorie allemande du discours nomme „Erzählzeit“), le temps auquel elle renvoie dans le récit (le temps de l'histoire, ou „erzählte Zeit“⁷⁸⁴) et les personnes qui prennent en charge ou qui sont impliquées dans le discours dont il est question.

Chez les trois auteurs, l'énonciation est multidirectionnelle, que ce soit au niveau des temps ou des personnes, et cela provoque une incertitude quant à l'identité des narrataires des discours, car elle souligne la confusion entre les personnages et les instances narratives, contribue à l'ambiguïté de l'énonciation tout en ouvrant le texte au hors-texte, et notamment au lecteur. Elle informe ainsi sur les modalités d'intégration et d'implication du lecteur aux textes. Outre le fait qu'elle rende le discours ambigu et ralentit la transmission, elle pose également le problème de l'identité incarnant la voix et de la langue avec laquelle elle s'exprime. A qui les personnes impliquées dans les discours renvoient-elles réellement ? A qui les discours sont-ils adressés ? Les personnes impliquées dans l'énonciation sont des « je » à l'identité multiple, ou bien des « je » indéterminés : est-ce la voix du narrateur-personnage, celle des personnages qui prennent part aux dialogues, celle des disparus qu'on rapporte ? Il en est de même pour les pronoms personnels qui apparaissent dans les récits (on, ils, nous, vous), qui s'avèrent volontairement flous ou changeants et qui se réfèrent au texte en même temps qu'au hors-texte, ce qui met en évidence les brouillages identitaires, l'ambiguïté du discours et la stratification des récits. Ces pronoms personnels ont été étudiés avec

⁷⁸³ Voir BOUJU E., *La Transcription de l'Histoire*, op. cit.

⁷⁸⁴ Voir MÜLLER G., „Erzählzeit und erzählte Zeit“, in G. Müller, E. Müller (dir.), *Morphologische Poetik: gesammelte Aufsätze*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1968, p. 269-286.

précision par S. Servoise chez Modiano (et particulièrement dans *Dora Bruder*)⁷⁸⁵ mais nous élargirons l'étude aux deux autres auteurs.

Les pronoms personnels rendent l'origine, le contenu et la transmission des discours incertains. En effet, tous les pronoms personnels utilisés dans les récits sont porteurs d'ambiguïté, et cela pour deux raisons : d'une part, ils contiennent tous plusieurs points de référence, en cela qu'ils renvoient souvent à plusieurs personnes à la fois, parfois non identifiables, ou qu'ils glissent vers un autre pronom personnel, vers une autre personne ancrée dans une autre époque. D'autre part, ils s'ouvrent également tous au hors-texte.

Nous le savons, le « je » des récits est instable, renvoyant parfois à une identité incomplète, parfois à une identité sûre d'elle mais qui n'est pas précisément annoncée. Le « je » glisse ainsi entre les époques, entre les situations d'énonciation et les personnes à qui il renvoie à chaque fois, qu'il soit le narrateur ou l'émetteur d'un énoncé pris en charge par un personnage lorsque nous avons affaire à un dialogue, qu'il apparaisse au discours direct ou indirect. « Et je me rappelle, me raconta Věra, dit Austerlitz »⁷⁸⁶, lit-on chez Sebald. Dans les phrases précédant celle-ci, le « je » renvoyait à Austerlitz et il se trouve subitement attribué à Věra, tout comme le premier pronom réfléchi « me » renvoie d'abord à elle pour glisser immédiatement vers Austerlitz. Le brouillage entre les deux personnages et entre leurs discours est d'autant plus manifeste en français que le verbe « dit » peut être du présent de l'indicatif ou du passé simple de l'indicatif et donc renvoyer tout autant au présent de l'énonciation qu'à un passé non précisément situé.

De surcroît, dans des récits qui s'intéressent aux vies de personnes disparues et s'interrogent à leur sujet, comme le sont ceux de Sebald, Modiano et Wander, ces personnes disparues n'ont jamais l'occasion de dire « je » : c'est le cas de Dora Bruder, de Paul Bereyter, d'Ambros Adelwarth et de Luisa Lanzberg par exemple. Toutefois, une trace écrite leur étant attribuée est parfois intégrée dans le texte qui contient dès lors le « je » du disparu – mais un « je » bel et bien disparu à présent. Nous pouvons citer par exemple les notes manuscrites d'Ambros ou les feuillets de la mère de Ferber chez Sebald, ou la lettre d'un inconnu de l'Histoire, « un certain Robert Tartarovsky » (DB p. 121), dont une lettre est intégralement citée dans *Dora Bruder*. Que ce soit dans les récits qui s'attachent à ces figures-ci ou aux autres récits, les « je » sont donc multiples, renvoyant à des personnes différentes ou à la même personne à une époque différente.

⁷⁸⁵ Voir SERVOISE S., *Le Roman face à l'histoire*, op. cit., p. 264-269.

⁷⁸⁶ „Und ich entsinne mich, so erzählte mir Věra, sagte Austerlitz“ A S. 234 / p. 222.

Et ce brouillage est d'autant plus marqué que les points de référence du « je » changent donc de référent en cours de route, en venant ainsi stratifier la trame énonciative tout en complexifiant la lecture :

Dans la maison d'en face, avec devant la place, qui se scinde en deux chemins divergents comme les vagues devant la proue d'un bateau, et derrière les premières pentes de la forêt de Windheim, lit-on dans les pages que j'ai sous les yeux, je suis née, j'ai grandi et j'ai vu jusqu'à ma seizième année, avant qu'en janvier 1905 nous déménagions à Kissingen. (E p. 230)

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 Winheimer 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. (S. 291)

Dans cet extrait des *Émigrants*, le premier « je » correspond au narrateur qui lit les feuillets de Luisa Lanzberg et le « je » qui apparaît immédiatement après renvoie à la voix émanant du journal intime, venant donc du passé, celle de Luisa enfant. Si le brouillage identitaire entre le narrateur et Luisa se dissipe ici rapidement, il demande toutefois un instant de réflexion. Et dans cet extrait intervient un autre pronom personnel, un « nous » qui vient confirmer le changement de référent du « je » : il peut être aisément attribué à Luisa et ses proches, qu'elle inclut dans son discours.

Au niveau linguistique, le singulier glisse vers le pluriel, l'individu vers le collectif. Du point de vue identitaire, ce glissement nous indique que le « nous » est une somme de « je » distingués, bien qu'ils ne soient pas tous identifiables. Cela signifie à la fois que l'identité individuelle est disséminée et que l'on peut puiser dans les informations données pour définir les autres pour parvenir à se faire une image d'un seul. C'est une idée qui se retrouve dans *Hôtel Baalbek*, et qu'exprime ainsi le narrateur : « Je ne suis que moi – et un mélange de tous ces êtres humains ! »⁷⁸⁷. Ces êtres humains qu'il avait précédemment désignés par « nous, les émigrants » (HB S. 5). Les figures du texte semblent donc complémentaires, voire solidaires, à l'instar de « nos hommes du Baalbek »⁷⁸⁸ qu'un train pour Auschwitz attend, tous ensemble⁷⁸⁹.

Le « nous » semble alors inaugurer un détour par les autres pour parvenir à soi-même. Le passage des *Émigrants* que nous venons de citer est immédiatement suivi d'un retour au « je » de Luisa, cette fois-ci clairement reconnue, en étant nommée par le narrateur : « A

⁷⁸⁷ „Ich bin nur ich – und eine Mischung aus all diesen Menschen!“ HB S. 37.

⁷⁸⁸ „unser[e] Baalbekmenschen“ HB S. 79.

⁷⁸⁹ „Die Züge nach Auschwitz waren bereits unterwegs, auch auf uns wartete solch ein Zug, nur wenige Wochen trennten uns davon.“ HB S. 127.

présent, je me tiens à nouveau dans la pièce commune, écrit Luisa »⁷⁹⁰. Chez Wander, l'utilisation du « nous » vient illustrer l'idée que c'est par l'errance dans ce qui nous entoure – et sa découverte – que l'on peut se rapprocher de soi-même ou bien essayer de saisir quelque chose qu'on ne parvient pas à déceler ou à analyser chez soi.

L'utilisation fréquente du « nous » chez Wander semble ainsi prendre une signification qui ne se retrouve pas chez Sebald et Modiano, selon laquelle le « nous » viendrait montrer la panique de celui qui a perdu son « moi » et est défigurés par l'Histoire, « dépossédé et errant », pour reprendre une nouvelle fois les termes de R. Antelme, que M. Blanchot cite dans *L'Entretien infini* et que S. Kofman cite à son tour lorsqu'elle analyse le même procédé dans *Le Dernier des Justes* d'A. Schwartz-Bart⁷⁹¹. Nos analyses rejoignent celles de J. Rainer : d'après lui, les nombreuses occurrences du « nous », mais aussi du « je », chez Wander incarnent sans doute une réponse poétique à la lourde menace, constante, d'élimination du moi et de perte de sa propre existence qu'a vécues Fred Wander dans les camps et à la destruction d'autres vies dont il a été témoin. Il s'agirait alors d'un signe du trauma de la déportation, un signe du chancèlement identitaire⁷⁹² et dès lors, la configuration narrative de ce chancèlement identitaire.

Ce « nous » rassemble donc des identités atténuées, sur le point de disparaître⁷⁹³, qui sont rassemblées dans une communauté de destin. Les mémoires de Wander contiendront aussi de nombreux « nous, les déportés »⁷⁹⁴, c'est-à-dire « nous, les rares survivants de l'holocauste aujourd'hui encore dispersés dans le monde »⁷⁹⁵. Parfois, le « nous » réunit un groupe plus restreint, comme le narrateur d'*Hôtel Baalbek* et son ami Sascha, qui ont survécu et qui vivent ensemble à Paris après la guerre : « C'est le mois de septembre, nous nous trouvons dans la chambre de Sascha, dans notre vieil hôtel de la rue Saint-André-des-

⁷⁹⁰ „Jetzt stehe ich wieder, schreibt Luisa, in der Wohnstube.“ E S. 291 / p. 230.

⁷⁹¹ « Déchu de moi, étranger à moi-même, ce qui s'affirme à ma place, c'est l'étrangeté d'autrui, l'homme comme absolument autre, étranger et inconnu, le dépossédé et l'errant. » BLANCHOT M., *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 195. Voir également KOFMAN S., *Paroles suffoquées*, op. cit., p. 53 et p. 70.

⁷⁹² „Später kommt noch das Trauma der Deportation und des KZ hinzu, die um vieles stärkere Bedrohung des Auslöschung des Ichs, des Existenzverlustes.“ RAINER J., „Ich will weg, ich weiß aber nicht, wohin. Flucht und Heimatlosigkeit als Stilelemente im Werk Fred Wanders“, *Le Texte et l'idée*, Nancy, Centre de Recherches germaniques de l'Université de Nancy II, 1992, n°7, p. 123-153, ici p. 125.

⁷⁹³ „Und so starb einer von uns“ HB S. 195 / « Et c'est ainsi que mourut l'un de nous » ; „Wir also, die arbeitsfähigen Männer, wurden in einen anderen bereitstehenden Zug verfrachtet und fortgebracht, wie wir später erfahren, in ein Außenlager von Groß-Rosen. Alle anderen Deportierten haben den nächsten Tag nicht erlebt.“ GL 1996 S. 83, GL 2006 S. 90 / « Nous, les hommes aptes au travail, avons donc été chargés dans un train qui nous attendait et avons été emmenés dans un camp périphérique de Groß-Rosen, comme nous l'apprîmes plus tard. Tous les autres déportés n'ont pas survécu au jour suivant. »

⁷⁹⁴ „Wir KZler“ GL 1996 S. 93, GL 2006 S. 101.

⁷⁹⁵ „Wir, die wenigen heute noch in der Welt verstreuten Überlebenden des Holocaust“ GL 2006 S. 373.

Arts. »⁷⁹⁶. Mais nous ne sommes pas certains que ce « nous » renvoie véritablement à Sascha et au narrateur, peut-être y insère-t-il le lecteur dans un passage autoréflexif sur la construction de sa narration, visant à situer la situation d'énonciation elle-même, et non le lieu de l'action.

C'est une impression que l'on peut avoir en d'autres endroits d'*Hôtel Baalbek*, de manière parfois plus claire, par exemple lorsque le narrateur déclare au début d'un chapitre : « Mais nous ne voulons pas nous écarter trop longtemps du sujet, je me trouve dans ma chambre d'hôtel [...] »⁷⁹⁷. Ainsi, ce « nous » globalisant met en lumière d'un côté un réel sentiment d'appartenance mais aussi sans doute la difficulté à être en tant que personne, d'un autre côté les différentes perspectives narratives et la stratification de la narration, qui intègre ses lecteurs potentiels.

Cela apparaît également chez Modiano : dans *Voyage de noces*, les quelques occurrences du pronom personnel « nous » semblent rapprocher narrateur, personnages et lecteur, d'après S. Servoise, « dans une humanité commune, qui dépasse le partage enquête / victimes »⁷⁹⁸ et brouille les repères spatio-temporels ainsi que les identités :

Il n'est pas impossible qu'[Annette] pense à moi et qu'elle éprouve la tentation de venir me rejoindre porte Dorée, là où Ingrid et Rigaud ont habité du temps des bombardements. C'est ainsi que nous déambulons toujours dans les mêmes endroits à des moments différents et malgré la distance des années, nous finissons par nous rencontrer. (VN p. 115-116)

À qui se réfère ce « nous » ? Jean et sa « veuve » Annette qu'il venait d'évoquer dans le récit ? Ingrid, Rigaud et le narrateur ? Nous qui lisons le livre de Modiano ? Les hommes en général lorsqu'ils vivent une expérience semblable ? Sans doute tout cela à la fois. Dans *Dora Bruder*, S. Servoise illustre cette idée par ce passage où Modiano s'interroge sur les motifs de la fugue de Dora, sollicitant son expérience personnelle et celle du lecteur : « Qu'est-ce qui nous décide à faire une fugue ? »

La réponse qu'il donne utilise le « vous » au lieu du « nous ». Cela montre à la fois l'implication attendue du lecteur, qui est censé se sentir désigné, et le brouillage identitaire – ou bien, vu sous un autre angle, l'identification commune –, qui rapproche Modiano, le lecteur contemporain de l'époque de Dora, le lecteur contemporain du temps de l'écriture, et les victimes menacées par les autorités d'Occupation, dont Dora :

⁷⁹⁶ „Es ist September, wir befinden uns in Saschas Zimmer, in unserem alten Hotel in der Rue Saint-André-des-Arts [...]“ HB S. 171.

⁷⁹⁷ „Doch wir wollen nicht so lange abschweifen, ich befinde mich in meinem Hotelzimmer [...]“ HB S. 202.

⁷⁹⁸ SERVOISE S. *Le Roman face à l'histoire*, op. cit., p. 265.

Mais il semble que ce qui vous pousse brusquement à la fugue, c'est un jour de froid et de grisaille qui vous rend encore plus vive la solitude et vous fait sentir encore plus fort qu'un étai se resserre. (DB p. 57)

Ce geste de brouillage, ou d'identification réciproque de toutes les instances narratives qui font le texte, se retrouve dans les dernières lignes du récit, incarné par le dernier « vous », qui donne une dimension universelle et intemporelle à l'histoire de Dora, en présentant conjointement le particulier et le général, l'humain (même dans son aspect inhumain) et l'abstrait, l'histoire et la mémoire. Après avoir établi qu'il ne parviendra jamais à remplir de contenu les instants de l'existence de Dora pendant ses fugues, Modiano accepte de ne pas réussir à découvrir son secret, « un pauvre et précieux secret que les bourreaux, les ordonnances, les autorités dites d'occupation, le Dépôt, les casernes, les camps, l'histoire, le temps – tout ce qui vous souille et vous détruit – n'auront pas pu lui voler. » (DB p. 145). Le « vous » prend ainsi une valeur générale, en tant que forme grammaticale du « on ».

Ce faisant, le pronom personnel « vous » tend, selon S. Servoise, à placer le lecteur « non plus du côté de l'enquêteur mais des victimes, objets de [l'] enquête »⁷⁹⁹, comme en témoigne cet extrait :

On vous classe dans des catégories bizarres dont vous n'avez jamais entendu parler et qui ne correspondent pas à ce que vous êtes réellement. On vous convoque. On vous interne. Vous aimeriez bien comprendre pourquoi. (DB p. 37-38)

De plus, l'utilisation du présent de l'indicatif favorise l'identification du lecteur à la situation dont il est question, voire aux personnes désignées.

Ainsi, les effets de brouillage entre les pronoms personnels chez les trois auteurs provoquent non seulement une confusion quant à l'origine et aux narrataires des discours, mais également l'ouverture du texte au hors-texte passé (l'Histoire, les souvenirs) ou à venir (le lecteur).

Cela est particulièrement marquant dans le passage de *Dora Bruder* où le narrateur Modiano reproduit la lettre de Robert Tartarovsky : à partir du moment où il intègre cette trace issue du hors-texte dans le texte et qu'ils dialoguent donc ensemble par le biais de l'intertextualité, le « je » de Robert Tartarovsky, qui vient relayer le « je » du narrateur que nous avons pris l'habitude de suivre, ouvre le discours du récit à un autre espace-temps historique et discursif en les brouillant : à l'espace-temps antérieur dont il est issu, mais aussi au hors-texte futur. En effet, puisque le narrateur intègre la lettre et raconte le moment où il l'a achetée, il l'ouvre une nouvelle fois au hors-texte, en faisant du lecteur le témoin de son

⁷⁹⁹ *Ibid.*, p. 265.

utilisation et le destinataire de cette lettre puisqu'il la lui confie dans son intégralité et que, comme il le précise, « la lettre était à vendre, ce qui voulait dire que le destinataire de celle-ci et ses proches avaient disparu à leur tour. » (DB p. 121). Car c'est « nous » – narrateur, auteur réel et lecteurs ? – qui en sommes donc « les destinataires et les gardiens », comme il le dit également des « centaines et des centaines de lettres » adressées au Préfet de police de l'époque et auxquelles il n'a jamais répondu par les mots, seulement par les actes, dans le but de faire taire leurs expéditeurs – et dont le narrateur Modiano rapporte quelques phrases : aujourd'hui, elles sont disponibles et « nous pouvons les lire [...]. C'est nous, qui n'étions pas encore nés à l'époque, qui en sommes les destinataires et les gardiens. » (DB p. 84)

Le « nous » est parfois relayé chez Modiano et Sebald par le « on », le plus impersonnel des pronoms personnels. Même si cela ne semble pas évident au premier abord, le « on » semble, comme le « nous » et même plutôt comme un autre « je », associer le narrateur et le lecteur en les impliquant conjointement dans l'activité d'exploration. Et cela est d'autant plus efficace que le caractère de généralité, voire d'impersonnalité du « on », impose un travail de réflexion plus intense de la part du lecteur, qui se questionnera quant à l'identité de son référent. Cela se produit dès le début de *Dora Bruder*, comme en témoigne cet exemple qui correspond aux prémices de l'enquête de Modiano, lorsqu'il retourne pour la première fois depuis son enfance dans le quartier Ornano après avoir découvert l'avis de recherche :

Je suis retourné dans ces parages au mois de mai 1996. Un magasin a remplacé le cinéma. On traverse la rue Hermel et l'on arrive devant l'immeuble du 41 boulevard Ornano, l'adresse indiquée dans l'avis de recherche de Dora Bruder. (DB p. 11)

L'extrait suivant, issu des *Émigrants*, répond à la même volonté de rassembler narrateur et lecteur dans les recherches. Si le pronom personnel « on » n'apparaît que dans la traduction française, il est certain qu'en recopiant de nombreuses pages du journal intime de Luisa Lanzberg, qui représentent à la fois un témoignage d'époque et des traces de son existence, le narrateur les transmet au lecteur et en lui confiant ainsi tous les éléments, il lui offre la possibilité de se les approprier et de participer à son enquête :

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 ont finalement motivé, fin juin 1991, mon voyage à Kissingen et Steinach. (E p. 257)

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. (S. 327)

La traduction française effectuée par P. Charbonneau explicite qu'il s'agit pour Sebald, comme pour Modiano, d'intégrer le lecteur au processus des recherches, des constats et des conclusions qui en sont tirées et donc de l'établissement du récit. Ainsi, le lecteur confirme et cautionne, même si ce n'est qu'à rebours, le cheminement de la narration qui intègre du discours rapporté :

Si l'on songe aux circonstances dans lesquelles il a grandi, dit la tante, on constatera qu'Ambros n'a jamais eu ce qui pourrait ressembler de près ou de loin à une enfance. (E p. 94)

Vergegenwärtigt man sich heute die Verhältnisse, unter denen der Ambros aufgewachsen ist, dann kommt man, sagte die Tante Fini, unweigerlich zu dem Schluß, daß er so etwas wie eine Kindheit nie gehabt hat. (S. 112)

Ainsi le « on » et le « je » semblent deux figures complémentaires qui incarnent conjointement l'itinéraire d'un enquête qui avance par hypothèses et oscille entre suppositions et certitudes, mystères et élucidations, vérité et fiction du sujet :

Et pourtant, sous cette couche épaisse d'amnésie, on sentait bien quelque chose, de temps en temps, un écho lointain, étouffé, mais on aurait été incapable de dire quoi, précisément. (DB p. 131)

Et « on » semble alors incarner un « je » étendu, qui intègre et implique le lecteur dans les bilans et réflexions du narrateur sur l'issue inconnue de son enquête :

Ce sont des personnes qui laissent peu de traces derrière elles. Presque des anonymes. Elles ne se détachent pas de certaines rues de Paris, de certains paysages de banlieue, où j'ai découvert, par hasard, qu'elles avaient habité. Ce que l'on sait d'elles se résume souvent à une simple adresse. Et cette précision typographique contraste avec ce que l'on ignorera pour toujours de leur vie – ce blanc, ce bloc d'inconnu et de silence. (DB p. 28)

De lors se crée une réciprocité entre le « on » indéfini qui vient relayer le « je » de Modiano lorsqu'il ne peut plus assumer seul les lacunes mémorielles et informationnelles. De même, le « je » apparaît suivi de modalisateurs qui modèrent la véracité de son discours, alors que le « on » se trouve rattaché à des faits avérés et indiscutables : « Je suppose qu'il n'en a parlé à personne. Et cela n'intéressait personne. On ne lui a pas donné la nationalité française. » (DB p. 25) Et plus loin : « Je suppose que c'est là qu'il a connu Cécile. Il y avait encore à cette adresse un 'café-hôtel' en 1964. Depuis, un immeuble a été construit à l'emplacement du 17 et du 15. Il porte seulement le numéro 15. On a jugé plus simple de ne garder qu'un seul numéro. » (DB p. 27).

Et parfois, « on » peut ainsi désigner les personnes concernées par les faits, ces anonymes indistincts qui ont joué un rôle dans l'Histoire – ou *a posteriori* dans l'enquête de Modiano, non pas pour eux-mêmes mais pour les informations qu'ils ont permis de révéler ou de déduire : ces personnes appartenant au hors-texte à la fois passé et à venir, si tant est

qu'ils lisent le livre. C'est aussi le premier mot de l'avis de recherche de Dora : « On recherche une jeune fille », où ce « on » désigne tout à la fois ses parents, les policiers, les parisiens de l'époque, l'auteur réel, le narrateur Modiano qui s'approprie la recherche et le lecteur impliqué comme visage du récit.

Si cette dimension ne se retrouve pas chez Sebald, le « on » est dès lors parfois relayé par le « tu » qui impose un destinataire de façon beaucoup plus frontale que le « on », s'affichant d'ailleurs plutôt dans les dialogues :

J'ai en outre en ma possession une sorte de journal qu'Ambros a tenu à cette époque, en écriture minuscule. Bizarrement, après l'avoir totalement oublié pendant très longtemps, j'ai tenté tout dernièrement de le déchiffrer, mais à cause de ma mauvaise vue, en dehors de quelques mots isolés, je ne suis pas parvenue à comprendre grand-chose. Tu devrais peut-être essayer à ton tour. (E p. 114-115)

Außerdem besitze ich, sagte die Tante Fini, eine Art von Tagebuch, das der Ambros damals geführt hat und das geschrieben ist in winziger Schrift. Ich habe mich, nachdem ich lange ganz auf es vergessen gehabt hatte, seltsamerweise erst letztthin um seine Entzifferung bemüht, habe aber meiner schwachen Augen wegen bis auf einzelne Wörter nichts Rechtes herausbringen können. Vielleicht solltest du es einmal versuchen. (S. 138)

Le pronom personnel « tu » désigne *a priori* un personnage du récit, en l'occurrence le narrateur, avec qui interagit le personnage qui lui dit « tu », sa tante. Mais à partir du moment où les dialogues sont enchâssés dans la narration et que les feuillets issus du carnet de notes d'Ambros sont intégrés sous leur forme brute⁸⁰⁰ dans le corps du texte, le lecteur est en droit de se sentir concerné, puisqu'il a sous les yeux le carnet et est amené au fil du récit à le lire, et donc à « essayer à [son] tour » de le comprendre. D'autant plus que le tutoiement instaure un rapprochement entre l'histoire racontée et le lecteur ainsi qu'un rapport de complicité entre le texte et sa réception.

Le pronom personnel « tu » est également omniprésent chez Wander, chez qui les dialogues constituent une grande partie des récits. Son emploi courant dans ses récits est intéressant car le « tu » se dédouble en deux figures qui invitent le lecteur à entrer dans le texte, par sa matière et par sa forme : la première figure est celle de la personne en tant que telle, connue de la personne qui parle à la première personne, et à qui elle s'adresse directement. La deuxième figure est celle du « toi » universel se combinant au présent de vérité générale. Dans le premier cas, elle peut correspondre à des narrataires différents. Elle peut renvoyer à un autre personnage du texte, que le « je » connaît bien, comme Friedländer disant au narrateur « Tu sais, personne n'a répondu aussi bien à cette question, et de façon

⁸⁰⁰ E p. 158-159 / S. 194-195, E p. 164-165 / S. 200-201.

aussi approfondie, que Joseph Roth »⁸⁰¹. Le « tu » peut également renvoyer à la même personne que le « je », sous une forme autoréfléxive : il arrive souvent que le narrateur s'adresse à lui-même et réfléchit (à) sa situation dans la narration. Ainsi le neuvième chapitre de *Das gute Leben* s'ouvre-t-il sur la question : « Te souviens-tu de Charly Ellenbogen ? »⁸⁰². En cela, le « tu » peut également intégrer le lecteur, afin de faciliter sa saisie du récit et l'impliquer dans la construction du sens.

Dans le deuxième cas, la figure du toi universel traverse les temps et les lieux de l'énonciation et de la réception :

Tu marches mécaniquement en direction de la poste centrale, lorsque tu atteins un lieu inconnu, et tu n'attends rien, que peut bien espérer l'un de nous, à moins que se produisent des miracles.

Du gehst mechanisch zum Hauptpostamt, wenn du einen fremden Ort erreichst, und erwartest nichts, was soll einer von uns schon erwarten, es sei denn, es geschehen Wunder.
(HB S. 90)

Il est dès lors parfois impossible de déterminer la personne ou le temps où se dirige l'énonciation, comme le montre ce passage d'*Hôtel Baalbek* : « Et ensuite ils ont tout perdu. Toi aussi tu as tout perdu. »⁸⁰³. Le « toi » embraye-t-il une pensée que le narrateur se fait à lui-même ou est-ce une réponse à ce que vient de lui dire le personnage de Lily, qui a prononcé la première phrase dans laquelle elle a évoqué la richesse de sa famille et la situation luxueuse dans laquelle elle vivait avec ses parents avant de tout perdre ? Puisque le dialogue n'est pas marqué ni annoncé, comme toujours chez Wander, nous n'avons pas la possibilité de savoir s'il s'agit d'une parole prononcée au discours direct par l'un ou l'autre ou s'il s'agit de narration. Par ailleurs, dans le texte, la deuxième phrase survient après un retour à la ligne, qui la met en valeur mais ne donne pas d'indication supplémentaire : est-ce la réponse du narrateur après un temps de pause, une respiration plus ou moins longue, ou est-ce un constat *a posteriori*, qu'il se fait pour lui-même ou qu'il adresse au lecteur implicite, émettant alors un bilan de l'ordre de la vérité générale sur la réalité de la guerre ? Cela se produit plusieurs fois chez Wander dans ses mémoires également, lorsqu'il commence par exemple un paragraphe, après un blanc typographique, sur :

Tu ne te souviens pas ? Oh oui, tu te souviens de l'image. Tu te souviens de l'image de mai 1945, peu après la libération, lorsque près de Weimar, là-haut sur le Ettersberg, derrière le camp de Buchenwald, deux immenses pelleteuses sont apparues. Nous en avons été témoins.

⁸⁰¹ „Weißt du, sagt er dann, niemand hat diese Frage so gut beantwortet wie Joseph Roth [...].“ HB S. 207, Voir également par exemple GL 1996 S. 257, GL 2006 S. 268, GL 1996 S. 281, GL 2006 S. 290, etc.

⁸⁰² „Erinnerst du dich an Charly Ellenbogen?“ GL 1996 S. 40, GL 2006 S. 47. Voir également par exemple HB S. 206, S. 212.

⁸⁰³ „Und dann haben sie alles verloren. Auch du hast alles verloren.“ HB S. 167.

Du erinnerst dich nicht? O ja, du erinnerst dich an das Bild. Du erinnerst dich an das Bild vom Mai 1945, kurz nach der Befreiung, als oben auf dem Ettersberg bei Weimar, hinter dem Lager Buchenwald, zwei riesige Bagger aufkreuzten. Wir haben zugesehen. (GL 1996 S. 52, GL 2006 S. 58)

On peut se demander s'il s'adresse à lui-même, ou à un destinataire non précisé qui se trouvait avec lui, membre de ceux qui ont été témoins (« nous »), lecteur de son livre, afin de réactiver le souvenir. Mais à partir du moment où il décrit précisément le souvenir, il le transmet et, dès lors, le lecteur non impliqué dans l'Histoire remémorée peut se sentir concerné.

Ainsi, chez Modiano, Sebald et Wander, parfois les pronoms personnels, même au singulier, renvoient à plusieurs personnes différentes et pas forcément identifiables, et parfois, leurs récits opèrent des glissements entre les pronoms personnels, ce qui montre la stratification de leurs récits, l'importance du dialogue et la prise en compte de la transmission multiple. Nous pouvons ainsi dire que dans les discours et dans les pronoms personnels eux-mêmes se retrouve l'ensemble des strates de la transmission, à chaque instant.

C'est un exercice que Wander pratique à l'extrême, notamment à la fin de ses mémoires, dans un passage où le narrateur-écrivain semble se confondre avec l'auteur réel et où il raconte la genèse *d'Hôtel Baalbek*, les étapes de son errance, et éclaire ainsi sa philosophie de vie. Il glisse d'abord du « je », la personne réelle de l'écrivain, au « nous », « les réfugiés de l'Allemagne nazie et d'Autriche ». Ensuite, il se dirige vers le « tu » ouvert des préceptes du bouddhisme zen, pour reprendre un « nous » qui renvoie cette fois à sa troisième femme, Susanne Wedekind, et lui. Et ce « nous » va finalement revenir au « je », puis s'élargir vers le « tu », qui peut être un prolongement du « je » ou un embrayeur de vérité générale intégrant le lecteur :

Entre temps, j'avais commencé à écrire un autre livre, à savoir un livre sur un hôtel. Hôtel Baalbek. Un hôtel est un hôtel – et plus qu'un hôtel. Un de ces petits hôtels marseillais de dernière catégorie et miteux où nous, les réfugiés de l'Allemagne nazie et d'Autriche, pourrissions dans les minuscules chambres sous les toits. En bas la prostitution, en haut l'univers. Nous cherchions un chemin dans le monde libre, dans une autre vie. Mais « tu ne trouveras pas le chemin si tu ne deviens pas toi-même le chemin. » [...]

Et maintenant, nous habitons en ville, et je me dis – tu ne trouveras pas l'île si tu n'es pas toi-même cette île, à la lumière de l'utopie !

Inzwischen hatte ich ein anderes Buch zu schreiben begonnen, nämlich eines über ein Hotel. Hôtel Baalbek. Ein Hotel ist ein Hotel – und mehr als ein Hotel. Eines von jenen kleinen, schäbigen und billigen Hotels in Marseille, wo wir, die Flüchtlinge aus Nazi-Deutschland und Österreich, uns in den winzigen Zimmern unterm Dach verkrochen. Unten die Prostitution, oben das Universum. Wir suchten einen Weg in die freie Welt, in ein anderes Leben. Aber „du wirst den Weg nicht finden, wenn du nicht selbst zum Weg wirst.“ [...]

Und nun leben wir in der Stadt, und ich sage mir – du wirst die Insel nicht finden, wenn du nicht selbst die Insel bist im Lichte der Utopie! (GL 2006 S. 289-290)

Il s'était expliqué dans les pages précédentes sur la signification de l'île, avec l'image de laquelle s'achevait également *Hôtel Baalbek*. Si l'île est synonyme de sécurité et de solitude, chez Wander elle semble prendre une signification symbolique, en faisant référence aux îlots de la mémoire. Il sont des archipels rares, disséminés çà et là, mais sur lesquels restent éternellement les choses qu'ils contiennent, protégés par cette terre d'asile en pleine mer de l'oubli (HB S. 216), et qui accompagnent pour toujours celui qui a choisi d'habiter cette île :

Pourquoi une île, me demandais-je, tu veux te terrer, fuir dans un isolement ésotérique ? Le contraire est vrai. Mais je dois avouer quelque chose, dans mon enfance je rêvais déjà d'une île et de la montagne magique. [...] J'ai entendu parler du culte des Indiens muanas, ils gardent le couteau, la ceinture ou une touffe de cheveux d'un mort. Car l'homme muana ne peut aller nulle part pour se cacher, ses morts l'accompagnent, s'assoient à ses côtés et le regardent, cela ne le dérange plus, il a appris à vivre avec les morts. Il en est de même pour moi, j'ai accepté ma vie. Et donc la mort aussi. Mes morts sont nombreux et loquaces, ils rient avec moi, s'émerveillent et me regardent travailler [...]. Laissez-nous respirer l'air pur sur l'île et sur la montagne et exercer le regard. Voir comment les gens rient et pleurent, pourquoi ils se taisent et où ils vont.

Warum eine Insel, frag ich mich, willst du dich verkriechen, dich in esoterische Abgeschiedenheit flüchten? Das Gegenteil ist wahr. Eines aber muß ich gestehen, als Kind träumte ich schon von einer Insel und dem magischen Berg. [...] Ich hörte von dem Kult der Muana-Indianer, sie nehmen das Messer eines Toten, seinen Gurt oder ein Büschel Haare als Symbol an sich. Denn der Muana-Mann kann nirgends hingehen, um sich zu verstecken, seine Toten begleiten ihn, sitzen um ihn herum und sehen ihm zu, es stört ihn nicht mehr, er hat gelernt, mit den Toten zu leben. Mir geht es ähnlich, ich habe mein Leben angenommen. Also auch den Tod. Meine Toten sind zahlreich und gesprächig, sie lachen mit mir, staunen und sehen zu, wenn ich arbeite [...]. Laßt uns die reine Luft atmen auf der Insel und auf dem Berg und das Auge üben. Wie die Leute lachen und weinen, warum sie schweigen und wohin sie gehen. (HB S. 218)

Peut-être que l'île doit être ainsi comprise symboliquement, non comme territoire réel mais comme lieu de repos et de réflexivité, un endroit en soi, simple et ouvert aux quatre vents⁸⁰⁴, c'est-à-dire ouvert à la réflexion, à la discussion, et au ressac des souvenirs.

Chez Sebald aussi, parfois toutes les strates de la transmission sont présentes conjointement par un glissement continu qui stratifie leurs récits, comme dans cet extrait où Austerlitz raconte au narrateur son deuxième voyage à Prague et ses discussions avec Věra. Les pronoms personnels glissent d'une personne à l'autre, d'un souvenir à un autre et impliquent « nous les survivants, et les autres », c'est-à-dire les morts mais aussi ceux à qui on lègue le souvenir :

Des minutes passèrent durant lesquelles, dit Austerlitz, je crus aussi voir l'amas de neige dévaler la pente, et quand j'entendis de nouveau Věra, elle parlait du caractère insondable propre à ces photographies arrachées soudainement à l'oubli. On avait l'impression, dit-elle, que quelque chose bougeait en elles, on avait l'impression d'entendre des *gémissements de*

⁸⁰⁴ Voir HB S. 217.

désespoir, comme si les images elles-mêmes avaient une mémoire, se souvenaient de nous et nous rappelaient comment nous, les survivants, et les autres, ceux qui ne séjournèrent plus parmi nous, avions été au temps jadis. (A p. 253)

Es vergingen Minuten, sagte Austerlitz, in denen auch ich die zu Tal fahrende Schneewolke zu sehen glaubte und bis ich Věra weitersprechen hörte von dem Unergründlichen, das solchen aus der Vergessenheit aufgetauchten Photographien zu eigen sei. Man habe den Eindruck, sagte sie, es rührte sich etwas in ihnen, als vernehme man kleine Verzweiflungseufzer, *gémissements de désespoir*, so sagte sie, sagte Austerlitz, als hätten die Bilder selbst ein Gedächtnis und erinnerten sich an uns, daran, wie wir, die Überlebenden, und diejenigen, die nicht mehr unter uns weilen, vordem gewesen sind. (S. 265-266)

À partir du moment où Sebald insère des photographies dans ses récits – ce passage est d’ailleurs précisément encadré par deux photographies – et fait dire à son personnage que les photographies contiennent et transmettent une mémoire, cela s’applique également à son texte, et donc au lecteur. Le lecteur devient, comme le dit Modiano, le destinataire et le gardien de cette mémoire, au même titre que « nous, les survivants ». Ainsi se crée une communauté de la transmission de ce qui a pu être « arraché à l’oubli ».

Ainsi, le lecteur est mis en situation chez les trois auteurs, dont les textes déploient et interrogent, par leur énonciation multidirectionnelle, leur « capacité perlocutoire », c’est-à-dire leur « capacité à agir sur le lecteur », ce qui définit dès lors, d’après S. Servoise, la figure du « lecteur comme témoin »⁸⁰⁵. Ce faisant, le lecteur est impliqué à la fois dans les récits et leurs discours, en se confrontant et en se laissant imprégner de l’incertitude qu’ils dégagent, tant au niveau de l’origine des discours que de leur contenu, peut-être pour mieux la pallier.

De plus, la pluralité des voix et la reconnaissance du rôle du lecteur dans la narration et sa saisie éclairent sur la façon dont les voix ont pu survivre à l’Histoire et habitent l’histoire écrite, en errant dans les textes tout en les construisant et en migrant entre le texte et le hors-texte. Et à ces voix humaines, incarnées ou désincarnées, présentes ou absentes, qui se font entendre dans les textes et au-delà d’eux, répondent des voix issues d’autres espaces-temps qui font appel à la mémoire collective et s’ouvrent également au hors-texte : les voix d’ici et d’ailleurs, les voix d’hier et d’aujourd’hui.

⁸⁰⁵ SERVOISE S., *Le Roman face à l’histoire*, op. cit., p. 227.

Voix d'ici et d'ailleurs, voix d'hier et d'aujourd'hui

Les voix d'ici et d'ailleurs et voix d'hier et d'aujourd'hui, ce sont tout à la fois les langues étrangères, les références à d'autres auteurs, d'autres œuvres littéraires passées, à d'autres supports, qui projettent les textes hors de leur cadre en établissant des dialogues avec les différents discours qu'ils accueillent et avec le lecteur, et développent une esthétique de la trace au cœur des textes. En quoi participent-elles aussi à l'écriture de l'errance ?

Langues étrangères : l'expérience de l'inconnu

L'intégration de langues vivantes différentes de celle avec laquelle ils écrivent est un procédé propre à Sebald et Wander, qui accueillent des voix d'ailleurs en insérant des mots étrangers dans leur narration en allemand. Ces voix d'ailleurs font ainsi entrer l'altérité en littérature tout en visant à faire ressentir au lecteur l'expérience de l'inconnu, voire de l'indéchiffrable, et la déstabilisation qui en résulte.

Dans *Les Émigrants* et *Austerlitz*, Sebald emploie des expressions ou des mots hollandais⁸⁰⁶, français⁸⁰⁷, tchèques⁸⁰⁸, anglais⁸⁰⁹, qui ne sont pas toujours accessibles au prime abord parce qu'ils apparaissent au cœur de la phrase et sans traduction.

La langue française est particulièrement présente dans *Austerlitz* car elle rejoint l'identité du personnage, et ce dès le prénom du personnage éponyme, un prénom « tout à fait inhabituel chez les Tchèques », qui lui a été donné en hommage au compositeur Jacques Offenbach, car la mère d'Austerlitz « vouait une admiration sans bornes »⁸¹⁰. Le déterrement de la langue française dans la conscience du personnage va de pair avec le surgissement de passages oubliés de son enfance : il apprend ainsi qu'Agáta et Maximilian avaient une

⁸⁰⁶ Voir A p. 291 / S. 305-306.

⁸⁰⁷ Voir par exemple E p. 112 / S. 135, p. 165 / S. 203.

⁸⁰⁸ Voir par exemple A p. 212 / S. 223, p. 222 / S. 234.

⁸⁰⁹ Voir E p. 101-102 / S. 121-122, p. 106 / S. 126-127, p. 184-185 / S. 228-229.

⁸¹⁰ „Agáta ihrerseits habe von der besseren Welt eine eher kunterbunte, von dem von ihr über alles bewunderten Jacques Offenbach inspirierte Vorstellung gehabt, aus welchem Grund ich im übrigen auch, sagte Věra, zu meinem sonst unter den Tschechen nicht gebräuchlichen Vornamen gekommen sei.“ A S. 226 / p. 214.

prédilection pour le français (A p. 214 / S. 225) et une passion pour la culture française, parlant même français entre eux et demandant à Věra de parler à Austerlitz uniquement en français (A p. 215 / S. 227), le tchèque n'étant réservé qu'à un usage domestique (A p. 215 / S. 227). Dès lors, il n'est pas étonnant que la reconnaissance de Jacques par Věra ait lieu en français (A p. 212 / S. 224), mais qu'il comprenne aussi ce qu'elle lui dit en tchèque au moment de leurs retrouvailles (A p. 216 / S. 227). Et même si la narration est écrite en allemand, la langue allemande n'est pour Austerlitz ni la langue maternelle ni la langue d'usage, il l'associe d'ailleurs à la langue administrative (A p. 244-245 / S. 257) parfois aussi indéchiffrable que des hiéroglyphes (A p. 322 / S. 338). Souvenons-nous qu'il ne s'entretient avec le narrateur qu'en français ou en anglais (A p. 47 / S. 50) – même si le contenu de leurs dialogues est retranscrit en allemand.

Dans *Les Émigrants*, la langue vivante la plus utilisée à côté de l'allemand est l'anglais, puisque deux des quatre récits se situent en Angleterre (Hingham et Manchester). Dès le début du premier récit se trouvent des bribes de conversation en anglais, non traduites et intégrées à la narration, sans retour à la ligne ni typographie particulière, c'est-à-dire sans marquage en italique qui permettrait une distanciation visuelle facilitant la compréhension. Cette conversation reproduit la rencontre du narrateur avec le Dr Henry Selwyn :

Ses cheveux blancs étaient peignés en arrière mais des mèches folles retombaient sans cesse sur son front étonnamment haut. I was counting the blades of grass, dit-il pour excuser sa distraction. It's a sort of pastime of mine. Rather irritating, I am afraid. Il écarta une de ses mèches blanches. Ses gestes étaient malhabiles et à la fois parfaits, de même que relevait d'une politesse surannée la manière dont il se présenta à nous comme étant le Dr Henry Selwyn. Nous étions certainement venus, ajouta-t-il, pour l'appartement. (E p. 14)

Das weiße Haar hatte er zurückgekämmt, doch fielen ihm einzelne Strähnen immer wieder in die auffallend hohe Stirn. I was counting the blades of grass, sagte er zur Entschuldigung für seine Gedankenverlorenheit. It's a sort of pastime of mine. Rather irritating, I am afraid. Er strich eine der weißen Strähnen zurück. Ungelenk und zugleich vollendet waren seine Bewegungen; von einer längst außer Gebrauch gekommenen Verbindlichkeit auch die Art, in der er sich uns vorstellte als Dr. Henry Selwyn. Wir seien gewiß, setzte er hinzu, der Wohnung wegen gekommen. (S. 10-11)

Il s'agit ici d'une phrase entière écrite dans une langue vivante étrangère, parce qu'elle correspond à un dialogue que le personnage dont il est question a eu à l'étranger. Puisque les voyages à l'étranger chez Sebald sont nombreux, et qu'ils visent la compréhension de l'inconnu, il n'est pas étonnant que nous retrouvions plusieurs fois ce procédé :

Je finis par demander à un employé en uniforme qui venait vers moi : *Hlavní nádraží ? Wilsonovo nádraží ?* et il me conduisit en me tenant par la manche, comme un enfant égaré, dans un coin un peu à l'écart, devant une plaque commémorative indiquant que cette gare avait été inaugurée en 1919 en souvenir du président américain Wilson, amoureux de la liberté. (A p. 300)

Einmal fragte ich einen Uniformierten, der mir entgegenkam: Hlavní nádraží? Wilsonovo nádraží?, und wurde von ihm vorsichtig am Ärmel, wie ein verlorenes Kind, in eine etwas abseitige Ecke geleitet vor eine Gedächtnistafel, auf der es hieß, daß dieser Bahnhof 1919 zum Andenken an den freiheitsliebenden amerikanischen Präsidenten Wilson eingeweiht worden sei. (S. 315)

Parfois, les phrases citées correspondent à une citation en langue originale, dont l'utilisation de la langue source vise à informer le lecteur de la référence, même si l'origine exacte n'en est pas précisée, à l'instar de cette citation issue de *L'Acacia* de C. Simon :

[...] Marie [...] avançait en disant pour elle-même à mi-voix des paroles dont je n'ai à présent retenu que des bribes, évoquant de pauvres amants *qui se promenaient dans les allées désertes du parc*. (A p. 298)

[...] Marie [...] redete halblaut etwas vor sich hin, von dem ich jetzt nurmehr die Worte weiß von den armen Liebenden *qui se promenaient dans les allées désertes du parc*. (S. 313)

Si elle n'est pas précisée à cet instant, cette citation fait écho à d'autres passages du texte de Sebald qui évoquent C. Simon, et notamment *Le Jardin des plantes*. Sebald crée ainsi des parallèles entre *Austerlitz* et *L'Acacia*, qui évoquent tous deux les recherches d'un homme sur les traces de ses origines, mais aussi sans doute entre l'écriture de Simon, fonctionnant par fagotage et associations d'idées, et la sienne. De plus, par la mise en relief de la citation, Sebald invite le lecteur à un travail de reconnaissance et d'analyse, voire de recherche complémentaire.

À côté de cela, nous trouvons chez Sebald des passages avec quelques mots seulement en langue étrangère, également sans traduction, qui peuvent bloquer la compréhension de la phrase et donc écorcher la linéarité de la lecture si ces mots ne sont pas compris⁸¹¹. Cela est d'autant plus marquant lorsque Sebald utilise des mots étrangers issus d'un domaine spécifique, nécessitant donc un lexique approprié, qui peut s'avérer complexe (et donc difficile à comprendre) pour le lecteur qui n'y est pas familiarisé. Par exemple, Sebald utilise, par la voix d'Austerlitz, le « langage de la fortification et de la poliocétique » qui utilise des mots comme, « courtine et escarpe, fausse braie, réduit ou glacis » – des mots également utilisés en français dans le texte allemand (A p. 25 / S. 26). Dans ce cas, ils viennent donner de la cohérence au personnage, spécialiste de l'architecture, et montrer le travail documentaire de Sebald derrière les mots. Il s'agit part ailleurs la plupart du temps de mots renvoyant à quelque chose que l'allemand ne saurait exprimer avec autant de précision, ce qui donne alors au récit à la fois une couleur locale et une impression d'authenticité, mais peut déstabiliser la lecture, surtout si le lecteur ne comprend pas le français.

⁸¹¹ : « Nous regagnâmes le *drawing room*. » E p. 26 / „Wir gingen in den *drawing room* zurück.“ S. 26.

Outre les mots étrangers issus d'un domaine spécifique, Sebald a par ailleurs recours à des mots allemands rares, vieillis ou techniques, comme par exemple „Schankstube“ (« estaminet »)⁸¹², „Grammophon“⁸¹³, „Uferlosigkeit“ (« foulditude »)⁸¹⁴, „Vorgraben“ (« contrevallation »)⁸¹⁵, „intrikat“ (« intriqué »)⁸¹⁶, „Derwisch“⁸¹⁷ ou „Drüsengeschwüren und Verformungen skrofulöser Art“ (« adénomes et lésions de tyoe scrofuleux »)⁸¹⁸, etc. Chez Modiano, *Voyage de noces* possède également quelques occurrences de mots anciens ou peu courants, comme « bersagliers » (VN p. 85), « galion » (VN p. 94) ou « pelisse » (VN p. 141), qui peuvent créer pour le lecteur « des zones (ponctuelles) d'instabilité »⁸¹⁹. Notons par ailleurs que si Modiano ne procède pas à l'insertion de langues vivantes étrangères, il emploie parfois des mots d'origine étrangère intégrés et communément employés dans la langue française, comme « speaker » (VN p. 82-84), ou « blockhaus » (VN p. 11), afin d'ancrer son récit dans une réalité historique qui peut être éloignée du présent de la lecture.

Quoi qu'il en soit, et d'autant plus lorsque des citations entières non traduites se glissent dans le texte allemand, l'utilisation de différentes langues étrangères chez Sebald témoigne de l'appréhension morcelée du monde à laquelle est confronté l'errant et dans un même mouvement, par effet de mimétisme, faire ressentir cela au lecteur. D'un côté, nous partageons l'idée de L. Barthélémy d'après qui les mots étrangers « introduisent l'errance au cœur de l'identité de la langue elle-même »⁸²⁰, et d'un autre côté, nous pensons qu'ils viennent dérouter la lecture puisqu'ils apparaissent sous une forme brute, immédiate, et complexifient alors le texte et son sens en provoquant des accrocs dans la lecture :

C'étaient des annonces non seulement en langue française, mais aussi en allemand, en polonais et en hollandais. Je me souviens encore, dit Austerlitz, de Fredericke Van Wincklmann, dont il était dit qu'elle était *kalm en rustig van ons heengegaan*, du mot étrange *rouwkamer* et de la précision : *De bloemen worden na de crematieplechtigheid neergelegd aan de voet van het Indisch Monument te Den Haag*. (A p. 291)

Es waren Anzeigen nicht nur in französischer, sondern auch in deutscher, polnischer und holländischer Sprache. Ich erinnere mich heute noch, sagte Austerlitz, an Frederieke van Wincklmann, von der geschrieben stand, sie sei *kalm en rustig van ons heengegaan*, an das seltsame Wort *rouwkamer* und an den Vermerk: *De bloemen worden na de crematieplechtigheid neergelegd aan de voet van het Indisch Monument te Den Haag*. (S. 305-306)

⁸¹² A p. 42 / S. 45.

⁸¹³ « gramophone » A p. 245 / S. 258.

⁸¹⁴ A p. 25 / S. 26.

⁸¹⁵ A p. 25 / S. 26.

⁸¹⁶ A p. 25 / S. 27.

⁸¹⁷ « derviche » E p. 162 / S. 199.

⁸¹⁸ A p. 289 / S. 303.

⁸¹⁹ BARTHELEMY L., *Fictions contemporaines de l'errance*, op. cit., p. 17.

⁸²⁰ *Ibid.*, p. 238.

Chez Wander, la difficulté de compréhension est atténuée par le fait que les expressions, pour la plupart en français, mais aussi en anglais⁸²¹ et, plus souvent encore, en yiddish⁸²², sont immédiatement traduites ou explicitées, à quelques exceptions près :

Sûrement aussi les artisans, ils préservent la tradition ancestrale d'une stratégie de la survie. À côté des poètes, des musiciens et des médecins, il y avait également les pelletiers, tailleurs et cordonniers, qui se débrouillaient rapidement. Le mot français « débrouillard » (issu de « brouillard ») était un des premiers mots de vocabulaire que nous apprîmes ! « Débrouille-toi ! », pouvait-on constamment entendre lorsque quelqu'un se lamentait. « Démerde-toi, aide-toi toi-même ! »

Gewiß auch die Handwerker, sie bewahren die uralte Tradition einer Strategie des Überlebens. Es gab neben den Dichtern, Musikern und Ärzten auch die Kürschner, Schneider und Schuster, die sich rasch debrouillierten. Das französische Wort „débrouillard“ (von brouillard – Nebel) war ein der ersten Vokabeln, die wir lernten! „Débrouille-toi“, hieß es ständig, wenn einer jammerte. „Zieh dich aus dem Dreck heraus, hilf dir selbst!“ (GL 1996 S. 42, GL 2006 S. 48)

Les termes en français, très nombreux dans les récits de Wander⁸²³, donnent au lecteur un sentiment de participer à l'expérience de l'errance en France (de l'exil jusqu'aux voyages de recherches), au cours de laquelle peut apparaître un sentiment d'étrangeté voire de mise en danger de la langue maternelle, qui ne fait plus office de règle et qui intègre même des mots, comme « Copains »⁸²⁴, « Clochards » (HB S. 55) ou « Flics » (HB S. 52), voire des idiomes français : « *Ce laissez-aller et laissez-faire*, que nous prenons pour de la liberté, liberté de penser et liberté de la personne, liberté de possession »⁸²⁵.

D'ailleurs, par son titre, *Hôtel Baalbek* est intégré dans l'espace géographique et linguistique francophone, puisqu'il respecte la graphie française avec l'accent circonflexe. Les mots ou expressions en français servent également au critère d'authenticité, selon lequel Wander reproduit la tessiture et la couleur de la langue (notamment parlée). En cela, ils possèdent également sans doute une valeur affective pour celui qui a vécu quelques années en France. Par exemple, l'utilisation de l'argot donne une couleur locale au récit des années d'émigration de Wander, de Marseille à Paris, et révèle un travail sur la langue qui se rapproche de celui du sociolinguiste, comme le montre la retranscription de ces paroles entendues à la « Mouffe », la rue Mouffetard :

⁸²¹ Voir par exemple GL 2006 S. 250 ; HB S. 84.

⁸²² Voici quelques exemples : „Salut! Schalom! Tschüss“ GL 1996 S. 246, GL 2006 S. 245, „Oiweh“ GL 1996 S. 604, „meschugge“ HB S. 18, etc.

⁸²³ Parmi les nombreuses occurrences, voir par exemple : „Du sollst nicht töten, voilà, c'est tout!“ HB S. 51. Voir aussi HB S. 56, HB S. 69, S. 187 ; „Du denkst vielleicht ich kann nicht malen? Tu parles!“ GL 1996 S. 31, GL 2006 S. 32 ; GL 1996 S. 30, GL 2006 S. 31 ; GL 1996 S. 46, GL 2006 S. 53, etc.

⁸²⁴ HB S. 28, S. 132, S. 150.

⁸²⁵ „Dieses laissez-aller und laissez-faire, das wir für Freiheit halten, Freiheit der Meinung und der Persönlichkeit, Freiheit der Besitzenden“ GL 2006 S. 384.

« Viens voir, ma petite poule, viens, mon petit lapin ! Viens voir, ma petite, venez voir, mesdames, comme je suis fraîche aujourd'hui, comme je suis belle, je suis verte, venez voir ! » Mais il est impossible de traduire en allemand la subtilité des sous tons de la langue française populaire [, la langue de la rue], sa couleur, son éclat et son ironie bon enfant [mais mordante] !

„Viens voir, ma petite poule, viens, mon petit lapin! – Komm her, mein Hühnchen, schau dich um, komm, mein kleines Häschen!“ – „Viens voir, ma petite, venez voir, mesdames, comme je suis fraîche aujourd'hui, comme je suis belle, je suis verte, venez voir! – Sehen Sie, meine Damen, wie frisch ich heute bin, wie schön, wie grün, kommen Sie her!“ (Aber die feinen Zwischentöne, die Farben, die Brillanz und die liebenswürdige [, aber beißende] Ironie der französischen Umgangssprache [, der Sprache der Straße], lassen sich nicht ins Deutsche übersetzen! (GL 1996 S. 212, [GL 2006] S. 215)

Parfois, Wander germanise même la langue française (HB S. 182), ou écrit en allemand sous sa variante autrichienne⁸²⁶. Et le texte de Wander paraît parfois polyphonique, comme dans ce passage de ses mémoires dans lequel trois langues se concentrent et se répondent :

<i>Ici c'est l'Espoir de trouver quelque chose d'autre. Ne le gache [sic] pas!</i>	<i>Here, there is hope of finding something else. Don't spoil it!</i>
--	---

Hier ist die Hoffnung, etwas anderes zu finden. Zerstört es nicht! (GL 1996 S. 277)

Dans tous les cas, comme nous le voyons, les mots, expressions ou phrases en langue étrangère sont toujours expliqués, commentés et la plupart du temps traduits en allemand immédiatement après, ce qui les marque doublement : les langues et leurs significations circulent dans plusieurs directions et sont mises au jour dans le cheminement de l'écriture.

Chez Wander, la langue vivante est donc admise sous toutes ses variations, qu'elle soit considérée comme langue vernaculaire avec ses dialectes et ses possibilités ou comme langue empreinte de vitalité, voire de vivacité, ce qui ressort notamment dans la langue orale, spontanée et ainsi « non calibrée par les codes de l'écrit »⁸²⁷. Il arrive que Wander varie les registres de langue, insérant dans ses récits de l'argot comme nous l'a montré l'exemple de la rue Mouffetard, voire du langage familier⁸²⁸, qui reproduit tel quel le fruit de ses rencontres et de ce qu'il entend dans la rue, afin d'en transmettre la perception authentique, non idéalisée, dans son expression et son appréhension. C'est ainsi que nous trouvons chez Wander également des exemples de retranscription de la langue parlée qui tronque certains mots, comme dans ce passage de ses mémoires où il reproduit des paroles entendues dans une rue

⁸²⁶ Avec des mots comme „Jänner“ (Januar en allemand, le mois de janvier) HB S. 138, GL 1996 S. 72, GL 2006 S. 79, ou „Semmeln“ (Brötchen) GL 1996 S. 249, GL 2006 S. 248.

⁸²⁷ BARTHELEMY L., *Fictions contemporaines de l'errance*, op. cit., p. 268.

⁸²⁸ Quelques exemples : „Das ist doch Scheiße.“ HB S. 51, „merde, man will ihn wohl provozieren?“ HB S. 67, „Merde, es war mir bestimmt, sie wiederzusehen“ HB S. 75 ; „Papa macht dem Menasse ein Geschenk und basta“ HB S. 100 ; „débrouille-toi, démerde-toi, zieh dich selbst aus dem Dreck heraus“ HB S. 81.

de Vienne (contenant de surcroît des mots de dialecte viennois) : „Heute sagen viele von ihnen: ‚Es ist Vergangenheit, reden wir mal über die Zukunft. Es muß einmal damit ein Ende haben.‘“⁸²⁹.

Ainsi, outre le caractère d'étrangeté et de volonté d'authenticité, l'utilisation des langues étrangères, chez Sebald et Wander, permet de faire circuler la langue, de confirmer le caractère oral des récits et l'importance de la transmission des voix. D'après L. Barthélémy, il s'agit même de conférer aux mots une « identité commune »⁸³⁰. En cela, l'utilisation des langues étrangères, qui intègre des aspects culturels du hors-texte au cœur du texte, permet ainsi de tisser des liens entre les langues, dans un rapport de complémentarité entre elles, mais aussi entre les personnages, les narrateurs et les lecteurs qui vivent l'expérience commune du dépaysement et de l'errance. De plus, l'attention accrue – voire le déchiffrement – qui en découle donne à la lecture un caractère d'exploration dans une narration discontinue et ouverte : la langue n'est pas seulement la représentation d'une expérience, elle est une expérience en et pour elle-même⁸³¹, qui permet d'associer spontanément des mots, des idées, des couleurs, des odeurs et des sons⁸³², sans pour autant toujours parvenir ni même chercher à en comprendre le sens, comme le dit le narrateur d'*Hôtel Baalbek* : « Il ne faut pas toujours chercher à comprendre. Man muß nicht immer versuchen zu verstehen! » (HB S. 166). Plus encore, par cette identité commune, la langue vise à faire sortir le texte de ses frontières et à poser les jalons de la littérature transnationale, qui accueille des mémoires plurielles et des voix issues d'espaces et d'époques différents. Outre les langues vivantes, ce rôle est également joué par les références intertextuelles, qui accueillent de l'altérité, issue du passé et communiquant avec le présent (celui de l'écriture, puis de la lecture), intègrent des discours et provoquent des jeux de reconnaissance.

Références culturelles et reconnaissance

Les textes de Modiano, Sebald et Wander multiplient les chemins possibles et les strates temporelles de la narration, et s'ouvrent à un espace en-dehors d'eux, d'après une logique de

⁸²⁹ Cela donnerait en allemand : „Es ist Vergangenheit, reden wir mal über die Zukunft. Es muß einmal damit ein Ende haben.“ GL 2006 S. 374 / « C'est du passé, parlons d'avenir. On doit vraiment en finir avec cela. » GL 2006 S. 374.

⁸³⁰ BARTHELEMY L., *Fictions contemporaines de l'errance*, op. cit., p. 281.

⁸³¹ Voir *ibid.*, p. 279-280.

⁸³² Voir BEER F., „Heimat, Exil, Sprache. Ein Vortrag“, op. cit., p. 8.

dialogue, de résonance, de circulation de l'information, mais aussi de mémoire : nous avons l'impression de lire des textes réseaux parcourus par des voix et des jeux d'échos, qu'on peut reconnaître ou non, qu'on peut choisir de suivre ou non. En cela, ils accordent une grande place à l'intertextualité, par laquelle les textes antérieurs communiquent avec les textes des auteurs, qui en accueillent les voix, par le biais de « citations cryptées, fidèles ou approximatives, textuelles ou détournées »⁸³³.

Sebald, Modiano et Wander pratiquent ainsi l'intertextualité, qui témoigne des lignes de fuite que suit l'errance, de la construction par strates et emboîtements de leurs récits⁸³⁴, mais aussi du dialogue qu'ils engagent avec les auteurs qui les ont précédés, et de leur réflexion d'auteur sur l'écriture. Elle engage également un dialogue avec le lecteur, qui devra faire un effort de repérage et de remémoration s'il veut entrer dans le dialogue, auquel peut s'ajouter le plaisir de la (re)découverte.

La façon dont les références à des œuvres antérieures se déploient dans les récits des trois auteurs confirme le renouvellement de l'intertextualité, qui est à présent plutôt appréhendée sous l'angle de la mémoire. Elles apparaissent en effet par la logique associative, qui mime le fonctionnement de la mémoire, et par leur tentative de reconfiguration de l'héritage littéraire européen. Non seulement les frontières sont abolies, car chacun enrichit l'autre de nouvelles dimensions ou de perspectives qui n'apparaissent pas au premier abord, mais l'intertextualité ouvre l'espace-temps de la littérature en s'établissant sur un système de vases communicants et de caisses de résonance : un espace ouvert, à la fois lieu de dialogue, de transmission et de réflexion sur un héritage historique et littéraire commun.

Wander, Sebald et Modiano accueillent dans leurs récits des voix contemporaines avec lesquelles ils entrent en discussion, mais aussi des voix antérieures à leur époque qui dépassent le cadre de la littérature. Ces autres voix, issues de l'art pictural et audiovisuel, provoquent dans leurs récits des formes d'intermédialité⁸³⁵ voire d'ekphrasis⁸³⁶ qui dialoguent avec l'espace textuel en déplaçant ses frontières et en le déstabilisant à la fois. Si elles témoignent de la culture des auteurs, toutes ces références montrent leur travail continu de

⁸³³ C'est la définition que donne P. Charbonneau, le traducteur de Sebald, de l'intertextualité. CHARBONNEAU P., « Correspondance(s). Le traducteur et son auteur », in « W.G. Sebald », *europa, op. cit.*, p. 200-218, ici p. 202.

⁸³⁴ [Es sind] keine linear-chronologischen Texte: Sie eröffnen vielmehr intertextuelle und intermediale Fluchtlinien, die sich überlagern, miteinander verzahnen, verätseln.“, ÖHLSCHLÄGER C., „Unabschließbare Rahmen. Wege des Erzählens bei W.G. Sebald“, *op. cit.*, p. 170.

⁸³⁵ Voir les études de S. Nieberle concernant l'intertextualité et l'intermédialité, par exemple : NIEBERLE S., „Literarhistorische Filmbiographien. Autorschaft und Literaturgeschichte im Kino. Mit einer Filmographie 1909-2007“, in *Media ans Cultural Memory / Medien und kulturelle Erinnerung*, T. 7, VIII, Berlin, De Gruyter, 2008.

⁸³⁶ Le terme d'« ekphrasis » provient de l'Antiquité grecque et désigne la description minutieuse d'une image ou d'une œuvre d'art dans le corps du texte, de sorte que l'on puisse l'imaginer. Voir SCHEDEL S., „*Wer weiß, wie es vor Zeiten wirklich gewesen ist?*“, *op. cit.*, p. 75-76.

mémoire (et de remémoration), nécessaire à l'écriture, comme l'a indiqué Sebald dans sa dernière interview avec M. Jaggi :

Sans souvenirs, aucune écriture ne serait possible : le poids particulier d'une image ou d'une phrase sur le lecteur ne peut provenir que des choses dont on se souvient – qui ne viennent pas d'hier mais d'une époque révolue depuis longtemps.

Without memories there wouldn't be any writing: the specific weight an image or phrase needs to get across to the reader can only come from things remembered – not from yesterday but from a long time ago.⁸³⁷

Nous allons donc maintenant mettre en lumière par quels moyens les récits des trois auteurs accueillent ces voix du passé et d'un ailleurs auquel ils font référence. Pour les distinguer, nous utiliserons les critères élaborés par S. Schedel afin de classer les références intertextuelles chez Sebald selon leur degré de visibilité dans le texte. Elle évoque d'abord le marquage explicite, avec lequel la voix venue d'ailleurs est clairement introduite dans le texte qui l'accueille, et dont résultent deux textes visiblement séparés, avec des références aisément vérifiables. Ensuite, il peut s'agir d'un marquage imprécis : la référence n'est pas toujours clairement introduite et peut apparaître dans le texte qui l'accueille par des citations ou de la paraphrase. Enfin, le marquage crypté résulte d'un choix délibéré de l'auteur de dissimuler sa référence, ou bien résulte d'un hommage ou d'une reprise inconsciente du texte antérieur⁸³⁸. Cette dernière catégorie semble par ailleurs la plus intéressante dans le jeu du texte avec le hors-texte, de la tradition littéraire au lecteur. Nous reprenons l'ensemble de ces catégories pour notre analyse, en les appliquant donc également à Modiano et Wander.

Modiano : le jeu des associations et le souvenir-écran

Chez Modiano, les références à d'autres textes sont moins présentes que chez les deux autres auteurs, et sont de surcroît facilement décelables, apparaissant donc par un marquage explicite. De fait, se trouvent mentionnés dans *Dora Bruder* des auteurs que le narrateur rapproche de Dora par les liens historiques qu'il décèle entre leurs destins respectifs, soit parce que, comme elle, « la foudre les a frappés » (DB p. 92), soit parce qu'ils témoignent dans leurs livres de l'époque de Dora, même s'il ne s'agit pas toujours de Paris. Quelques autres auteurs sont cités parce qu'ils se rapprochent, par l'effet du hasard, du narrateur Modiano, mais sans doute de l'auteur réel lui-même et des lieux où il a vécu (M. Sachs,

⁸³⁷ JAGGI M., "The Last Word", *op. cit.*

⁸³⁸ Voir SCHEDEL S., „*Wer weiß, wie es vor Zeiten wirklich gewesen ist?*“, *op. cit.*, et notamment le chapitre intitulé „Lévi-Strauss' Prinzip der Bricolage als zentrale intertextuelle Verfahrensweise“.

A. Sciaky, R. Desnos, J. Genet). D'ailleurs, le narrateur Modiano évoque pour chacun d'entre eux le caractère imprévu de sa rencontre avec leurs textes, et la connivence qu'il ressent à leur lecture. Le recours à l'intertextualité chez Modiano constitue donc à la fois un moyen oblique d'accéder à l'histoire de Dora et une illustration de la poétique de la spectralité et du jeu de coïncidences et d'associations d'idées qui semble déterminer son écriture.

Par ailleurs, Modiano procède à l'auto-citation, afin de mettre en relation l'ensemble de ses œuvres et montrer le développement de son identité d'écrivain, de *La Place de l'Etoile* jusqu'à *Dora Bruder*. Il s'agit sans doute également, dans le cas précis de *Dora Bruder*, de dévoiler son processus d'écriture, de recherche, de maturation et de constitution de la matière depuis sa première ébauche de l'histoire, qu'il avait publiée sous le titre de *Voyage de noces*, « sans presque rien savoir de Dora Bruder » (DB p. 74). Comme nous l'avons déjà dit, c'est comme cela qu'il présente cette première ébauche dans *Dora Bruder* : écrire un roman pour pallier le manque d'informations, « un moyen comme un autre pour continuer à concentrer [son] attention sur Dora Bruder », « pour que sa pensée continue à [lui] occuper l'esprit » (DB p. 74), un moyen oblique d'atteindre Dora pour peut-être parvenir à « élucider ou deviner quelque chose d'elle, un lieu où elle était passée, un détail de sa vie » (DB p. 53). En cela, il éveille la curiosité et les attentes du lecteur qui aura envie de lire *Voyage de noces*, ou à comprendre le lien qui unit les deux livres s'il avait déjà lu le premier. Cela permet également sans doute de légitimer l'écriture de ce roman passé pratiquement inaperçu à sa sortie, qui prend tout son sens dans le contexte de *Dora Bruder*. Et par là, Modiano nous donne en filigrane le fruit de ses réflexions sur l'écriture de l'histoire et le pouvoir de la fiction : permet-elle de se rapprocher de la vérité de l'histoire en créant « un vague reflet de la réalité » (DB p. 54) ? Peut-elle être créatrice de vérités qui ne seront pourtant jamais révélées ?

Par l'intertextualité et l'auto-citation, Modiano envisage de surcroît l'articulation du réseau de voix à la mémoire, autant historique que culturelle. Par exemple, lorsque le narrateur Modiano arpente les quartiers parisiens qui l'ont marqué à la recherche des traces de Dora dans ces mêmes quartiers, sa mémoire culturelle fait basculer le quartier qu'il décrit dans un espace-temps non localisable, un quartier qu'avait imaginé V. Hugo dans *Les Misérables*, et dans lequel Cosette et Jean Valjean avaient pris la fuite, traqués par Javert. Modiano insère ainsi des voix issues d'un autre temps que sa mémoire a permis de resituer et de faire revivre, en suivant l'itinéraire nocturne qu'ont suivi Cosette et Valjean : « jusque-là, ils traversaient les vraies rues du Paris réel, et brusquement ils sont projetés dans le quartier d'un Paris imaginaire que V. Hugo nomme le Petit Picpus » (DB p. 51). Ce quartier se trouve

précisément rue de Picpus, à l'endroit du Saint-Cœur-de-Marie où était Dora, à l'endroit donc où Dora a fait sa première fugue et où Modiano la recherchera dans un autre temps :

Et voici ce qui me trouble : au terme de leur fuite, à travers ce quartier dont Hugo a inventé la topographie et le nom des rues, Cosette et Jean Valjean échappent de justesse à une patrouille de police en se laissant glisser derrière un mur. Ils se retrouvent dans un « jardin fort vaste et d'un aspect singulier : un de ces jardins tristes qui semblent faits pour être regardés l'hiver et la nuit ». C'est le jardin d'un couvent où ils se cacheront tous les deux et que Victor Hugo situe exactement au 62 de la rue du Petit-Picpus, la même adresse que le pensionnat du Saint-Cœur-de-Marie où était Dora Bruder. [...]

Et, après avoir fait une description minutieuse des lieux, [Victor Hugo écrit] : « Nous n'avons pu passer devant cette maison extraordinaire, inconnue, obscure, sans y entrer et sans y faire entrer les esprits qui nous accompagnent et qui nous écoutent raconter, pour l'utilité de quelques-uns peut-être, l'histoire mélancolique de Jean Valjean. » (DB p. 51-52)

Même si ces coïncidences chères à Modiano, ces liens mentaux qui peuvent être créés dans et à l'extérieur de la conscience et en dehors du temps, permettent de fixer des fragments de mémoire par leur libération hors du temps passé et leur préservation dans la présent de l'écriture, Modiano fait également apparaître dans *Dora Bruder* une mémoire de compensation face au mystère que représente la jeune fille. La mémoire compensatoire apparaît dans cette référence intertextuelle à V. Hugo : par le détour quasi-mythologique par une œuvre qui fait partie intégrante de la mémoire collective française en matière de culture littéraire, Modiano provoque l'empathie du lecteur et appelle sa sensibilité artistique. Cette mémoire culturelle, que Wander nomme « mémoire d'éléphant »⁸³⁹, ne peut et ne pourra être volée ni abandonnée : les œuvres que nous avons lues nous imprègnent plus fortement que nos souvenirs personnels, et leurs personnages sont « des esprits qui nous accompagnent » au-delà des frontières spatio-temporelles, au-delà des textes eux-mêmes, au-delà du moment de la lecture.

De plus, face aux maigres informations que Modiano récolte patiemment sur la personne de Dora, il mène des recherches parallèles et minutieuses sur les lieux où elle a vécu ou qu'elle a pu arpenter, ainsi que sur la réalité de l'Occupation. Dès lors, *Dora Bruder*, au fur et à mesure des recherches et de l'écriture, se remplit peu à peu de cette mémoire compensatoire, plus précise que ne sera jamais celle de Dora, comme le montre ce passage :

Aux Tourelles, quand Dora y était prisonnière, on pouvait recevoir des colis, et aussi des visites le jeudi et le dimanche. Et assister à la messe, le mardi. Les gendarmes faisaient l'appel à huit heures du matin. Les détenues se tenaient au garde-à-vous, au pied de leur lit. Au déjeuner, dans le réfectoire, on ne mangeait que des choux. La promenade dans la cour de la caserne. Le souper à six heures du soir. De nouveau l'appel. [...]

Parmi les femmes que Dora a pu connaître aux Tourelles se trouvaient celles que les Allemands appelaient « amies des juifs » : une dizaine de Françaises « aryennes » qui eurent le courage, en juin, le premier jour où les juifs devaient porter l'étoile jaune, de la porter elles

⁸³⁹ „Sascha ist voll von Zitaten, [...] er lebt in der Literatur [...]. Ein Gedächtnis wie ein Elefant [...].“ HB S. 175 / « Sascha est rempli de citations, [...] il vit dans la littérature [...]. Une mémoire d'éléphant [...]. »

aussi en signe de solidarité, mais de manière fantaisiste et insolente pour les autorités d'occupation. L'une avait attaché une étoile au cou de son chien. Une autre y avait brodé : Papou. Une autre : Jenny. Une autre avait accroché huit étoiles à sa ceinture et sur chacune figurait une lettre de Victoire. Toutes furent appréhendées dans la rue et conduites au commissariat le plus proche. Puis au dépôt de la Préfecture de police. Puis aux Tourelles. Puis, le 13 août, au camp de Drancy. (DB p. 139-140)

Cette mémoire de substitution s'apparente également aux souvenirs-écrans („Deckerinnerungen“) découverts par S. Freud, par lesquels l'on peut recouvrir un souvenir trop pénible en lui substituant un autre, moins difficile à accepter et à convoquer, voire à (re)vivre. Dans son entretien avec M. Heck, Modiano dit s'intéresser à cette notion de souvenir-écran issue de la psychanalyse analytique⁸⁴⁰, qui apparaît d'ailleurs dans *Dora Bruder* avec l'image limpide de l'écran lui-même, celui de l'écran de cinéma, par l'évocation d'un film comique sorti dans les salles de cinéma à l'été 41, *Premier rendez-vous*. Lorsqu'il confie le souvenir du visionnage de ce film, le narrateur Modiano dit se rappeler l'« impression étrange » (DB p. 79) qu'il lui a laissée, qu'il interprète d'abord par le rapport qu'il fait entre l'histoire de Dora et le synopsis du film. En effet, le film raconte « la fugue d'une fille de son âge » (DB p. 79) qui s'échappe de son pensionnat et rencontre « le prince charmant » (DB p. 79) – ce qui se rapproche d'ailleurs de la trame de *Voyage de noces*. Il envisage même l'idée que Dora ait pu voir ce film qui lui eût donné l'idée de sa fugue. Mais il comprend finalement les raisons de son « malaise » (DB p. 79), due à « la luminosité particulière du film, du grain même de la pellicule », comme si elle était recouverte d'un voile qui « accentuait les contrastes et parfois les effaçait, dans une blancheur boréale » (DB p. 79), jusqu'à la révélation :

J'ai compris brusquement que ce film était imprégné des regards des spectateurs du temps de l'Occupation – spectateurs de toutes sortes dont un grand nombre n'avaient pas survécu à la guerre. Ils avaient été emmenés vers l'inconnu, après avoir vu ce film, un samedi soir qui avait été une trêve pour eux. On oubliait, le temps d'une séance, la guerre et les menaces du dehors. Dans l'obscurité d'une salle de cinéma, on était serrés les uns contre les autres, à suivre le flot des images de l'écran, et plus rien ne pouvait arriver. Et tous ces regards, par une sorte de processus chimique, avaient modifié la substance même de la pellicule, la lumière, la voix des comédiens. Voilà ce que j'avais ressenti, en pensant à Dora Bruder, devant les images en apparence futiles de *Premier rendez-vous*. (DB p. 80)

Ainsi le souvenir-écran que constitue le film et sa trame anodine apparaissant sur l'écran de cinéma (re)couvre le véritable souvenir que la pellicule contient en filigrane : le regard des spectateurs de l'époque, morts à présent, et à travers eux, la mort de Dora qui a dû elle aussi voir ce film. Le souvenir-écran renvoie également à la blancheur de l'amnésie des Parisiens d'aujourd'hui, dans le monde de l'après, qui ne savent plus regarder et qui gardent

⁸⁴⁰ « Je ne suis pas non plus familier de la théorie analytique, même si certaines notions me fascinent, comme celle de souvenir-écran. Ces notions peuvent être romanesques, on peut presque s'appuyer sur elles pour écrire. » HECK M., « Modiano. Seule l'écriture est tangible », *op. cit.*, p. 67.

une dangereuse trêve du souvenir. En adaptant le souvenir-écran à la mémoire collective – car Freud l’appliquait à un souvenir personnel traumatique –, Modiano est ainsi celui qui invite à regarder à travers l’écran, voire se débarrasser de lui, afin d’accéder au souvenir lui-même.

Les références littéraires jouent ainsi ce rôle de mémoire compensatoire : elles visent à interpeller le lecteur en réactivant ses connaissances et en aiguisant sa mémoire, pour qu’il atteigne et réactive les bribes de souvenirs que ces références contiennent en les confrontant avec l’Histoire que convoque le texte et l’histoire qu’il raconte. Car Modiano ne vise pas la reconstitution du passé dans son intégralité, mais invite bien plus à la poursuite du travail de mémoire.

Sebald : une mémoire culturelle transnationale (Nabokov, Courbet, Perec et Balzac)

Chez Sebald, les références intertextuelles sont nombreuses et ont déjà été beaucoup étudiées. Elles apparaissent pratiquement à chaque page, répondant parfois à un marquage explicite, parfois à un marquage imprécis, parfois à un marquage crypté, de telle sorte qu’il existe sans doute des références qui n’ont pas encore été décelées.

En plus des références littéraires, Sebald insère des photographies dans ses récits, ce qui permet de constituer un nouveau niveau de voix intégré dans ses récits, puisqu’il participe aussi aux relations qu’ils tissent avec d’autres œuvres européennes. En effet, la photographie agit comme signe et symbole à la fois, à l’instar de la photographie du billard en double page dans *Austerlitz*⁸⁴¹, le billard étant d’après S. Nieberle un lieu commun pour représenter l’intertextualité, voire l’intermédialité et le réseau de possibilités qu’elles ouvrent⁸⁴². De surcroît, les relations texte-image font ressortir de nouveaux modes de saisie de l’Histoire et, pour les personnages, de leur histoire. C’est sans doute pour cela que l’image du chêne ainsi que celle de l’écrivain V. Nakobov, par exemple, apparaissent à plusieurs reprises dans *Les Émigrants*. Ils surgissent dans le texte sous différents modes de marquage et sous différentes formes, texte (en anglais ou en allemand) et photographie, et ces répétitions agissent comme un rappel continu de ce qu’ils représentent, comme si le texte créait sa mémoire propre de ses images et du sens qu’il leur assigne.

⁸⁴¹ A p. 150-151 / S. 158-159.

⁸⁴² Voir par exemple NIEBERLE S., „Literarhistorische Filmbiographien. Autorschaft und Literaturgeschichte im Kino. Mit einer Filmographie 1909-2007“, *op. cit.*

Il n'est pas rare que Sebald rende hommage aux auteurs les plus signifiants de la littérature européenne dans ses récits, en transposant leur identité dans les figures de ses textes : si dans *Vertiges* (*Schwindel. Gefühle*), Sebald avait fait apparaître H. Beyle (Stendhal), Casanova et F. Kafka comme personnages principaux de ses récits, *Les Émigrants* contient la figure de l'écrivain russe exilé aux États-Unis V. Nabokov, sans que celui-ci soit toutefois toujours nommé⁸⁴³. Étant véritablement lépidoptériste, Nabokov apparaît de fait à plusieurs reprises sous les traits du chasseur de papillons : dans le premier récit consacré au Dr Henry Selwyn est insérée une photographie du personnage, à l'âge de soixante ans, « en bermuda, avec une sacoche en bandoulière et un filet à papillons », photographie qui « [rappelle] jusque dans les détails une photo de Nabokov prise dans les montagnes dominant Gstaad », que le narrateur avait découpée quelques jours plus tôt dans une revue⁸⁴⁴. Dans le récit consacré à Ambros Adelwarth, on trouve également, à Ithaca, la présence d'un « homme entre deux âges qui tenait devant lui un filet blanc au bout d'un manche », qu'Ambros identifie comme « the butterfly man, you know »⁸⁴⁵. Ensuite, rappelons « l'homme d'une soixantaine d'années tenant un grand filet à papillons de gaze blanche » que Ferber a croisé dans le Grammont et qui lui a adressé la parole « dans un anglais aussi élégant qu'en définitive impossible à identifier » pour le prévenir qu'il était temps de redescendre⁸⁴⁶, et que Ferber a ensuite essayé de peindre. Mais aux yeux du personnage – et du lecteur après lui –, il demeurera l'homme sans visage, un tableau que Ferber titrera *Man with a Butterfly Net* et qui n'est pas représenté dans le texte. Un « petit garçon russe », occupé à chasser les papillons et s'entretenant avec « deux messieurs russes très distingués », qui apparaît dans les souvenirs de la mère de Ferber à plusieurs reprises, rappelle également Nabokov⁸⁴⁷, son identification étant guidée par ses précédentes apparitions. La vision de ce personnage évoque pour la mère de Ferber « un messager du bonheur », « qui maintenant allait laisser s'échapper sans tarder

⁸⁴³ Pour une étude complète des références à Vladimir Nabokov chez Sebald, voir KILBOURN R.J.A., «Kafka, Nabokov... Sebald: Intertextuality and Narrative of Redemption in *Vertigo* and *The Emigrants*», in S. Denham, M. McCulloh (dir.), *W.G. Sebald: History – Memory – Trauma*, op. cit., p. 33-63.

⁸⁴⁴ „[...] Dr. Selwyn in knielangen Shorts, mit Umgehängetasche 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 Zeitung ausgeschnitten hatte.“ E S. 26-27 / p. 26-27.

⁸⁴⁵ „[...] Ein Mann mittleren Alters, der ein weißes Netz an einem Stecken vor sich hertrug, [tauchte auf].“, „it's the butterfly man, you know.“, E S. 151 / p. 124.

⁸⁴⁶ „Ein um die sechzig Jahre alter Mensch mit einem großen Schmetterlingsnetz aus weißer Gaze [ist] vor ihm gestanden und [hat] in einem geradeso vornehmen wie letztlich unidentifizierbaren Englisch gesagt, es sei jetzt an der Zeit, an den Abstieg zu denken [...]“ E S. 259-260 / p. 206-207.

⁸⁴⁷ E p. 252-253 / S. 320-321.

de sa collection les plus beaux apollons, vanesses, sphinx et machaons, en signe de [sa] libération définitive »⁸⁴⁸.

Par le retour constant de la figure de Nabokov, écrivain exilé d'origine russe, et l'image de la chasse à papillons qui permet d'un côté d'identifier la référence à l'écrivain et d'un autre côté évoquer la libération des souvenirs, Sebald semble conférer à l'intertextualité une fonction d'auto-référentialité, appelant la figure de l'écrivain lui-même : l'écriture rend hommage aux morts et l'allusion directe aux papillons les empêche de sombrer dans l'oubli, capturés qu'ils sont dans sa trame, qui leur donne une histoire, et libérés qu'ils sont d'un même mouvement à travers l'écriture, qui combat l'amnésie de l'Histoire. Le filet à papillon („Schmetterlingsnetz“) renvoie aussi à ces métaphores qu'affectionne Sebald pour évoquer le réseau du texte, à l'instar des toiles des araignées (dans *Austerlitz*) ou du fil et du fuseau des tisserandes (dans *Les Émigrants*). Cela renvoie ainsi à la définition même du texte qu'avait donnée R. Barthes, par laquelle le « tissu » du texte prend entre ses filets d'autres textes de la littérature européenne passée.

Ensuite, l'image du chêne, symbole de l'Allemagne, est également révélatrice des références continues auxquelles procède Sebald, qui est ici d'ordre iconographique. Le dernier récit des *Émigrants*, consacré au peintre Max Ferber, intègre une reproduction du tableau de G. Courbet, *Le Chêne de Vercingétorix*. Ce tableau est explicitement cité dans le texte, car le peintre dit en posséder une copie sur un chevalet, mais aussi parce qu'il en explique au narrateur la provenance et la signification qu'il porte à ses yeux : il lui a « servi de point de départ pour son étude de destruction »⁸⁴⁹. Puisque le tableau est inséré dans le corps du texte, au milieu d'une phrase, et que la graphie de la phrase donne l'impression de légèrer le tableau (ce qui n'arrive jamais chez Sebald), Sebald semble le mettre visuellement en valeur en l'encadrant, et l'utiliser pour figurer l'étude de destruction de son personnage dans son ensemble. L'image du tableau dans le texte de Sebald remplacerait ainsi le vieux chêne du village natal de G. Courbet (Flagey), qui a disparu depuis le début du XX^e siècle, victime de la foudre⁸⁵⁰, de la même façon que les images insérées au milieu des mots tentent de suppléer la mémoire disparue, et que le texte lui-même veille à témoigner de ceux qui ne sont plus et à les préserver.

⁸⁴⁸ „als de[r] [...] Glückbot[e], der nun aus seiner Botanisiertrommel sogleich die schönsten Admirale, Pfauenaugen, Zitronenfalter und Ligusterschwärmer entlassen würde zum Zeichen [ihrer] endlichen Befreiung“ E S. 321 / p. 253.

⁸⁴⁹ „zum Ausgangspunkt für seine Zerstörungsstudie“, E S. 268 / p. 213.

⁸⁵⁰ Voir le site officiel du « Pays de Courbet, pays d'artiste » : http://www2.doubs.fr/courbet/index.php?option=com_content&view=article&id=28&Itemid=28 [Consulté le 20.02.2016].

De plus, il semble que *Le Chêne de Vercingétorix* (appelé également *Le Chêne de Flagey*) serve d'indice, de trace, de la vie détruite des personnages et du travail de restitution de l'écrivain Sebald : le tableau de Courbet ressemble à la première image insérée dans le corps du texte, sur lequel le récit des *Émigrants* s'ouvre, avant même que le récit commence. Même s'il ne s'agit pas d'un chêne, la photographie représente un vieil arbre reproduit de face et couvrant toute la surface du cadre, selon le même plan que la peinture, mais cette fois-ci au milieu d'un champ jonché de tombes. Sebald semble ainsi indiquer qu'il débute également son « étude de destruction ».

Dans *Austerlitz*, les références sont pratiquement toutes littéraires et visent la plupart du temps à inscrire le récit de Sebald dans le sillage de ceux qui ont contribué au renouvellement des formes littéraires depuis le XIX^e siècle (H. de Balzac, M. Proust, C. Simon,...) et de l'écriture de l'histoire après 1945, dont, comme l'écrivait Modiano dans son article paru dans *Libération* en hommage à Klarsfeld (« Avec Klarsfeld, contre l'oubli »), G. Perec a donné le modèle. Ainsi, *Austerlitz* renvoie à plusieurs reprises au roman autobiographique de Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, qui articule des chapitres purement autobiographiques et des chapitres en italique purement fictionnels qui décrivent la vie sur l'île de W. Sebald ne nomme jamais Perec, mais malgré leur marquage crypté, les allusions sont décelables⁸⁵¹. Sebald reprend ainsi dans *Austerlitz* la scène des adieux de la mère de Perec à son fils, qui fut, comme le personnage de Sebald, sauvé du nazisme par un *Kindertransport* organisé par la Croix-rouge internationale. De la même façon que ce que décrit Perec dans *W ou le souvenir d'enfance*, l'enfant Austerlitz est envoyé en sécurité par sa mère Agáta, qui lui donne pour le voyage un album de Charlot. Même si les lieux et l'année ne coïncident pas, les circonstances et l'expérience historique sont les mêmes, ce qui permet d'associer les deux auteurs et leurs œuvres.

Chez Perec, on lit en effet :

De ma mère, le seul souvenir qui me reste est celui du jour où elle m'accompagna à la gare de Lyon d'où, avec un convoi de la Croix-Rouge, je partis pour Villars-de-Lans : Bien que je n'aie rien de cassé, je porte le bras en écharpe. Ma mère m'achète un Charlot intitulé *Charlot parachutiste* : sur la couverture illustrée, les suspentes du parachute ne sont rien d'autres que les bretelles du pantalon de Charlot.

[...]

Un jour, elle m'accompagna à la gare. C'était en 1942. C'était la gare de Lyon. Elle m'acheta un illustré qui devait être un Charlot. Je l'aperçus, il me semble, agitant un

⁸⁵¹ Pour les allusions à Perec chez Sebald, voir notamment VOGEL-KLEIN R., „Französische Intertexte in W.G. Sebalds *Austerlitz*“, *op. cit.* ; KAHN R., « Les lambeaux de la mémoire. *Dora Bruder* de Patrick Modiano et *Austerlitz* de W.G. Sebald », *op. cit.*, p. 401-408 ; CORNILLE J.L., « Vestiges et Vertiges (Perec sous Sebald) », *Plagiat et Créativité (Treize enquêtes sur l'auteur et son autre)*, *op. cit.*

mouchoir blanc sur le quai cependant que le train se mettait en route. J'allais à Villard-de-Lans, avec la Croix-Rouge⁸⁵².

L'épisode devient chez Sebald :

Je n'ai plus en moi qu'une image indistincte, pour ainsi dire ternie, de nos adieux à la gare Wilson, dit Věra [...]Věra se rappelait aussi la petite fille de douze ans au bandonéon à qui elles m'avaient confié, l'album de Charlot acheté au dernier moment, les mouchoirs blancs claquant au vent, comme l'envol d'une nuée de colombes, avec lesquels les parents restés à quai avaient fait signe à leurs enfants, et l'impression étrange qu'elle avait eu de voir le train, après qu'il se fut mis en branle avec une infinie lenteur, non pas s'éloigner mais sortir de la verrière et là, à peine à mi-distance, se volatiliser. (A p. 240-241)

Es ist nur noch ein undeutliches, gewissermaßen verwischtes Bild in mir von der Stunde des Abschieds auf dem Wilson-Bahnhof, sagte Věra [...]Věra erinnerte sich auch an das zwölfjährige Mädchen mit dem Bandoneon, dem sie mich anvertraut hatten, an ein im letzten Augenblick gekauftes Chaplinheftchen, an das Flattern, gleich dem einer auffliegenden Taubenschar, der weißen Taschentücher, mit denen die zurückbleibenden Eltern ihren Kindern nachwinkten, und an den seltsamen Eindruck, den sie gehabt habe, daß der Zug, nachdem er unendlich langsam angerückt war, nicht eigentlich weggefahren, sondern bloß, in einer Art Täuschungsmanöver, ein Stück aus der überlasteten Halle hinausgerollt und dort, nicht einmal in halber Ferne, versunken sei. (A S. 253-254)

Chez Perec et Sebald, le mouchoir renvoie au geste des adieux, et sa blancheur renvoie à celle de l'amnésie, sur laquelle s'ouvrait abruptement le deuxième chapitre de *W ou le souvenir d'enfance* avec cette phrase laconique : « Je n'ai pas de souvenirs d'enfance »⁸⁵³, qu'on pourrait également attribuer au personnage de Sebald. L'allusion que fait Perec au parachute, qui devient chez Sebald un bandonéon, c'est-à-dire un instrument à vent se rapprochant de l'accordéon, et prenant la forme d'un parachute gonflé au vent lorsqu'on le prend en mains, les rapproche également, par l'ambivalence de sa signification : d'un côté, le parachute renvoie dans l'imaginaire collectif à la guerre mais aussi à la libération, d'un autre côté, cette image, en plus du voyage en train, renvoie à la fuite depuis la zone dangereuse, et même occupée, jusqu'à la zone libre, mais aussi à la chute libre dans l'inconnu de ces enfants précipités dans le vide de leur avenir, soudainement volatilisés de leur passé, emportés par le vent et les dérives qu'il peut provoquer.

Un autre passage du récit de Sebald rappelant le roman autobiographique de Perec mérite également d'être cité, même si le lien entre les deux est plus difficile à déceler : à la fin de *W ou le souvenir d'enfance*, qui coïncide avec la fin du dernier chapitre consacré à la description de l'île de W – qui représente par métaphore filée les camps de concentration –, arrive comme une sorte de conclusion cette description de la forteresse dans laquelle ont été assassinés ceux qui y avaient été déportés :

⁸⁵² PEREC G., *W ou le souvenir d'enfance*, op. cit., p. 45 et p. 52.

⁸⁵³ *Ibid.*, p. 17.

Celui qui pénétrera un jour dans la Forteresse n'y trouvera d'abord qu'une succession de pièces vides, longues et grises. Le bruit de ses pas résonnant sur les hautes voûtes bétonnées lui fera peur, mais il faudra qu'il poursuive longtemps son chemin avant de découvrir, enfouis dans les profondeurs du sol, les vestiges souterrains d'un monde qu'il croira avoir oublié : des tas de dents d'or, d'alliances, de lunettes, des milliers et des milliers de vêtements en tas, des fichiers poussiéreux, des stocks de savon de mauvaise qualité...⁸⁵⁴

Lorsqu'on consulte ensuite le livre de Sebald, la description que le narrateur fait du fort de Breendonk, qu'il arpente avec difficulté et qui évoque dans son souvenir la boucherie située à côté de chez lui dans le petit village de W., rappelle celle de Perec :

Et je me souviens aussi qu'en avançant dans le tunnel qui constitue comme l'épine dorsale de la forteresse j'ai dû lutter contre ce sentiment qui s'installait en moi et qui aujourd'hui encore m'assaille souvent lorsque je suis en de funestes endroits, cette impression qu'à chaque pas que je faisais l'air devenait moins respirable et plus lourd au-dessus de ma tête. Ce jour-là, en tout cas, au début de l'été 1967, dans le silence du plein midi que je passai, sans rencontrer d'autre visiteur, à l'intérieur de la forteresse de Breendonk, parvenu au bout d'un deuxième tunnel interminable, je faillis m'arrêter, ne pas m'engager dans le couloir en pente raide qui, si ma mémoire est bonne, permet, en se tenant debout, de gagner l'une des casemates. [...] Et pendant que mon regard plongeait dans ces oubliettes vers des profondeurs qui me semblaient constamment s'affaïsser, vers le sol de pierre grise et lisse, vers la grille d'écoulement en son milieu et le seau de fer blanc à côté, remonta de l'abîme la vision de notre buanderie à W. [...]. (A p. 37-38)

Und ich erinnere mich nun auch wieder, wie ich mich, beim weiteren Hineingehen in den Tunnel, der gewissermaßen das Rückgrat der Festung bildet, wehren mußte gegen das in mir sich festsetzende und bis heute oft an ungunstigen Plätzen mich überkommende Gefühl, daß mit jedem Schritt, den ich mache, die Atemluft weniger und das Gewicht über mir größer wird. Damals jedenfalls, in jener lautlosen Mittagsstunde im Frühsommer 1967, die ich, ohne einem anderen Besucher zu begegnen, im Inneren der Festung Breendonk verbrachte, wagte ich kaum weiterzugehen an dem Punkt, wo am Ende eines zweiten langen Tunnels ein nicht viel mehr als mannshoher und, wie ich mich zu erinnern glaube, abschüssiger Gang hinabführt in eine der Kasematten. [...] Indem ich in diese Grube hinabstarrte, auf ihren, wie es mir schien, immer weiter versinkenden Grund, auf den glattgrauen Steinboden, das Abflußgitter in seiner Mitte und den Blechkübel, der daneben stand, hob sich aus der Untiefe das Bild unseres Waschhauses in W. empor [...]. (S. 39-41)

Plus loin dans le récit seront évoqués les objets récoltés à Terezín et exposés dans le musée du ghetto. Ils rappellent ceux qu'a listés Perec et donnent l'impression que les soixante mille personnes qui y habitaient « continu[ent] de vivre là » (A p. 275 / S. 289) et sont rappelées dans le présent : elles symbolisent le cheminement de la remémoration et de la restitution du passé, qui ne semble s'achever que lorsque, à la fin du récit, trente ans après sa première visite, le narrateur retourne à Breendonk. Cette fois-ci, les visiteurs sont visiblement plus nombreux (A p. 397 / S. 418) et le narrateur ne franchit pas l'entrée, préférant s'asseoir au bord de la douve, faire face à la forteresse et ouvrir le livre de Jacobson que lui avait confié Austerlitz lors de leur première rencontre à Paris : la littérature permet aussi de faire face au passé, de passer à l'intérieur de l'Histoire et se confronter à elle.

⁸⁵⁴ *Ibid.*, p. 220.

Ainsi, après Perec, Sebald nous transmet son malaise face à ces lieux de torture et de destruction, mais, par leur description, nous invite à y entrer par l'imagination, à repérer les vestiges du passé, et à déchiffrer les traces signifiantes constituant ceux qui n'ont pas eu d'enfance – et n'ont donc pas de souvenirs d'enfance, ce qui condamne leur futur. Il invite également à « remonter de l'abîme », aller « au bout du tunnel », tout en proposant une réflexion métalittéraire informant sur sa posture d'écrivain de l'après : il s'agit de ne pas se détourner du passé, « ce monde qu'on croira avoir oublié », mais de le fouiller et, comme l'écrit également Wander, de « regarder derrière les façades » pour ne pas rester au stade de l'invisible⁸⁵⁵, et de l'indicible : c'est-à-dire à la fois appréhender les vérités qui restent cachées au premier regard⁸⁵⁶ et observer les choses et les événements, sous différents points de vue, qui produiront différents éclairages, différentes significations⁸⁵⁷.

Ces éléments non exhaustifs illustrent clairement le combat contre l'amnésie de Sebald – et de Perec avant lui – par l'écriture, malgré les lacunes mémorielles et identitaires qui préexistent à leur génération, et peuvent ainsi expliquer le renvoi de Sebald à Perec. Cela confère également un caractère transnational à la littérature de l'après, qui appelle la mémoire du hors-texte, et peu importe l'espace-temps dans lequel il est ancré : en faisant référence à des auteurs étrangers, le texte communique avec d'autres strates de la mémoire européenne et du monument littéraire de la littérature contemporaine. Comme nous l'avons déjà rappelé, Modiano avait également cité Perec dans son article en hommage à Klarsfeld comme « l'écrivain dont l'œuvre est souvent une illustration de ce mémorial », selon lui le seul écrivain capable de rendre en littérature un équivalent du travail de l'avocat. Et d'ailleurs, le convoi n° 47 qui a quitté Drancy pour Auschwitz le 11 février 1943 incluait deux Cécile : Cécile Bruder, la mère de Dora, et Cécile Perec (y apparaissant sous son nom polonais : Cyrła Szulewicz), la mère de l'écrivain, comme l'a repéré S. Ungar⁸⁵⁸.

Même s'il n'appartient pas au même espace-temps que Sebald, *Le Colonel Chabert* (1832) de Balzac est également une référence qui apparaît explicitement dans *Austerlitz* et qu'il est intéressant de remarquer, à la suite de R. Vogel-Klein⁸⁵⁹. En effet, le roman de Balzac raconte l'histoire d'un colonel de l'armée napoléonienne qui est laissé pour mort sur le

⁸⁵⁵ „nach außen unsichtbar für die meisten, die noch nicht gelernt haben, hinter die Fassaden zu schauen“, GL 1996 S. 236.

⁸⁵⁶ „verborgen[e] Wahrheit“ GL 1996 S. 239.

⁸⁵⁷ „die Dinge des Lebens von allen Seiten [...] betrachten und jedesmal in einem anderen Licht!“ GL 1996 S. 336, GL 2006 S. 340.

⁸⁵⁸ « Cyrła Schulewicz, ma mère, dont j'appris, les rares fois où j'entendis parler d'elle, qu'on l'appelait plus communément Cécile, naquit le 20 août 1913 à Varsovie. » PEREC G., *W ou le souvenir d'enfance*, op. cit., p. 49. Voir également UNGAR S., “Modiano and Sebald: Walking in Another's Footsteps”, op. cit., p. 388.

⁸⁵⁹ Voir VOGEL-KLEIN R., „Französische Intertexte in W.G. Sebalds *Austerlitz*“, op. cit.

champ de bataille d'Eylau mais se relève et, « en quelque sorte ressuscité d'entre les morts »⁸⁶⁰, revient dans une société qui ne l'attendait pas après quelques années d'amnésie et d'errance à travers l'Allemagne⁸⁶¹. Outre le fait que Sebald cite des passages entiers, et en français, du roman balzacien, Sebald établit des liens entre le personnage de Balzac et le sien, et inaugure un dialogue littéraire, à travers les mémoires nationales et les époques, sur l'Histoire : Austerlitz et Chabert se relèvent tous deux après une guerre entre la France et l'Allemagne, même si la « fosse aux morts » de Balzac est devenue chez Sebald le « charnier »⁸⁶², qui rappelle les corps empilés dans les camps de concentration.

Ensuite, Austerlitz semble s'identifier à Chabert en récitant le texte de Balzac : « Je suis le Colonel Chabert, celui qui est mort à Eylau » (A p. 381 / S. 400), toutefois l'identification porte moins sur la personne que sur ce qu'elle représente : à la fois un homme qui a vécu une expérience traumatique, un être revenu d'entre les morts qui retrouve la mémoire, et le personnage d'une œuvre marquante de la littérature française. D'ailleurs, juste après ce passage, Austerlitz se rend à la Bibliothèque nationale, ce qui vient marquer une fois supplémentaire dans le texte, et dans l'image, puisque Sebald insère une photographie des rayonnages de la bibliothèque, la place qu'accorde Sebald à l'intertextualité, puisqu'il convoque la bibliothèque objet, lieu de mémoire culturelle et passage nécessaire pour lui dans son cheminement identitaire : elle jouxte en effet la gare d'Austerlitz, qui sera la dernière étape de sa tentative de reconstitution du « champ de bataille »⁸⁶³ de sa biographie.

De nombreuses autres références littéraires et philosophiques sont présentes chez Sebald, issues de la littérature européenne – et notamment de l'espace germanophone – depuis le XIX^e jusqu'au temps de l'écriture (comme P. Altenberg, G. Trakl, F.R. de Chateaubriand, L. Wittgenstein, E. Friedell, C. Simon, W. Hasenclever, E. Toller, K. Tucholsky, K. Mann, C. von Ossietzky, W. Benjamin, A. Koestler, S. Zweig, J.W. Goethe, J.H. Pestalozzi, H. Heine, etc.), sans être toutefois précisées ni citées. Elles montrent l'inscription de Sebald dans une filiation littéraire qu'il se désigne, jouant de clins d'œil et de références qui habitent ses textes, comme s'il essayait de pallier la destruction du « monde d'hier » en ruines en le repeuplant fragment par fragment : une partie de la bibliothèque est survivante, a été

⁸⁶⁰ „der von den Toten auferstandene Obrist [kehrt] nach Paris zurück“ A S. 399-400 / p. 381.

⁸⁶¹ „nach einer langen Irrfahrt durch Deutschland“ A S. 399 / p. 381.

⁸⁶² „Massengrab“ A S. 400 / p. 381.

⁸⁶³ „Die Biographie – ein Schlachtfeld“ sont des termes d'I. Heidelberger-Leonard dans „Jean Améry's Werk – Urtext zu Sebalds Austerlitz?“, in R. Vogel-Klein (dir.), *W.G. Sebald : Mémoire, Transfert, Images / W.G. Sebald: Erinnerung, Übertragung, Bilder, op. cit.*, p. 125. Ce terme de « champ de bataille » fait particulièrement sens en relation avec la référence au *Colonel Chabert* : Austerlitz est également le nom d'un lieu d'une bataille napoléonienne.

conservée, voire préservée, et Sebald lui rend hommage et accueille ses voix au même titre qu'il le fait pour les êtres humains. Et si la liste des auteurs ou artistes qu'il cite sans en commenter l'allusion peut dérouter le lecteur, elle ne demande pas nécessairement commentaire ni histoire : le texte peut être lu et compris sans saisir la référence, qu'elle soit littéraire ou photographique.

Wander : le dialogue avec ses contemporains et l'héritage du hassidisme

Wander pratique l'exercice de l'intertextualité à l'extrême par rapport à Modiano et Sebald : on ne pourrait énumérer les très nombreux noms d'auteurs auxquels il fait référence dans ses mémoires (qui en comptent plus d'une centaine), qui appellent tout autant la littérature fondatrice de l'Ancien Testament ou du Talmud, la littérature française, américaine ou russe du XIX^e siècle et du XX^e siècle naissant, la littérature de la Renaissance italienne, la littérature contemporaine, la „Holocaustliteratur“ ou la littérature engagée. Quelle peut être la fonction de ses nombreuses références dans la littérature de l'errance de Wander ?

Nous avons l'impression que des présences spectrales circulent dans le texte, apparaissant au cours des réflexions et de l'errance de ses personnages. Elles semblent avoir deux fonctions principales, qui possèdent un caractère autoréflexif, comme chez Modiano, et illustrent l'idée que le dialogue avec le passé peut permettre d'éclairer le présent : les références servent d'abord à dépeindre la vie culturelle, qui n'a pas cessé après 1945, de celui qui n'a cessé de tâtonner, de lire et de réfléchir à sa condition d'écrivain⁸⁶⁴. Ensuite, elles montrent comment les livres qu'il a lus ont contribué à la formation de son être⁸⁶⁵ et ont pu ainsi donner une impulsion à ses réflexions, illustrer ses arguments ou ouvrir le débat, avec ces voix du passé ou avec les voix de ses contemporains. C'est ainsi que les mémoires de Wander intègrent une mosaïque de citations explicitement marquées, comme dans ce passage où il relate son retour à Vienne en train peu après la libération :

⁸⁶⁴ Un exemple : « J'ai vu peut-être sept fois l'*Oncle Vanja* de Tchekhov au théâtre, et *Hamlet* au moins quinze fois. Et suis-je lassé de les revoir encore ? » / „Ich habe „Onkel Vanja“ von Tschechow vielleicht siebenmal auf der Bühne gesehen und „Hamlet“ mindestens fünfzehnmahl. Werde ich denn müde, es immer wieder zu sehen?“ GL 1996 S. 336, GL 2006 S. 340-341.

⁸⁶⁵ « Et ensuite j'ai lu *Anna Karénine* de Tolstoï, le livre préféré de mon père, qui se trouvait toujours sur sa table de chevet. Lui n'était pas là, les livres se trouvaient à disposition. *Les frères Karamasov* de Dostoïevski également. L'école du regard. » / „Und dann las ich *Anna Karenina* von Tolstoi, das Lieblingsbuch meines Vaters, das immer auf seinem Nachtkästchen lag. Er war nicht da, die Bücher waren verfügbar. Auch *Die Brüder Karamasow* von Dostojewski. Die Schule des Sehens.“ GL 2006 S. 38.

La tête de la jeune femme posée sur mon épaule, la chaleur de ses membres qui m'envahissait, le calme, le silence, le train qui cahotait sur les rails avec un rythme régulier, et même la respiration profonde et les gémissements de quelques personnes qui dormaient, tout cela me conférait un sentiment naïf de bonheur. Et ici, je vois une contradiction avec ce que disait Jean Améry : « Celui qui a été torturé ne peut plus se sentir chez soi au milieu des hommes ! » Je respecte cette phrase, mais je ne peux pas partager cet avis. Au milieu d'un groupe d'individus, peu importe la sorte, qui sont déracinés et qui souffrent, tu es simplement à ta place !

Der Kopf der jungen Frau, der auf meiner Schulter ruhte, die Wärme ihrer Glieder, die mich durchströmte, die Stille, das Schweigen, das regelmäßige Rumpeln des Zuges auf den Schienen, selbst das schwere Atem und Stöhnen einiger Schläfer, das alles gab mir ein naives Glück. Und hier sehe ich einen Widerspruch zu dem, was Jean Améry sagte: „Wer der Folter erlag, kann nicht mehr heimisch werden unter Menschen!“ Ich respektiere diesen Satz, aber ich kann diese Meinung nicht teilen. Mitten in einer Gruppe von Menschen, egal welcher Art, die entwurzelt sind und leiden, gehörst du einfach dazu! (GL 1996 S. 104-105, GL 2006 S. 112-113)

Ce passage de *Das gute Leben* inaugure, dans l'espace littéraire, un dialogue, voire un débat, avec des écrivains contemporains de Wander. Si ce passage évoque la torture, d'autres passages du texte constituent des espaces de discussion de Wander avec ses pairs, qui tournent par exemple autour de la question du suicide, c'est-à-dire du choix de la fin de vie, que défend par exemple J. Améry, de la question des formes possibles de narration après 1945, de celle de la vie bonne, ou de celle de l'engagement politique des écrivains de la RDA : des questions qui s'orientent tant vers l'esthétique que l'éthique. Et lorsqu'il n'entre pas en discussion avec les auteurs, les simples références à des œuvres littéraires qui l'ont marqué montrent l'évolution de sa pensée, ouverte à la discussion tout comme le récit dont elle est à l'origine. Dans ce cadre, Wander dialogue avec le texte (son passé, ses œuvres) et le hors-texte (les autres œuvres de la bibliothèque européenne et le lecteur).

Ainsi, les nombreux passages dans lesquels Wander cite d'autres auteurs renforcent l'idée qu'il s'agit moins d'une autobiographie linéaire que des souvenirs et des réflexions d'un homme à la fin de sa vie, qui confie les étapes marquantes de son existence et de la formation de sa conscience politique et littéraire, dans lesquelles les livres (des autres) ont joué un rôle et ont même déterminé certains moments de sa vie. Par exemple, il confie au début de *Das gute Leben* les trois événements qui ont changé sa vie : d'abord, le récit que lui faisait continuellement son grand-père Isaac Hoffmann, en yiddish, des *Contes des mille et une nuits*, ensuite, le jour de sa découverte de la bibliothèque de son oncle Josef, qu'il a laissée derrière lui au moment d'émigrer pour l'Amérique, et notamment deux livres : un livre sur la Légion étrangère française et les *Aphorismes sur la sagesse dans la vie* de Schopenhauer. Dans l'édition de 2006, Wander ajoute un troisième livre, qui a lui aussi contribué à forger son caractère : *Souvenirs de la maison des morts*, de Dostoïevski. Le

dernier événement est la prise du pouvoir d'Hitler en Allemagne qui, dit-il, « n'a pas seulement déterminé ma vie, mais aussi celle de millions d'êtres humains »⁸⁶⁶.

De plus, Wander pratique, comme Modiano, l'auto-citation, le dialogue à l'intérieur de sa propre œuvre : il s'agit de mettre en relation l'ensemble de ses récits, de dévoiler son processus d'écriture, dynamique et en redéfinition constante, car rappelons-le, Wander dit avoir l'impression d'écrire un seul livre composé des fragments de ses publications, un livre qu'il n'achèvera donc jamais et qui se trouve dans un processus constant de maturation et de métamorphose⁸⁶⁷. Dans *Das gute Leben*, où il fait référence à la majeure partie de ses œuvres précédentes et à même à des projets parfois abandonnés en cours de route, il s'agit sans doute de créer de la connivence avec le lecteur qui aura lu ses livres ou de lui donner envie de le faire, en plus de brouiller les identités des instances narratives.

Et comme Modiano et Sebald, il nous semble que Wander émet en filigrane des réflexions métalittéraires, qui portent sur la légitimité et les formes de la littérature après 1945, ainsi que sur le rôle de la fiction (dans ses mémoires, il ne présente pas *Hôtel Baalbek* comme un roman mais comme le récit d'une période de sa vie), mais aussi sur le rôle du lecteur, qui n'est pas toujours prêt à entendre l'indicible⁸⁶⁸ et qui doit se laisser migrer dans le récit, quitte à relire.

Dans *Hôtel Baalbek*, le dialogue avec des œuvres littéraires antérieures est *a priori* moins présent, soit parce qu'il apparaît par un marquage crypté, soit qu'il est inconscient, et ce dès le titre du récit qui rappelle le Grand Hôtel de Cabourg, à Balbec, qui survient à

⁸⁶⁶ „Drei Ereignisse haben mein Leben verändert: Als mir Großvater Isaac Hoffmann die Märchen aus Tausendundeiner Nacht erzählte, auf jiddisch, in dieser kraftvollen, grotesken Sprache, die in ihrer lapidaren Kürze und Farbigkeit äußerst poetisch wirkt. [...] Das zweite Ereignis war jener Tag, als ich in der Wohnung der Großeltern einen Schrank voll von Büchern entdeckte, die Onkel Josef zurückgelassen hatte, als er nach Amerika auswanderte. Ich durfte die Bücher mitnehmen, was mich in solchem Maße erregte, als hätte ich einen Schatz entdeckt! [...] Das dritte Ereignis, das wohl nicht nur mein Leben, sondern das von Millionen Menschen bestimmt hat, war die Machtergreifung Hitlers in Deutschland.“ GL 1996 S. 34-35, GL 2006 S. 38-40.

⁸⁶⁷ GL 1996 S. 287, GL 2006 S. 297.

⁸⁶⁸ C'est une idée qui revient souvent chez Wander, comme chez d'autres survivants. Il l'exprime par exemple lorsqu'il essaye d'expliquer aux autres écrivains du *Schriftsteller-Verband* pourquoi il n'écrit pas sur les camps (GL 1996 S. 187-188, GL 2006 S. 185-186) ou lorsqu'il reprend les « paroles prophétiques » de P. Levi dans *Si c'est un homme* et *La Trêve* : « Et c'est là que nous remarquons pour la première fois que notre langue ne possède pas les mots pour exprimer cette infamie, l'anéantissement d'un être humain. [...] Et quand nous parlerons, nous ne serons pas entendus, et quand on nous entendra, on ne nous comprendra pas ! » / „Und heute, während ich darüber sinne, denke ich an die beiden wunderbaren Bücher von Primo Levi: „Ist das ein Mensch?“ und „Atempause“ und an seine prophetischen Worte: Da merken wir zum erstenmal, daß unsere Sprache keine Worte hat, diese Schmach zu äußern, dies Vernichten eines Menschen.“ Dann, etwas weiter: „Und werden wir reden, so wird man uns nicht anhören, und wir man uns anhören, wird man uns nicht verstehen!“ GL 1996 S. 287-288, GL 2006 S. 297.

maintes reprises dans les sept livres de *La Recherche* (notamment dans *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*) de M. Proust⁸⁶⁹. C'est ainsi que le personnage de Legrandin décrit Balbec :

[...] On y sent la véritable fin de la terre française, européenne, de la Terre antique. Et c'est le dernier campement des pêcheurs, pareils à tous les pêcheurs qui ont vécu depuis le commencement du monde, en face du royaume éternel des brouillards de la mer et des ombres.⁸⁷⁰

Non seulement l'image du pêcheur clôt le roman de Wander, mais nous y retrouvons également l'idée de la fin de la terre européenne⁸⁷¹ ainsi que du fond de la mer (HB S. 19) et du naufrage, qui verront la plupart des habitants du Baalbek disparaître. Peut-être le nom du Baalbek renvoie-t-il également à la somptueuse Héliopolis (« Ville du soleil ») de la Grèce antique, anciennement appelée Baalbek, ville de Méditerranée (située dans l'actuel Liban) où s'est dressé le seul temple de Jupiter au monde, ville maintes fois détruite, rebâtie, envahie, reconstruite. Cette double référence à l'histoire ancienne et à la littérature ferait ainsi du Baalbek de Wander la métaphore d'un naufrage resplendissant – une hypothèse que confirme Wander dans une lettre à M. Kublitz-Kramer datée du 24 février 2003⁸⁷².

Par ailleurs, puisque le récit se situe dans un espace-temps limité (l'été 1942) qui correspond à une situation historique désespérée, les références qu'on y trouve sont plutôt d'ordre politique et philosophique (K. Marx, F. Engels, M. Bakhtine, L. Trotski, Saint-John Perse, F. Nietzsche, M. Heidegger, G.W.F. Hegel, etc.), à moindre mesure littéraire, même si l'on remarque des allusions à la littérature française et russe du XIX^e siècle, qui rappellent celles de *Das gute Leben*, à la littérature engagée, à la littérature yiddish, ou à l'Ancien Testament, qui surgit tout au long du récit de la bouche de Sascha, le prédicateur cynique, qui commente la situation des habitants du Baalbek et les conseille en se basant sur des citations de la Bible.

De fait, les références à l'Ancien Testament sont des références précises (même si elles ne sont jamais situées ni introduites par une graphie spécifique), néanmoins transposées dans un contexte contemporain des personnages, dans leur situation d'exil pendant la Seconde Guerre mondiale : la métaphore du sauvetage (in)espéré des migrants à Marseille face à la

⁸⁶⁹ De fait, un Cercle Littéraire normand consacré à M. Proust, qui réunit universitaires et amateurs de l'écrivain et organise régulièrement des conférences sur son œuvre, s'appelle le « Cabourg-Balbec ». Voir leur site internet : <http://www.cabourg-balbec.fr/cercle-litt%C3%A9raire/>.

⁸⁷⁰ PROUST M., *Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1988, p. 377.

⁸⁷¹ Voir HB S. 88, S. 153.

⁸⁷² „Hab immer sehr viel gelesen, aber völlig unsystematisch. Der Name Baalbek ist auf diese Weise ein Fanal geworden, eine Metapher für einen glanzvollen, strahlenden Untergang.“ / « J'ai toujours beaucoup lu, mais de façon totalement aléatoire. De cette façon, le nom Baalbek est devenu un signal, une métaphore pour évoquer un effondrement somptueux et éclatant. », KUBLITZ-KRAMER M., „Das Baalbek war zwar nur ein schäbiges Hotel, aber es war eigentlich viel mehr als das.“ Zu Fred Wanders Roman *Hôtel Baalbek*“, in W. Grünzweig, U. Seeber (dir.), *Fred Wander. Leben und Werk*, op. cit., p. 207-222, ici p. 222.

menace des troupes allemandes qui s'approchent apparaît dans *Hôtel Baalbek* à travers la reprise de la figure de l'Exode et la référence aux dix plaies d'Égypte⁸⁷³, notamment à la mort des troupeaux (Exode 9 : 1-7), aux grenouilles (Exode 8 : 1-25), aux ténèbres (Exode 10 : 21-29), à la mort des premiers-nés (Exode 12 : 29-36) et à la transformation des eaux en sang (Exode 7 : 14-25) :

Les Allemands occupaient la France jusqu'à la Loire, pouvaient envahir Marseille tous les jours, qui pourrait les en empêcher, la malédiction de Dieu, la peste des troupeaux peut-être, des grenouilles, l'obscurité, la mort des premiers-nés, la transformation des eaux en sang ?

Die Deutschen hatten Frankreich bis an die Loire besetzt, konnten jeden Tag in Marseille einmarschieren, wer würde sie noch hindern, Gottes Fluch, die Viehpest vielleicht, Frösche, die Finsternis, die Tötung der Erstgeborenen, die Verwandlung der Gewässer in Blut? (HB S. 6)

Mais ici la référence biblique semble déplacée et confine à l'absurde, car la situation des exilés semble sans issue : Dieu ne leur viendra pas en aide et ils ne pourront s'échapper. De plus, les plaies citées paraissent en décalage par rapport à la situation, soit parce que la menace est inadaptée pour espérer stopper les Allemands (les grenouilles, la mort des troupeaux), soit parce que les événements ont déjà eu lieu, provoquées par les êtres humains eux-mêmes, sans aide de Dieu (les ténèbres, la mort des premiers-nés, la transformation – symbolique – de l'eau en sang). Comme nous l'avons vu précédemment avec l'allusion au « Dieu de raison » („Gott der Vernunft“), Wander semble ici s'écarter de la tradition talmudique, qui présente un Dieu vengeur, pour évoquer plutôt un antropomorphisme divin⁸⁷⁴ qui confine à l'humanisme radical, et qu'E. Fromm a ainsi défini :

J'entends par « humanisme radical » une philosophie globale qui place au premier plan l'unité de la race humaine et la capacité de l'être humain à développer ses propres forces, afin d'atteindre l'harmonie intérieure et de parvenir à construire un monde de paix. L'humanisme radical a pour but ultime l'indépendance la plus totale des êtres humains [...].

Unter radikalem Humanismus verstehe ich eine globale Philosophie, die das Einssein der menschlichen Rasse, die Fähigkeit des Menschen, die eigenen Kräfte zu entwickeln, zur inneren Harmonie und zur Errichtung einer friedlichen Welt zu gelangen, in den Vordergrund stellt. Der radikale Humanismus sieht in der völligen Unabhängigkeit des Menschen sein höchstes Ziel [...]⁸⁷⁵.

L'Ancien Testament doit donc être compris d'après E. Fromm dans cette conception de la religion résolument tournée vers l'humain et son avenir, affranchie de la violence. Et en

⁸⁷³ Voir SCHNEIDER U., *Jean Améry und Fred Wander, op. cit.*, p. 326-327.

⁸⁷⁴ *Ibid.*, p. 327.

⁸⁷⁵ FROMM E., „Ihr werdet sein wie Gott“. *Eine radikale Interpretation des Alten Testaments und seiner Tradition*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 2008, p. 17.

cela, l'humain n'est pas l'individu isolé mais le membre d'une société intégrée dans un processus historique dont elle est responsable⁸⁷⁶.

Wander lui donne raison dans ses mémoires, lorsqu'il définit le peuple juif par son « processus interne de l'incarnation »⁸⁷⁷, en citant à la suite un passage du livre d'E. Fromm, dans lequel il rappelle que, dans l'Ancien Testament et la tradition juive, l'évolution humaine vise la liberté et l'indépendance, dans un processus de libération continue des chaînes qui relie les Juifs au passé, à la nature, aux tribus et aux idoles. Et dans *Hôtel Baalbek*, cet humanisme radical transparait dans les commentaires du narrateur ou dans les interventions de Sascha, bien qu'elles demeurent souvent énigmatiques pour les habitants du Baalbek : aux êtres humains le choix de puiser dans leur conscience les forces de la raison pour agir de leur main dans l'Histoire, ainsi rendus à leurs responsabilités pour faire le choix d'avancer vers le progrès lors de leur « grande marche dans le désert »⁸⁷⁸.

Ainsi, à travers les interventions de Sascha, qui raconte des histoires fédératrices visant à transmettre les valeurs morales qu'elles contiennent et à questionner l'identité juive collective, Wander se rapproche de la tradition hassidique⁸⁷⁹, une tradition qu'il revendique, car le hassidisme est d'après lui « une religion de la modération et de la joie »⁸⁸⁰ qui défend l'importance de la transmission orale.

Le hassidisme est une religion née au milieu du XVII^e siècle en Pologne et en Galice⁸⁸¹, fondée par le rabbin Ba'al Schem Tov. Il fut ainsi le premier sujet des légendes hassidiques (publiées en 1815 sous le titre *Schivche ha Besch't*), qui visaient à légitimer la relation des tsadiks (les rabbins hassidiques) à Dieu et leur rôle de transmission de la parole divine, tout en décrivant des épisodes de la persécution des Juifs⁸⁸². Dans les récits hassidiques sont donc

⁸⁷⁶ Voir *ibid.*, p. 18 : „Ideen wurzeln im realen Leben der Gesellschaft, besonders dann, wenn es sich nicht nur um die eines einzelnen Individuums handelt, sondern wie sie dem historischen Prozess integriert sind. Wenn man daher annimmt, dass die Idee des radikalen Humanismus eine Haupttendenz der biblischen und nachbiblischen Tradition ist, so muss man auch annehmen, dass während der gesamten Geschichte der Juden Grundbedingungen existieren, die zur Entstehung und zum Wachstum der humanistischen Tendenz führten. Gibt es tatsächlich solche Grundbedingungen? Ich glaube, ja [...]“

⁸⁷⁷ „der innere Prozeß der Menschwerdung“ GL 1996 S. 184.

⁸⁷⁸ „der große Marsch durch die Wüste“ HB S. 201.

⁸⁷⁹ Voir notamment SCHNEIDER U., *Jean Améry und Fred Wander, op. cit.* ; DEBAZI E.H. *Zeugnis, Erinnerung, Verfremdung. Literarische Darstellung und Reflexion von Holocausterfahrung, op. cit.*, p. 112-114 et REITER A., „Die chassidische Erzählung als Erklärungsmuster: Fred Wander, *Der siebente Brunnen*“, in „*Auf daß sie entstiegen der Dunkelheit*“. *Die literarische Bewältigung von KZ-Erfahrung*, Vienne, Löcker, 1995, p. 72-84.

⁸⁸⁰ „Eine Religiosität der Bedürfnislosigkeit und der Freude“, TRAMPE W., „Gedenken, Erzählen, Leben. Gespräch mit Fred Wander“, *op. cit.*, p. 63.

⁸⁸¹ Voir SCHNEIDER U., *Jean Améry und Fred Wander, op. cit.*, p. 328-329.

⁸⁸² *Ibid.*, p. 332. Voir aussi M. Buber, cité par A. Reiter dans „Die chassidische Erzählung als Erklärungsmuster: Fred Wander, *Der siebente Brunnen*“, *op. cit.*, p. 75 : „In Legendenform dokumentiert sie das mythische Leben der Zaddikim, der 'Heiligen', und vermittelt damit sowohl historisches als auch religiöses Wissen. In Worten erhält sie auch die Ratschläge der Zaddik. Schließlich berichtet die chassidische Erzählung über Verfolgung und

centrales les questions de la transmission de valeurs morales et religieuses et de l'intégration dans un processus historique.

A. Reiter a étudié le récit concentrationnaire de Wander, *Der siebente Brunnen*, sous l'angle du hassidisme, dont elle retient l'importance de la transmission orale, dans une perspective synchronique et diachronique à la fois, c'est-à-dire accordant autant d'importance à l'Histoire et à l'histoire intime des familles entre les générations qu'à l'identité au présent, personnelle et collective. Pour elle, le récit de Wander peut se réclamer de la tradition hassidique car il y met l'accent sur la transmission orale et y mélange les destinées concrètes d'êtres humains et l'abstraction (l'exemple concret de la souffrance permettant de faire perdre à l'extermination des Juifs son côté abstrait). De plus, Wander y réfléchit l'acte même de raconter, qu'il met en relation avec l'acte de (sur)vivre : « comme dans les récits hassidiques, Wander ne s'intéresse pas à la seule transmission de vérités factuelles, mais à l'authenticité de l'acte de raconter en tant qu'acte de survie. »⁸⁸³

Cependant, on ne saurait mettre sur le même plan les légendes hassidiques et les récits de Wander, car une légende se définit d'après G. Nigal comme « tout récit dont la thématique est le tsadik et le hassidisme »⁸⁸⁴, ce à quoi on ne peut réduire Wander. De plus, si l'on se tient à la définition littéraire, une légende est incarnée par un héros mythologique possédant des facultés surhumaines⁸⁸⁵, ce qui n'est pas le cas chez Wander, dont les œuvres ne contiennent que des humains qui possèdent déjà le feu de Prométhée, et non pas des tsadiks mais plutôt des figures de sages, dont les conseils portent moins sur la religion que sur l'existence⁸⁸⁶. Si *Hôtel Baalbek* ne contient donc pas de référence directe au hassidisme à ses origines, il l'adapte dans le contexte de son époque, comme l'a fait la littérature yiddish moderne à ses débuts, dans le XX^e siècle encore jeune, en relatant la vie dans les ghettos est européens (les Shtetl). Dans le cadre d'une narration qui se base toujours sur la transmission orale (et donc la capacité humaine à (s')écouter et préserver sa langue) s'opère donc un glissement thématique de la mythologie d'un peuple vers son intégration, et son évolution, dans un processus historique daté.

Unterdrückung des jüdischen Volkes in der Ukraine im 18. und 19. Jahrhundert und leistet damit einen wesentlichen Beitrag zur jüdischen Historiographie.“

⁸⁸³ „Wie in den chassidischen Erzählungen geht es Wander nicht um die Vermittlung faktischer Wahrheiten, sondern um die Authentizität des Erzählens als Akt des Überlebens.“, *ibid.*, p. 80.

⁸⁸⁴ „jede Erzählung, deren Thema Zaddikim und Chassidismus sind“, G. Nigal est cité par S. Galley dans *Der Gerechte ist das Fundament der Welt. Jüdische Heiligenlegenden aus dem Umfeld des Chassidismus*, Wiesbaden, Harrassowitz, 2003, p. 19.

⁸⁸⁵ „Im Zentrum der legende steht ein mythologischer Held, dem durch den Erzähler übermenschliche, göttliche Fähigkeiten zugeschrieben werden.“, *ibid.*, p. 14-15.

⁸⁸⁶ Voir SCHNEIDER U., *Jean Améry und Fred Wander, op. cit.*, p. 332

C'est pour cela que Wander mélange dans *Hôtel Baalbek* des dialogues et des gloses sur leur contenu ou sur l'art de raconter, mais aussi des références bibliques avec des citations de l'Ancien Testament et des réflexions sur la dimension historique de l'existence de ses personnages⁸⁸⁷, depuis les pogroms perpétrés par les Russes (HB S. 12) jusqu'à la déportation, en évoquant donc l'exil, la vie transitoire à Marseille, les tentatives de fuite (HB S. 192), les suicides (HB S. 43), les arrestations⁸⁸⁸, le travail forcé (HB S. 186) et, dans le cas du narrateur et de Sascha, la survie, comme si Wander construisait une histoire de la destruction de l'identité individuelle, culturelle et religieuse. Celle-ci s'accompagne toutefois d'un espoir humaniste, d'une pensée du progrès de l'humanité, de la libération et de l'arrivée en Terre promise, « où coulent le lait et le miel »⁸⁸⁹. Ainsi, lorsqu'il arrive sur l'île à la fin du récit, le narrateur croque une pomme au goût de miel (HB S. 217) avant de commencer à raconter ses histoires.

Dès lors, Wander donne l'impression de questionner voire de reconfigurer une identité collective juive, qui se baserait moins sur la religion que sur leur histoire commune, à la lumière de son expérience personnelle, « [son] destin juif »⁸⁹⁰. Il s'agirait alors d'accepter la contradiction interne des Juifs et leur identité à la fois mouvante et statique, car, comme Wander, comme ses personnages, et comme ses œuvres bricolées de citations, de lieux et de réflexions, les Juifs sont envahis par « la soif de marcher, de se métamorphoser, de se mélanger et en même temps de rester ce qu'ils sont »⁸⁹¹. D'après Wander, il s'agit certes d'une « contradiction absolue en soi », mais qui se trouve exactement à la source de son « énergie créatrice »⁸⁹², car on ne peut se sentir en vie et évoluer que dans la mise en perspective des contraires et la discussion.

Et c'est en cela que nous pouvons rapprocher les trois auteurs, qui dialoguent avec les œuvres passées pour mieux réfléchir leur écriture au présent et qui créent de l'unité, de la collectivité, à partir de fragments empilés et articulés les uns aux autres, que le lecteur devra reconnaître s'il veut en percevoir la mémoire qu'ils contiennent tout en la confrontant avec sa mémoire propre.

⁸⁸⁷ Voir *ibid.*, p. 333.

⁸⁸⁸ HB S. 52, HB S. 193.

⁸⁸⁹ Exode 3 : 8 ; HB S. 201.

⁸⁹⁰ „mein jüdisches Schicksal“ GL 1996 S. 303. Voir l'entretien de Wander avec A. Roscher, „Schreib-Auskunft“, *op. cit.*, p. 110 : „Selbstverständlich suche ich in allem, was ich schreibe, einen Standpunkt, mir selbst und den anderen mein Judentum zu erklären, meine Sicht auf das Schicksal der Juden.“

⁸⁹¹ „[erfüllt] von der Begierde zu wandern, sich zu verwandeln, zu vermischen und gleichzeitig das zu bleiben, was sie sind“ HB S. 49.

⁸⁹² „Ein absoluter Widerspruch in sich, aber genau das sei die Quelle [meiner] schöpferischen Energie.“ HB S. 49.

Sebald, Modiano et Wander ancrent en effet leurs récits dans une histoire concrète, bien que difficilement palpable pour leurs personnages errants, ils renvoient à des épisodes précis de la mémoire collective, historique et littéraire, mais présentent d'un même mouvement un chronotope diachronique, en déplacement, qui circule du texte au hors-texte. Leurs œuvres articulent ainsi le présent anodin, sur le mode du particulier, et le passé historique, quasi mythique, de toute une collectivité.

Cette articulation du présent et du passé est mise en lumière par les allusions à des lieux et événements universellement connus, par les références littéraires que nous venons d'analyser, mais aussi par les références à des documents authentiques participant également au concert des voix que les textes des trois auteurs accueillent : les documents d'archives et, dans le cas de Sebald, les photographies. Ces renvois authentiques au passé, traces de la mémoire individuelle ou collective, auxquels les trois auteurs ont recours, sont soit cités, soit copiés et insérés dans les textes, qui accueillent dès lors la voix de la connaissance historique et de la transmission de la mémoire. De plus, ils se stratifient davantage en épaississant la matière du souvenir.

Renvois authentiques et connaissance

Documents

La documentation semble nécessaire pour accéder à une histoire dont on ne sait presque rien ou qui ne nous touche pas personnellement. Elle fait ainsi appel à la mémoire volontaire, qui peut être définie par l'intention de restituer le passé par la remémoration et les recherches, ou d'après W. Benjamin par la « reconstitution active » („aktive Rekonstruktion“⁸⁹³), ou être envisagée, d'après Sebald comme « un acte moral et politique » au regard de l'amnésie délibérée de son époque⁸⁹⁴.

C'est ainsi que Modiano et Sebald, pour écrire leurs textes, se placent dans une démarche documentaire qu'ils vont transmettre à leurs narrateurs, chercheurs de traces et d'histoires. Au cours de leur errance, ils vont rassembler et articuler les traces du passé,

⁸⁹³ Voir ASSMANN A., *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München, Beck, 2010, p. 164.

⁸⁹⁴ « Franchir des frontières. Entretien avec Arthur Lubow », in SCHWARTZ L.S. (dir.), *L'Archéologue de la mémoire, op. cit.*, p. 163.

qu'elles soient des documents privés ancrés dans la mémoire individuelle ou des reliques du passé collectif, des traces objectives de l'histoire commune déposées et conservées dans des lieux de mémoire.

Dans *Dora Bruder*, *Les Émigrants* et *Austerlitz* se trouvent dès lors convoqués de nombreux documents épars, fragmentaires, issus de la mémoire personnelle (acte de naissance, acte de mariage, cartes de visites, extraits de lettres, photographies, carnets intimes ou carnets de notes,) ou collective (fiches, rapports de police, plans du métro ou de bâtisses, pancartes, articles de journaux, etc.), dans lesquels la mémoire est enfouie, presque pétrifiée, c'est-à-dire arrêtée à une époque qui sera toujours accessible lorsqu'on retrouvera le document : « J'essaye de trouver des indices, les plus lointains dans le temps », écrit ainsi le narrateur Modiano (DB p. 11). Car les recherches sont nécessaires pour retrouver Dora à travers « les quelques traces d'elle qui subsistent » (DB p. 83) : les lieux publics de l'époque et d'aujourd'hui (écoles du quartier Ornano, mairie du XII^e arrondissement, internat du Saint-Cœur-de-Marie, métropolitain, camp d'internement des Tourelles) et autres institutions qui conservent la mémoire (Palais de justice de Paris, commissariat du quartier Clignancourt, archives de la Préfecture de police, archives new-yorkaises du Yivo Institue, que Modiano a indirectement consultées via S. Klarsfeld), peuvent « peu à peu livrer leurs secrets » (DB p. 84) et être lus, puisqu'ils sont aujourd'hui libres d'accès. Les documents ne sont donc étudiés et insérés dans la narration, quand c'est le cas, non pas pour eux-mêmes mais en vue d'atteindre, par eux, le passé⁸⁹⁵.

De plus, les documents apparaissent chez Modiano et Sebald pratiquement à chaque page, et sous diverses formes. Parfois ils sont insérés dans le texte tels quels, photocopiés (comme à chaque fois chez Sebald), parfois intégralement recopiés (comme l'avis de recherche de Dora ou son acte de naissance), mais il arrive que ces documents soient cités en partie seulement, et dans ce cas, l'extrait du document cité apparaît entre guillemets et, lorsqu'il est long, il arrive qu'il soit tronqué, ce que Modiano signale par les crochets [...] (DB p. 116). Parfois, ces documents ne sont pas cités mais décrits avec précision :

Je n'ai aucune photo de ce pensionnat disparu. Sur un vieux plan de Paris, il est écrit à son emplacement : « Maison d'éducation religieuse. » On y voit quatre petits carrés et une croix figurant les bâtiments et la chapelle du pensionnat. Et la découpe du terrain, une bande étroite et profonde, allant de la rue de Picpus à la gare de Reuilly.

Sur le plan, en face du pensionnat, de l'autre côté de la rue Picpus, se succèdent la congrégation de la Mère de Dieu, puis les Dames de l'Adoration et l'Oratoire de Picpus, avec le cimetière où sont enterrés, dans une fosse commune, plus de mille victimes qui ont été guillotines pendant les derniers mois de la Terreur. (DB p. 40)

⁸⁹⁵ Voir MARROU H.I., *De la connaissance historique*, op. cit., p. 105.

Les documents peuvent être également enfouis dans la narration par le biais de la paraphrase : ainsi, par exemple, le récit des *Émigrants* consacré à Paul Bereyter commence par l'annonce de sa mort, que le narrateur apprend par un article nécrologique. Cet article, paru dans un journal local sous le titre *Disparition d'un cher concitoyen*⁸⁹⁶, est décrit et commenté par le narrateur, qui remarque rapidement son incomplétude : l'article se « contente d'évoquer les mérites du défunt »⁸⁹⁷, son ancien instituteur, sans évoquer les circonstances de sa mort ni préciser qu'il s'agit d'un suicide, et sans s'attarder sur le passé de Paul, ne révélant que des informations lacunaires, comme l'évocation « au détour d'une phrase » de son éviction de l'école par le Troisième Reich, « sans fournir de plus amples détails »⁸⁹⁸. La description de l'article de journal que donne le narrateur montre ainsi d'abord les failles de la mémoire collective quant aux destins individuels qui ne l'intéressent pas. Ensuite, elle vise à expliquer l'intérêt du narrateur pour Paul Bereyter, dont il n'a que des souvenirs d'enfance, ce qui le poussera à faire des recherches sur son ancien instituteur, afin de « tenter de percer son histoire »⁸⁹⁹ et lui donner voix : l'on peut ainsi dire qu'au-delà de la volonté d'accéder au passé enfoui, le document sert de motif, sinon d'alibi, à l'écriture même du récit et à sa légitimité.

Dans les trois cas (insertion, citation, paraphrase), les documents s'articulent aux récits et viennent servir de preuves, lesquelles demandent à être rattachées à d'autres pièces à conviction pour faire sens. Elles donnent aussi l'impulsion à la poursuite des recherches, par leur incomplétude ou les événements qu'elles réveillent. Les documents constituent également des voix issues du passé et des fragments de mémoire qu'on peut rattacher à une personne, une époque, un événement ou un lieu. D'un côté, elles attestent de la présence de ces derniers à un moment donné, mais d'un autre côté, elles ne sont que des îlots du souvenir, pour toujours isolés, des pièces d'un jeu de memory – auquel fait allusion le personnage d'Austerlitz –, dont les doubles manquants ne seront pas retrouvés : ces documents renvoient d'une part à un passé révolu et d'autre part, bien que rendus signifiants dans le récit, ils resteront largement épars et fragmentaires.

D'ailleurs, c'est par leur caractère fragmentaire, voire énigmatique, qu'ils sont parfois présentés, lorsque les narrateurs admettent leurs difficultés à les déchiffrer, et donc à les appréhender. Et cela aura des répercussions sur la lecture, sur l'appropriation de la mémoire

⁸⁹⁶ *Trauer um einen beliebten Mitbürger* E S. 41 / p. 39.

⁸⁹⁷ „[Er] sprach nur von den Verdiensten des verstorbenen Schulmanns“ E S. 42 / p. 40.

⁸⁹⁸ „in einer weiter nicht erläuterten Bemerkung“ E p. S. 42 / p. 40.

⁸⁹⁹ „hinter seine mir unbekannte Geschichte zu kommen“ E S. 42 / p. 40.

qu'ils contiennent et des textes eux-mêmes qui contiennent eux aussi ces traces. En effet, le déchiffrement concerne tant la place des fragments de mémoire dans l'Histoire que le sens même de ces fragments, qui doit être décodé pour le lecteur d'aujourd'hui. Par exemple, le carnet d'Ambros est difficilement accessible pour le narrateur, puis pour le lecteur : c'est un calendrier de poche de l'année 1913 dont le petit format a imposé au personnage une prise de notes abrégée, comme en témoigne la première note en date du 20 août, « Palace H. 3 p. m. Signora M. Le soir Teatro S. Martino, Corso V. Em. *I tre Emisferi* »⁹⁰⁰. Les abréviations qui ne seront pas explicitées et le passage d'une langue à l'autre imposent au narrateur, puis au lecteur, un véritable travail de décryptage qui a peu de chance d'être réalisé tant les lettres sont petites⁹⁰¹. Dans *Dora Bruder*, le narrateur Modiano éprouve des difficultés à comprendre la langue administrative, maintenue telle quelle dans les archives. Malgré la rigueur et la précision de ses chiffres, il en ressort une impression de lacune, comme si la langue administrative était volontairement absconse ou voulait coder son contenu :

La main courante du commissariat de police du quartier Clignancourt porte ces indications à la date du 27 décembre 1941, sous les colonnes : *Dates et direction – Etats civils – Résumé de l'affaire* :

« 27 décembre 1941. Bruder Dora née le 25/2/26 à Paris 12^e demeurant 41 boulevard Ornano. Audition Bruder, Ernest, 42 ans, père. »

Dans la marge sont écrits les chiffres suivants sans que je sache à quoi ils correspondent : 7029 21/12. (DB p. 75)

L'incompréhension de la langue écrite et archivée dans son incomplétude renvoie d'ailleurs symboliquement à l'indicible tout autant qu'à la recherche incessante de saisie du passé individuel et collectif.

Ainsi, tous ces documents fonctionnent à l'égard du passé et de la mémoire qu'ils contiennent à la fois comme figure d'attestation et représentation plastique et concrète, tout en dévoilant les failles. Et en cela, ils établissent une tension entre réalité et fiction car si les documents sont posés comme réels, c'est-à-dire authentiques, ils sont retravaillés et réagencés pour entrer en littérature, dans des textes qui s'appuient sur eux en leur donnant voix tout en revendiquant leur statut fictionnel.

Par ailleurs, nous pouvons remarquer, après J.F. Chassay, que parfois, les documents provoquent un effet différent de la fonction qui semble leur être assignée au départ : « en réalité, ils ouvrent un abîme »⁹⁰², une distance infranchissable entre les personnages, entre le

⁹⁰⁰ „Palace H. 3 p.m. Signora M. Abends Teatro S. Martino, Corso V. Em. *I tre Emisferi*“ E S. 188 / p. 153.

⁹⁰¹ E p. 158-159 / S. 194-195, p. 164-165 / S. 200-201.

⁹⁰² CHASSAY J.F., « Biographies, autobiographies, fictions. L'art de mettre des sujets en ruines », *op. cit.*, p. 88.

monde de l'avant et de l'après, mais aussi entre différents types d'écrivains, car ils imposent de faire des choix et sont remplis d'incertitudes. Ils font ainsi disparaître les repères, en créant de nouveaux liens entre les instances narratives du texte et le lecteur, dont l'activité de réflexion est dès lors attendue. L'on peut ainsi se poser la question de l'utilité de ces documents, qui permettent certes de se rapprocher du passé et de l'information qu'ils contiennent mais restent muets, insaisissables, incomplets. Jean B. semble partager ces doutes lorsqu'il commence à enquêter sur Ingrid et à essayer de retracer sa vie, et remet ainsi en question l'utilité des documents qu'il a trouvés :

Quel enfantillage de ma part d'avoir découpé, dans un magazine de 1951, une photo en couleur des Champs-Élysées, la nuit, en été, sous prétexte que c'était l'été de 1951, à l'une des terrasses de l'avenue, qu'Ingrid avait fait la connaissance du producteur américain... J'avais joint ce document à mes notes, pour mieux suggérer l'atmosphère dans laquelle vivait Ingrid, à vingt-cinq ans. Les parasols et les chaises cannées des terrasses, l'aspect balnéaire qui était encore celui de l'avenue des Champs-Élysées, la douceur des soirs de Paris qui s'accordaient si bien avec sa jeunesse à elle... [...] Un autre document que j'avais cru nécessaire à la biographie d'Ingrid se trouvait parmi mes notes : une photo du producteur américain, découverte au hasard de mes recherches. (VN p. 52)

Une autre question se pose quant à la nature des documents eux mêmes et leur fonction, car on n'est jamais certain de leur authenticité, qu'elle concerne le document lui-même ou la façon dont il est écrit (ou réécrit) au moment où il entre en littérature. Cela apparaît d'autant plus dans un roman comme *Hôtel Baalbek*, qui fait allusion à des articles de journaux et des notes biographiques constituées sur les personnages : non seulement les articles de journaux, qui seraient vérifiables, ne sont pas cités, mais les personnages sont fictifs, donc l'on peut douter de l'authenticité de l'archive constituée par Sascha, source importante du récit du narrateur.

Cela est plus ambigu chez Sebald et Modiano, ce qui permet d'approfondir la question de l'authenticité : de quelle main les documents ont-ils été écrits (ou réécrits) ? Les documents posés comme officiels représentent-ils la réalité du passé ou ont-ils été pris en charge par des mains malhonnêtes qui ont arrangé l'histoire à leur compte ? Et lorsque les documents ne sont pas directement hérités du passé mais ont été recopiés par les soins de l'auteur, on ne saurait dire s'il a établi quelques changements, opéré des sélections ou laissé passer quelques erreurs : nous sommes obligés de lui faire confiance. Pour Sebald, la question de l'authenticité semble moins se poser en cela qu'il en insère la copie dans ses textes, et les documents qu'il insère contiennent même des signes prouvant leur indéniable authenticité ainsi que le travail de recherches dans les archives effectué par Sebald : par exemple, l'article de journal informant de la découverte du corps de Johannes Naegeli, dans le premier récit constituant *Les Émigrants*, porte une cote de bibliothèque (E p. 35 / S. 37) et le schéma

représentant la structure de la ville de Romford, inséré dans *Austerlitz*, laisse entrevoir le code barre du document⁹⁰³. Pourtant, certains documents ne renvoient pas nécessairement à la personne ou l'événement à qui l'auteur les attribue. Ce dernier crée donc parfois dans l'espace textuel des liens inexistantes en dehors de lui et les articule de façon imaginaire. Et parfois, le jeu de faussaire préexiste au texte et à l'agencement du réel dans la fiction qu'il propose. Lorsque cela arrive, nous en sommes informés par le narrateur, qui évoque par exemple, dans le dernier récit des *Émigrants*, une photographie de Wurtzbourg. Il s'agit d'une photographie dont lui a parlé le personnage de Ferber, issue d'un article de journal datant de 1933, et qui s'avère une image de propagande falsifiée. Le cheminement de la réflexion du narrateur et l'analyse du personnage de l'oncle de Ferber peuvent être suivis en comparant leur propos avec l'image dont il est question, qui est insérée dans le corps du texte :

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 ajouté 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 le 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, dit-il, soit qu'il ne voulût pas souscrire au jugement à l'emporte-pièce de l'oncle Leo, de hocher la tête sans rien dire. À 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 des 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. (E p. 217-218)

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 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. Und so, wie dieses Dokument 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 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. (S. 274-275)

La copie de la photographie en question suit directement ce passage, afin que le lecteur puisse aisément vérifier l'idée avancée et confronter les réflexions qui en découlent

⁹⁰³ A p. 320-321 / S. 336-337.

avec la construction de la connaissance historique. De plus, la suspicion à l'égard des documents falsifiables et la réflexion de l'oncle de Ferber qui en découle, si elles s'appliquent *a priori* à la falsification politique et opèrent une critique du nazisme, semblent pouvoir s'appliquer à l'image et à l'histoire tout entière, « depuis le début » („von Anfang an“). Cela pose en filigrane la question de l'authenticité pour l'œuvre de Sebald dans son ensemble : si même les documents considérés normalement comme authentiques sont falsifiés ou agencés de telle sorte qu'ils perdent leur vérité première, qu'en est-il du reste du récit, dont on ne pourra jamais confirmer ou infirmer les énoncés ? Jusqu'à quel point ou même dans quelle mesure les informations d'ordre biographique, géographique, historique, contenues dans ses textes sont-elles justes ? Quel crédit accorder à ces voix ? S'agirait-il peut-être d'un jeu avec le réel, la littérature et le lecteur ?

Pour J.F. Chassay, une écriture qui imbrique clairement document et fiction, comme celle que pratiquent les trois auteurs, explique et légitime en elle-même l'absence de réponse à ce questionnement, car « l'intérêt de la fiction repose justement sur une tension constante entre la possibilité et l'impossibilité de construire quelque chose de *vrai*, dont les balises seraient clairement établies. Comment redonner sens à la vie d'un individu ? Comment rendre compte de ce qu'il *a été* ? »⁹⁰⁴ Nous partageons cette réflexion, qui nous paraît d'autant plus juste que, dans ces œuvres, la recherche du réel passé se double d'une mise en cause du réel existant, qui est lui aussi l'objet de questions sans réponse. Cela est d'ailleurs particulièrement présent chez Sebald, qui choisit d'intégrer le document iconographique dans le corps même de ses textes, laissant le lecteur se confronter directement aux images du passé et essayer de les actualiser dans l'espace-temps auquel il appartient.

Sebald : le recours à la photographie

On sait que Modiano avait en sa possession quelques photographies de la famille Bruder, qui lui ont été transmises par S. Klarsfeld, mais qu'il se contente de les décrire sans les insérer dans le corps du texte (DB p. 31-33)⁹⁰⁵. On sait également que Wander était photographe et qu'il réfléchit dans ses récits au travail de la photographie, en termes de

⁹⁰⁴ CHASSAY J.F., « Biographies, autobiographies, fictions. L'art de mettre des sujets en ruines », *op. cit.*, p. 90.

⁹⁰⁵ Veut-il faire de la littérature le pendant textuel au visage de Dora éternellement maintenu sur les photographies, que l'on peut retrouver sur le quatrième de couverture de la version anglaise du livre, ou bien sur Internet ? C'est ce que croit R. Kahn, pour qui les photos envoyées à Modiano par Klarsfeld ont sans doute « demandé que récit soit fait, qu'une écriture leur accorde une sépulture ». KAHN R., « Les lambeaux de la mémoire. *Dora Bruder* de Patrick Modiano et *Austerlitz* de W.G. Sebald », *op. cit.*, p. 407.

regard, de lumière, de sujet, mais sans intégrer non plus quelques-uns de ses clichés au texte (sauf dans ses œuvres qui se présentent comme des reportages photos). Sebald, lui, n'était pas photographe et intègre de nombreuses images à ses récits, dont on ne connaît pas l'origine : elles peuvent représenter des paysages, des façades, des monuments, des intérieurs, des portraits, des natures mortes, des objets, mais peuvent être également des copies ou des photographies de documents en tout genre (journal, plan, schéma, pancarte, timbre, illustration d'article de journal, ticket, gravure, dessin).

Elles apparaissent en noir et blanc, sont pratiquement toutes de format différent (pouvant occuper jusqu'à une double page) et apparaissent sans légende, parfois à la fin d'une phrase, parfois au milieu d'une phrase, parfois même au milieu d'un mot. Quelle est la place et le rôle de la photographie chez Sebald ? Si l'insertion de photographies n'est pas une nouveauté dans l'art (M. Ernst) et la littérature germanophone (A. Kluge), elle ne cesse de poser la question de la frontière entre la fiction et la réalité, qu'elle vise à abolir. Sebald renouvelle-t-il cette question ? Cela est sans doute le cas, puisque Sebald problématise dans le corps même du texte la question de l'authenticité de la photographie, comme nous venons de le voir avec la photographie de Wurtzbourg, tout en dérégulant la continuité du texte, en intercalant les photographies au milieu des phrases.

En effet, par leur insertion dans l'espace textuel, l'on est tenté de croire que les photographies jouent, chez Sebald, le rôle d'illustration d'une réflexion menée par les mots. Mais non seulement les nombreuses photographies ne sont pas légendées, mais on n'est pas certains qu'elles se rapportent au texte qui l'entoure et au milieu duquel elles s'intègrent. Cela se remarque particulièrement dans les photographies qui figurent des êtres humains : bien souvent, quand ils sont photographiés seuls, ils tournent leur dos à l'objectif, ce qui étouffe dans l'œuf le processus d'identification et de reconnaissance⁹⁰⁶. Quand il s'agit de portraits photographiés de face, les personnes ont la plupart du temps le regard en biais, visant le hors champ, comme s'ils venaient figurer les « visages détournés » de l'Histoire dont parle Sebald dans son texte posthume *Unerzählt*⁹⁰⁷.

Ainsi, la photographie semble remplir un rôle à part entière, qui vise plutôt à ouvrir l'horizon du texte tout en imposant sa référentialité propre, et d'intégrer le lecteur au processus de réflexion. Cela se trouve figuré, par exemple, dans les photographies de

⁹⁰⁶ Voir par exemple A p. 170 / S. 179.

⁹⁰⁷ Voir par exemple E p. 27 / S. 27, p. 62 / S. 71, p. 71 / S. 82, p. 72 / S. 83, p. 220 / S. 278 ; A p. 120-121 / S. 128-129, etc.

paysages qui figurent des chemins sinueux ou sombres⁹⁰⁸ ou bien des voies de chemins de fer⁹⁰⁹, qui créent des lignes de fuite et se poursuivent hors du cadre de la photographie, en projetant donc leurs chemins hors de l'espace textuel. Cela est d'autant plus marquant que, chez Sebald le texte s'efface parfois devant l'image.

Ainsi le passage d'*Austerlitz* où le protagoniste se promène dans l'ancien ghetto de Terezín : le récit qu'il fait au narrateur de ses impressions face aux portes closes et de son inquiétude face aux ténèbres que contient le lieu, auxquelles il n'a toutefois pas accès par le fait que les portes sont justement fermées, est entrecoupé de la photographie d'une rue et de cinq photographies de fenêtres ou de portes (toutes fermées). Ces photographies permettent de saisir directement et frontalement les sensations attribuées au personnage :

Si la désolation de cette ville fortifiée, au quadrillage strictement géométrique rappelant *La Cité du Soleil* de Campanella, était déjà accablante, que dire de l'ostracisme des façades muettes, avec leurs fenêtres aveugles derrière lesquelles je ne vis nulle part, aussi souvent que je levai la tête, le moindre rideau bouger. Je ne pouvais pas concevoir, dit Austerlitz, que quelqu'un pût habiter dans ces maisons rébarbatives, ni encore [photographie de la rue] [photographie d'une fenêtre sous laquelle sont disposés dix poubelles numérotées] moins quel genre de personnes, bien que j'eusse remarqué dans les arrière-cours, alignés contre le mur, une multitude de seaux à ordures grossièrement numérotés à la peinture rouge. Mais le plus inquiétant c'étaient encore les portes et [photographie d'une porte] [photographie d'une porte et d'une fenêtre, sur une page] [photographie d'une porte, sur une page] [photographie d'une porte, sur une page] les porches de Terezín, qui tous, comme je croyais le ressentir, proscriaient l'accès de ténèbres que jamais personne encore n'avait percées et dans lesquelles, pensais-je, plus rien ne bougeait d'un iota [...]. (A p. 261-266)

War schon die Verlassenheit der gleich dem idealen Sonnenstaatswesen Campanellas nach einem strengen geometrischen Raster angelegten Festungsstadt ungemein nieder-[photographie de la rue] drückend, so war es mehr noch das Abweisende der stummen Häuserfronten, hinter deren blinden Fenstern, sooft ich auch an ihnen hinaufblickte, nirgends ein einziger Vorhang sich rührte. Ich konnte mir nicht denken, sagte Austerlitz, wer oder ob überhaupt irgend jemand in diesen öden Gebäuden noch wohnte, trotzdem mir andererseits aufgefallen war, in welcher großer Zahl in den Hinterhöfen mit roter Farbe grob nummerierte Aschenkübel der Wand [photographie d'une fenêtre sous laquelle sont disposés dix poubelles numérotées] entlang aufgereiht waren. Am unheimlichsten aber schienen mir die Türen und Tore von Terezín, die [photographie d'une porte] [photographie d'une porte et d'une fenêtre, sur une page] [photographie d'une porte, sur une page] [photographie d'une porte, sur une page] sämtlich, wie ich zu spüren meinte, den Zugang versperrten zu einem nie noch durchdrungenen Dunkel, in welchem, so dachte ich, sagte Austerlitz, nichts mehr sich regte [...]. (S. 275-280)

Les images permettent ainsi de faire une expérience de celle qu'a vécue le personnage, en suivant son regard et sa perception du monde, car même si on n'est pas absolument certain qu'elles représentent véritablement les lieux décrits, elles sont nécessairement liées à leur référent et donc à la réalité. Les photographies que Sebald insère viennent donc authentifier le récit, en lui conférant un « effet de réel », et prendre une valeur de preuve, de pièce à

⁹⁰⁸ Par exemple : A p. 36 / S. 38, p. 75 / S. 80 ; E p. 25 / S. 25, etc.

⁹⁰⁹ E p. 39 / S. 41.

conviction car, comme semble le théoriser Sebald en interview, « la photographie est le document vrai par excellence. Les gens se laissent convaincre par une photographie »⁹¹⁰.

Nous en revenons à cette question de l'authenticité : il est certain que les photographies attestent de l'existence, ou de la réalité, de ce qu'elles représentent, qu'il s'agisse de personnes, d'objets, d'événements ou de lieux. Mais dans un même mouvement, il s'agit d'une existence passée, voire achevée. Elles prennent donc rapidement une position ambivalente, puisqu'elles contiennent des moments à la fois vécus et révolus, et autant la vie que la mort des personnes qu'elles figurent. C'est cette idée qu'exprime le personnage de Vera lorsqu'elle parle des « gémissements de désespoir » que contiennent les photographies (A p. 253 / S. 266). C'est une réflexion que Sebald avait déjà développée dans son essai sur la littérature autrichienne, *Die Beschreibung des Unglücks* : « Les photographies sont les mementos d'un monde pris dans un processus de destruction et de disparition »⁹¹¹, peut-être même des *memento mori*, semblent annoncer les photographies de crânes et de squelettes (A p. 183 / S. 193) ou de pierres tombales⁹¹². Cela ressort particulièrement dans les portraits, qui contiennent, imprimés en eux, le destin inexprimé des personnes représentées, de telle sorte que la confrontation aux photographies est également une confrontation à la violence de la révélation de l'altérité de ce passé qui est « définitivement révolu »⁹¹³. Sebald se rapproche ainsi de la théorie de R. Barthes qu'il développe dans son essai sur la photographie, que Sebald possédait dans sa bibliothèque et avait annoté⁹¹⁴, et selon laquelle les photographies contiennent, en elles-mêmes, la mort irréparable de ceux qu'elles incarnent :

Devant la photographie de ma mère enfant, je me dis : elle va mourir. Je frémis [...] d'une catastrophe qui a déjà eu lieu. Que le sujet en soit déjà mort ou non, toute photographie est cette catastrophe.⁹¹⁵

Comme il le confie à E. Wachtel dans un entretien, Sebald considère la présence spectrale du disparu dans la photographie autant rassurante qu'inquiétante, en ajoutant que c'est justement cette présence spectrale qui l'intrigue et l'intéresse dans la photographie⁹¹⁶ : de fait, cette présence se trouve réactualisée dès le moment où la photographie est regardée et

⁹¹⁰ „Die Photographie ist das wahre Dokument par excellence. Von einer Photographie lassen sich die Leute überzeugen.“ SEBALD W.G., SCHOLZ C., „Aber das Geschriebene ist ja kein wahres Dokument: Ein Gespräch über Literatur und Photographie“, *Neue Zürcher Zeitung*, 26.-27.02.2000.

⁹¹¹ „Photographien sind die Mementos einer im Zerstörungsprozess und im Verschwinden begriffenen Welt.“, SEBALD W.G., *Die Beschreibung des Unglücks. Zur österreichischen Literatur von Stifter bis Handke*, op. cit. / Je traduis.

⁹¹² Par exemple : A p. 313-314 / S. 328-329 ; E p. 263-264 / S. 335-336.

⁹¹³ „sonst war alles in mir ausgelöscht von einem überwältigenden Gefühl der Vergangenheit“ A S. 267 / p. 255.

⁹¹⁴ Voir CATLING J., „*Bibliotheca abscondita*: On W. G. Sebald's Library“, op. cit.

⁹¹⁵ BARTHES R., *La Chambre claire*, Paris, Seuil, 1980, p. 150.

⁹¹⁶ SEBALD W.G., « Chasseur de fantômes. Entretien avec Eleanor Wachtel », op. cit., p. 42.

permet d'instaurer de nouveaux liens entre l'observateur et l'objet, la personne ou le temps observé. Cela permet de déterminer le rôle de la photographie chez Sebald : même quand elles sont falsifiées ou présentées en relation avec des mots qui n'ont pas de réel lien avec elles, les photographies visent à montrer le travail de fiction de l'écrivain dans son rapport au réel et à brouiller les identités dans le texte, mais aussi du texte lui-même. En d'autres termes, l'insertion de photographies vise moins à figurer le réel qu'un rapport au réel que questionne la littérature.

Ce qui semble intéresser Sebald est ainsi la façon dont la photographie sort de l'ombre pour se projeter dans le temps de maintenant, tout comme elle émerge de la noirceur du bain de développement, malgré le risque de la perte du sens ou du souvenir auxquels elle est liée. C'est ce qu'exprime le personnage d'Austerlitz, photographe amateur, qui compare même la photographie à la mémoire elle-même :

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. (A p. 109)

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. (S. 117)

Dès lors, quel rôle la photographie peut-elle jouer au cœur de la fiction, dans la recherche des personnages et des narrateurs ? Par la force de leur pouvoir évocateur, les photographies sont à la fois l'empreinte de la mémoire, puisqu'elles contiennent des traces d'un passé qu'elles ont figé dans un moment précis de vie, et des aide-mémoire possibles, car elles peuvent servir d'indices stables dans la quête du passé, en activant la reconnaissance des personnages, des lieux, des époques, par les personnages eux-mêmes ou par les narrateurs : elles contiennent une force innée de souvenir et de témoignage par les évidences qu'elles montrent telles quelles. Elles possèdent donc, dans les récits de Sebald, une fonction mnémonique, d'autant plus importante si l'on considère le fait que les souvenirs sont fuyants et peu fiables⁹¹⁷. En cela, les photographies visent à donner un visage au passé et, par

⁹¹⁷ „Angesichts der Tatsache, dass Erinnerungen grundsätzlich flüchtig und unzuverlässig sind, erscheint die mnemotische Funktion der Fotografien [...] und mehr noch, die Frage nach der Art und Weise der Verortung von Fotografien und Text, besonders interessant“, ÖHLSCHLÄGER C., „Unabschließbare Rahmen. Wege des Erzählens bei W.G. Sebald“, *op. cit.*, p. 169-170.

extension, un visage au traumatisme⁹¹⁸ des personnages. Mais elles impliquent une reconnaissance, qui s'avère difficile pour le personnage d'Austerlitz par exemple, qui doit se confronter à des photographies intimement liées à son existence mais qui représentent des identités qui lui sont inconnues.

En effet, le cheminement physique et mental d'Austerlitz est celui de la confrontation avec l'image du visage de l'autre (Věra, ses parents morts, les autres disparus dont il voit les photographies) et la (re)connaissance de lui-même. Ses difficultés transparaissent à travers le moment où, alors qu'il vient de retrouver Věra à Prague, elle lui montre une photographie de lui enfant, habillé en petit page et fixant l'objectif, une photo prise en février 1939, quelques mois avant son départ pour l'Angleterre. Austerlitz suit un processus inverse à celui qui est attendu, étant censé se retrouver sur la photo de lui-même. De fait, plutôt que la reconnaissance, la photographie fait naître en lui un désarroi certain, puisqu'il ne parvient pas à appréhender son contenu (*Antlitz*), de même qu'il ne pourra pas modifier le malheur de son passé :

J'ai depuis étudié maintes fois cette photographie, le champ plat nu où je me tiens et dont je ne puis me faire une idée de l'endroit où il se trouvait ; la vague tache sombre au-dessus de l'horizon, le halo clair et fantomatique au bord de la chevelure frisée du garçonnet [...], j'ai examiné chaque détail sous le verre grossissant sans jamais découvrir le moindre indice. Toujours je me sentais bercé par le regard interrogateur du page venu réclamer son dû et qui à présent, dans la grisaille du matin, sur ce champ vide, attendait que je relève le gant et conjure le malheur qui allait fondre sur lui. Ce soir-là, dans la Šporkova, lorsque Věra m'a présenté la photo de l'enfant chevalier, je n'ai pas eu la réaction que l'on aurait attendue, je n'ai pas été ému ni bouleversé, dit Austerlitz, mais muet et stupide, incapable de la moindre pensée. Et quand plus tard je pensais au page de cinq ans, c'est une panique blanche qui s'emparaît de moi, et rien d'autre. (A p. 255)

Ich habe die Photographie seither noch vielfach studiert, das kahle, ebene Feld, auf dem ich stehe und von dem ich mir nicht denken kann, wo es war; die dunkel verschwommene Stelle über dem Horizont, das an seinem äußeren Rand gespensterhaft helle Kraushaar des Knaben [...], jede Einzelheit habe ich mit dem Vergrößerungsglas untersucht, ohne je den geringsten Anhalt zu finden. Und immer fühle ich mich dabei durchdrungen von dem forschenden Blick des Pagen, der gekommen war, sein Teil zurückzufordern und der nun im Morgengrauen auf dem leeren Feld darauf wartete, daß ich den Handschuh aufhebe und das ihm bevorstehende Unglück abwenden würde. Ich bin an jenem Abend in der Šporkova, als Věra mir das Bild von dem Kinderkavalier vorlegte, nicht etwa, wie man annehmen müßte, bewegt oder erschüttert gewesen, sagte Austerlitz, sondern nur sprach- und begriffslos und zu keiner Denkbewegung imstande. Auch wenn ich später an den fünfjährigen Pagen dachte, erfüllte mich nur eine blinde Panik. (S. 267-268)

À côté de son propre contenu, Austerlitz recherchera toute sa vie le visage originel, c'est-à-dire le visage de sa mère⁹¹⁹, qui lui restera quasiment inconnu tout autant qu'illisible. De fait, au cours de ses recherches, il retrouve un film sur la vie à Terezín, dont l'Imperial

⁹¹⁸ „die Fotos verleihen dem Trauma ein Gesicht“, *ibid.*, p. 180.

⁹¹⁹ Voir WOHLLEBEN D., „Maske – Gesicht – Antlitz : Porträts bei W.G. Sebald in Bild und Text“, in P.M. Lützel, S.K. Schindler (dir.), *Gegenwartsliteratur. Ein germanisches Jahrbuch: Schwerpunkt/Fokus W.G. Sebald*, Stauffenburg, T. 6, vol. 12, 2007, p. 1-20.

War Museum lui transmet une copie via les Archives fédérales de Berlin (A p. 335 / S. 350-351) : le film n'est en fait « qu'une compilation [de fragments] d'environ un quart d'heure »⁹²⁰, un film de propagande intitulé *Der Führer schenkt den Juden eine Stadt* (*Le Führer offre une ville aux Juifs*) et à partir duquel Austerlitz se fera confectionner « une copie au ralenti étirant la durée à une heure entière »⁹²¹ en espérant y retrouver sa mère car, grâce à ce dispositif d'étirement et de ralentissement du film, « sont devenues visibles des choses et des personnes qui jusque-là [lui] étaient restées cachées »⁹²².

Dans ce brouillard flou pèse l'ombre de la destruction, car l'image est zoomée à l'extrême, rappelant ainsi les premiers essais photographiques, et s'avère défectueuse, faisant naître « des motifs blancs et lumineux éclaboussés de taches noires »⁹²³. La musique et les bruits du film subissent également l'étirement du temps, la polka enjouée devenant « une marche funèbre » (A p. 340 / S. 356). Dans ce chaos où règne le « grognement menaçant » des voix (A p. 341 / S. 357), Austerlitz pense apercevoir sa mère, à travers « le visage d'une femme plutôt jeune, se détachant à peine de l'ombre noire qui l'entoure, ce qui explique que dans un premier temps [il] ne l'ai[t] pas remarquée »⁹²⁴. Mais il ne s'agira que d'une impression de reconnaissance de ce « visage [...] autant familier qu'étranger »⁹²⁵, qui s'avèrera donc fausse : au cours de son deuxième voyage à Prague, lorsqu'Austerlitz partage avec Věra la copie du visage qu'il a faite à partir du film, Věra l'observe longuement « avant de l'écarter en faisant non de la tête » (A p. 344 / S. 360). En faisant des recherches aux Archives théâtrales pragoises de la Celetná, Austerlitz obtiendra finalement un authentique portrait de sa mère, dont le visage figé dans le papier glacé ne recouvre que la moitié de la photographie par ailleurs plongée dans l'ombre⁹²⁶ – et qui sera reconnu par Věra, non par Austerlitz lui-même.

Ainsi, les photographies intègrent et provoquent à la fois un rapport particulier à la mémoire. Au niveau du texte, elles sont sources de questionnements pour les narrateurs et les personnages, étant utilisées comme documents permettant d'accéder au passé : elles inaugurent ou dynamisent le mouvement de recherche des figures du texte, même si elles ne

⁹²⁰ „nur [...] ein zusammengeklittertes Werk [von Theresienstädter Fragments] von zirka vierzehn Minuten Länge“ A S. 352 / p. 336.

⁹²¹ „eine Zeitlupenkopie [...], die es ausehnte auf eine ganze Stunde“ A S. 353 / p. 337.

⁹²² „Dinge und Personen [sind] sichtbar geworden, die [ihm] bis dahin verborgen geblieben waren“ A S. 353 / p. 337.

⁹²³ „hellweiße, von schwarzen Flecken durchsprinkelte Muster“ A S. 353 / p. 340.

⁹²⁴ „das Gesicht einer jüngeren Frau erscheint, fast ununterschieden von dem schwarzen Schatten, der es umgibt, weshalb [er] es auch zunächst gar nicht bemerkte.“ A S. 358 / p. 342.

⁹²⁵ „dieses [...] fremde und vertraute Gesicht“ A S. 359 / p. 342.

⁹²⁶ A p. 344-345 / S. 360-361.

livrent pas de réponses. C'est ainsi que le narrateur du récit des *Émigrants* consacré à Ambros Adelwarth consulte l'album de photos de famille de sa mère, ce qui le pousse à s'envoler pour les Etats-Unis sur les traces de sa famille émigrée là-bas, et notamment de son grand-oncle énigmatique :

Et pourtant, j'ai bien fini par m'envoler pour Newark, le 2 janvier 1981. La cause de ce revirement est un album de photos de ma mère qui, quelques mois plus tôt, m'était tombé entre les mains et contenait une série de clichés totalement inconnus de moi, représentant nos parents émigrés à l'époque de la république de Weimar. Plus j'étudiais ces photographies, plus je ressentais le besoin d'en savoir davantage sur les itinéraires des personnes en question. (E p. 88)

Dennoch bin ich schließlich nach Newark geflogen, und zwar am zweiten Januar 1981. Der Anlaß für diesen Sinneswandel ist ein mir einige Monate zuvor in die Hände gefallenes Fotoalbum der Mutter gewesen, welches eine Reihe mir gänzlich unbekannter Aufnahmen unserer in der Weimarer Zeit ausgewanderten Verwandten enthielt. Je länger ich die Fotografien studierte, desto nachdrücklicher begann sich in mir das Bedürfnis zu regen, mehr über die Lebensläufe der auf ihnen Abgebildeten in Erfahrung zu bringen. (S. 103)

Mais elles dépassent le niveau diégétique, rendent incertaine la forme des récits, et atteignent finalement le hors-texte, lui aussi frontalement confronté aux images. Cette confrontation semble immédiatement compliquée puisque les photographies ne sont pas précisément situées et qu'elles sont figées : la distance temporelle entre le temps de prise et le lecteur-spectateur des photographies ne cesse d'augmenter, le référent auquel elles renvoient perd de plus en plus en signification, ce qui provoque tantôt l'effacement du souvenir auquel les photographies se substituent. Et elles sont dès lors autant témoins que symptômes du phénomène de hantise qui parcourt les textes de Sebald⁹²⁷, où les spectres côtoient les vivants, ce qui est figuré par les jeux d'ombres que contiennent de nombreuses photographies, où le noir recouvre parfois plus de la moitié de la surface de la photographie⁹²⁸, où se trouvent parfois volutes et fumées⁹²⁹ et des impressions de clair-obscur dans la composition (A p. 252 / S. 265).

Ainsi, les lecteurs se trouvent non seulement face à une réalité dont ils ne peuvent détourner le regard ni éviter le contenu, une réalité qui s'agrippe à leurs yeux et s'imprime immédiatement dans leur mémoire, faisant donc d'eux le témoin de l'histoire et l'investigateur au même titre que les personnages et les narrateurs. Mais les photographies provoquent également l'ouverture du texte et la réflexion, car les lecteurs se demandent nécessairement l'identité des personnes ou des lieux représentés par les photographies,

⁹²⁷ Voir TISCHEL A., „Aus der Dunkelkammer der Geschichte. Zum Zusammenhang von Fotografie und Erinnerung in W.G. Sebalds *Austerlitz*“, in M. Niehaus, C. Öhlschlager (dir.), *W.G. Sebald: Politische Archäologie und melancholische Bastelei*, op. cit., p. 31-45.

⁹²⁸ Par exemple : A p. 36 / S. 38, p. 171 / S. 162 ; E p. 102 / S. 122, p. 166-167 / S. 206-207, p. 211 / S. 266, etc.

⁹²⁹ Par exemple : A p. 110 / S. 116, p. 154 / S. 163, p. 179 / S. 189 ; E p. 276 / S. 353, etc.

l'époque à laquelle elles ont été prises et leur rôle dans la composition du récit. De plus, d'un côté les photographies créent un espace à part entière dans l'espace textuel, en lui intégrant une dimension spatiale supplémentaire, qui ne sera jamais précisément située, et d'un autre côté elles déroutent la lecture linéaire par leur positionnement au milieu d'une page, parfois au milieu d'une phrase, ce qui ralentit la perception du contenu du livre et la construction du sens.

Les photographies posent donc question, établissent des liens inédits entre les différents éléments du texte, entre les différents événements de l'histoire racontée, entre le réel et l'imagination, le passé et le présent, et créent ainsi de nouvelles perspectives en intégrant le lecteur dans le processus de recherche et en jouant sur les niveaux de réalité et les genres. Nous pouvons ainsi donner raison à C. Öhlschläger lorsqu'elle remarque que les textes de Sebald sont le lieu d'une « ouverture progressive du cadre »⁹³⁰, par laquelle est figuré « le mouvement de la mémoire, qui n'aboutira pas et qui suit la structure répétitive du trauma »⁹³¹, car les photographies surviennent pratiquement à chaque page, dans un mouvement de retour continu. De plus, par les lignes de fuite, les visages détournés, les ombres, les objets sauvés du temps qu'elles contiennent, les photographies semblent constituer la mise en abyme de l'errance des personnages des textes, à partir de laquelle peut émerger une réflexion métalittéraire sur l'écriture de l'histoire mais aussi l'écriture de l'errance.

Ce faisant, il s'agit sans doute pour Sebald de s'affranchir des cases de l'Histoire et des moyens de l'historiographie, afin de s'intéresser à la construction même des cadres que la littérature de l'après peut donner à l'Histoire, afin de mieux la saisir, en interrogeant la présence et l'absence, la réalité et la fiction, la surface et la profondeurs des choses⁹³². Dès lors, le jeu de memory, qui rassemble photographies et mémoire, et auquel s'adonne Austerlitz pour essayer de reconstituer les différents moments de sa vie, intègre-t-il plusieurs strates qui renvoient à plusieurs fragments de réalité (le passé disparu et sa représentation photographique figée dans le temps). En cela, sans doute constitue-t-il la métaphore, voire la mise en abyme, de la construction du récit de Sebald, qui fonctionne comme un réseau de fragments, d'associations d'idées, de souvenirs et de questionnements :

Austerlitz me dit que parfois il restait assis des heures devant ces photographies, ou d'autres extraites de son fonds, qu'il les étalait face en bas, comme pour une réussite, et qu'ensuite, chaque fois étonné par ce qu'il découvrait, il les retournait une à une, tantôt les

⁹³⁰ „eine progressive Rahmenöffnung“, *ibid.*, p. 176.

⁹³¹ „Der unendliche Prozess von Rahmenöffnungen zeichnet die Bewegung einer Erinnerungstätigkeit nach, die nicht an ein Ende gelangen darf, da sie der Struktur des Traumas folgt.“, *ibid.*, p. 178.

⁹³² Voir *ibid.*, p. 182. Voir également GASSELEDER K., „Erkundungen zum Prätext der Luisa Lanzberg Geschichte aus W.G. Sebalds *Die Ausgewanderten*. Ein Bericht“, *op. cit.*, p. 174.

déplaçait, les superposait selon un ordre dicté par leur air de famille, tantôt les retirait du jeu jusqu'à ce qu'il ne reste plus que la surface grise de la table ou bien qu'il soit contraint, épuisé par son travail de réflexion et de mémoire, de s'allonger sur l'ottomane. Il n'est pas rare que j'y reste jusqu'au soir et je sens le temps se replier en moi, dit Austerlitz en passant dans l'une des deux pièces arrière du rez-de-chaussée. (A p. 166)

Austerlitz sagte mir, daß er hier manchmal stundenlang sitze und diese Photographien, oder andere, die er aus seinen Beständen hervorhole, mit der rückwärtigen Seite nach oben auslege, ähnlich wie bei einer Partie Patience, und daß er sie dann, jedesmal von neuem erstaunt über das, was er sehe, nach und nach umwende, die Bilder hin und her und übereinanderschiebe, in eine aus Familienähnlichkeiten sich ergebende Ordnung, oder auch aus dem Spiel ziehe, bis nichts mehr übrig sei als die graue Fläche des Tisches, oder bis er sich, erschöpft von der Denk- und Erinnerungsarbeit, niederlegen müsse auf der Ottomane. (S. 175-176)

Ainsi les photographies intègrent-elles aux récits de nouvelles strates de mémoire et de réflexion sur l'écriture de l'après, par lesquelles l'auteur effectue un mouvement de capture et de prise en compte du monde dans sa complexité – et la complexité de la remémoration elle-même –, mouvement qui tend moins à l'identification qu'à la reconnaissance. Pour reprendre les termes de R. Barthes, « la reconnaissance ne se fait pas par projection, surimpression identificatrice, mais par rapprochement de parties, de *bris* qui se complètent, comme dans un puzzle »⁹³³, dans un processus où les photographies ont toute leur place : elles provoquent, dans le texte, une pause dans l'errance, dans les recherches, mais aussi dans la lecture, pour un instant, comme un train qui s'arrête en gare avant de repartir. Et par le biais de la photographie, les récits de Sebald peuvent passer de la médiation des fragments et des voix du passé à la méditation sur la façon de les restituer et de les saisir dans le temps de l'après.

Dès lors, nous pouvons déterminer les fonctions que remplissent les photographies dans les récits de Sebald, toutes complémentaires les unes des autres : nous partageons les réflexions de M. Pic⁹³⁴, qui voit dans les photographies chez Sebald une fonction tout d'abord « documentaire », puisque les images insérées constituent « des traces, fragments de livres, de lieux de passé » qui visent à montrer « l'enracinement historique et (auto)biographique des récits ». Ensuite, les images possèdent une fonction « épiphanique » en faisant « apparaître les fantômes, redonner vie au passé et enclencher le récit ». Elles ont enfin une fonction « rythmique » puisqu'elles provoquent un arrêt dans le récit, le suspendent à l'instar d'un barrage afin de contenir le flot du texte et des souvenirs un certain temps.

Nous y voyons d'autres fonctions. D'abord, une fonction de relais entre le passé et le présent, la mémoire et l'oubli, le texte et le hors-texte, de laquelle découle une fonction

⁹³³ BARTHES R., *Le Discours amoureux. Séminaire à l'école pratique des hautes études 1974-1976*. Suivi de *Fragments d'un discours amoureux : inédits*, Paris, Seuil, coll. « traces écrites », 2007, p. 379.

⁹³⁴ Voir PIC M., *W.G. Sebald – L'Image papillon*, op. cit., p. 61-62.

autoréflexive, qui permet de questionner la façon d'écrire dans le temps de l'après, qui témoigne à partir de documents réels mais refuse d'écrire l'histoire à partir d'images préétablies : le passé peut s'exprimer tout autant par les fragments, les hypothèses, les blancs se trouvant entre les images préservées.

Ensuite, les photographies peuvent avoir une fonction structurelle et métalittéraire qui vise à informer sur le mode de composition des récits, une esthétique des pointillés et de la trace, une esthétique du bricolage et des points de suture, qui imite le fonctionnement de la mémoire pour créer des récits désordonnés, qui doivent surpasser la mort et les trous de mémoire – ou bien faire avec. En effet, le recours à la photographie semble bien s'intégrer dans un processus esthétique allant de la dislocation à la tentative d'assemblage, afin d'atteindre la compréhension, voire la reconnaissance en voilant et rendant visible en même temps les trous de (la) mémoire⁹³⁵. Et cela semble figuré, dans *Austerlitz*, par les paires d'yeux photographiées d'hommes et d'animaux, insérées dès le début du texte, qui semblent nous fixer sans ciller.

[Images de paires d'yeux d'animaux nocturnes] Des animaux hébergés dans le Nocturama, il me reste sinon en mémoire les yeux étonnamment grands de certains, et leur regard fixe et pénétrant, propre aussi à ces peintres et philosophes qui tentent par la pure vision et la pure pensée de percer l'obscurité qui nous entoure. [Images de paires d'yeux d'êtres humains. Il s'agit vraisemblablement de J.P. Tripp, peintre et ami de Sebald, avec qui il a collaboré pour *Unerzählt*, et du philosophe L. Wittgenstein]. (A p. 11)

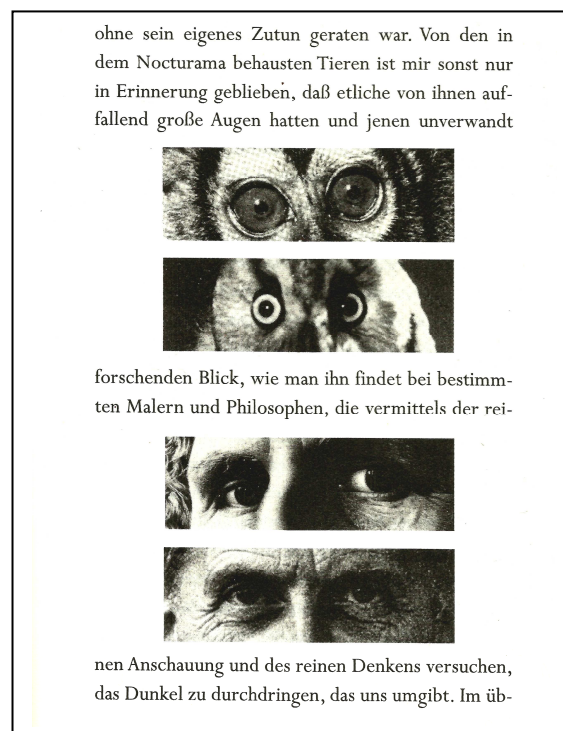


Figure 1 : *Austerlitz*, S. 11 © Carl Hanser Verlag München 2001

⁹³⁵ Voir FUCHS A., *Die Schmerzenspuren der Geschichte*, op. cit., p. 46.

Ici, les photographies s'intègrent à un texte qui, chose rare, semble préciser l'intention de l'auteur quant au choix de ces photographies et à leur fonction de dialogue réflexif avec le lecteur. En effet, derrière la stupéfaction première du lecteur et les regards perçants qui surgissent des images, se dévoile l'intention de l'écrivain, qui nous invite dès les premières pages d'*Austerlitz*, par différents moyens de témoignage et supports de médiation, à (mieux) voir l'Histoire, mais aussi l'histoire, avec ce même regard fixe et pénétrant. Il nous invite aussi à analyser les traces de la mémoire individuelle et collective, puis à déchiffrer les signes qu'elles contiennent, alors qu'elles restent mystérieuses pour Austerlitz, aveuglé par son passé soudainement mis en lumière. Ce faisant, il nous invite à dialoguer avec le texte et sa matière.

Ainsi, la présentation et l'analyse de toutes les références, qu'elles soient littéraires ou non, qui surgissent du passé et que les trois auteurs et leurs narrateurs, après eux, ont relevées, montrent qu'elles dialoguent avec les récits qui les accueillent, tout en forçant le lecteur à s'interroger. Ces références constituent les strates du monument du monde mais aussi les strates des textes eux-mêmes, strates forgées par ces voix d'ici et d'ailleurs, d'hier et d'aujourd'hui, qui font toutes appel à la mémoire individuelle (de celle de l'auteur jusqu'à celle du lecteur) et collective. Et cette mémoire européenne inscrite dans ces voix et intégrées dans les œuvres ouvertes des trois auteurs vise à faire émerger des effets de résonance entre le présent et les voix du passé, peu importe le support sur lequel elles ont été archivées, et, par extension, entre les nations et les voix qui les construisent.

Et parallèlement à cela, s'ils constituent des œuvres qui renouvellent les formes, des œuvres qui s'établissent par superposition de strates, Sebald, Modiano et Wander n'en sont pas moins attachés à un héritage qu'ils déterrent et intègrent dans une écriture qui elle-même s'examine, s'explore, s'interroge. Une écriture en mouvement, qui ne raccommode pas mais questionne le passé à travers les brèches qu'offre le réseau de voix, de fragments de souvenirs, d'images, de documents, de visages⁹³⁶ qu'elle transmet au présent. C'est ainsi que l'écriture des trois auteurs peut se définir comme une poétique de la trace, qui reproduit à la fois l'errance des figures textuelles vers la connaissance et la reconnaissance, et permet de caractériser l'écriture de l'errance, qui rend signifiantes les traces et se redéfinit par une esthétique du bricolage.

⁹³⁶ ÖHLSCHLÄGER C., „Unabschließbare Rahmen. Wege des Erzählens bei W.G. Sebald“, *op. cit.*, p. 170.

Poétique de la trace

Traces et signes

Les traces sont valorisées dans la littérature de l'après parce que la distance avec le passé ne cesse de s'accroître et qu'elles constituent un moyen de liaison avec ce passé. Elles se caractérisent par ailleurs par leur nature fragmentaire et par l'ouverture des significations qu'elles contiennent : elles sont donc tout autant des signes de dispersion et de réception de voix que des signes de multiplicité des chemins et des discours dans le texte dans lequel elles sont intégrées.

Dans le cadre de notre étude, les traces sont donc à saisir autant comme preuves matérielles, objets de l'enquête et de l'écriture, que comme motifs de l'errance scripturale : de fait, puisque personne ne se souvient de Dora Bruder et des personnages mi-fictifs mi-réels de Sebald et Wander et qu'ils n'ont pas d'ascendance (hormis Wander qui évoque ses enfants dans *Das gute Leben*), seules les traces récoltées permettent de se rapprocher de leur histoire – qu'elles soient traces d'existence laissées par le passage dans un lieu (DB p. 19) ou traces écrites de cette existence (DB p. 13), et de la transmettre. Ensuite, les traces sont mises sur le même plan que les signes linguistiques de l'écriture. De fait, l'écriture réfléchit l'articulation des traces entre elles et l'évolution des pistes qu'elles ouvrent, des significations qu'elles font percevoir lorsqu'elles sont déchiffrées. Et comme nous l'avons vu, dans le cas de Sebald et Modiano, l'écriture les intègre directement.

Les traces, ce sont d'abord les empreintes du passé, les marques parfois profondes, voire enfouies, laissées par l'Histoire : elles constituent donc sa représentation métonymique et servent d'impulsion au récit. De fait, c'est à partir de la trace laissée indirectement par Dora Bruder dans le *Paris-Soir* en 1941 que le livre de Modiano peut commencer. De même, c'est à partir du moment où Věra montre à Austerlitz la photo de lui enfant, seul reste, seule trace, de son enfance tchèque, qu'Austerlitz prend conscience de plein fouet de sa brisure identitaire et qu'il peut entreprendre véritablement ses recherches : à partir de ce moment, la narration de Sebald prend un sens. C'est de la même façon qu'il faut comprendre les feuillets de Sascha à propos des habitants du Baalbek, qu'il a préservés : à la fin du roman, il les confie au narrateur qui peut dès lors prendre en charge le récit de leur passé, ce récit que nous découvrons en ouvrant le livre et qui prend dès lors la profondeur des histoires réelles qu'il contient, ignorées jusque là. D'autant plus que cette recherche de traces, nécessaire pour

restaurer l'histoire, se double d'une obligation morale : « C'était à Paris qu'il fallait retrouver ses traces » (VN p. 19), dit Jean d'Ingrid.

Toutes ces traces, ce sont dès lors des indices, des pièces qui permettent de reconstituer la mosaïque du passé, de l'identité et du cheminement des personnages dont il est question. C'est d'ailleurs la distance entre l'extrême précision des traces, de quelques détails de la vie de ces personnes, comme Dora⁹³⁷ (son adresse, sa taille, la couleur de son pull, sa date de déportation,...) et « la nuit, l'inconnu, l'oubli, le néant tout autour » (DB p. 53), tout comme le flou des souvenirs qui les contiennent, qui hantent les narrateurs et les poussent à en savoir plus. Aller sur les traces de Dora dans l'espace parisien, de *Voyage de noces* à *Dora Bruder*, est le seul moyen de « [se] rapprocher d'elle, dans l'espace et le temps » (DB p. 54), réels et ceux du livre, qui s'interpénètrent. Cela vaut également pour les personnages de Sebald dont les narrateurs retracent les existences mais aussi pour tous les émigrants du Baalbek et toutes les personnes réelles que Wander a connues entre 1938 et 2006.

Toutefois, récolter les traces et leur conférer un sens s'avère difficile, car les traces ne sont jamais finies, elles ne sont que d'infimes détails qui ne font sens que rattachés les uns aux autres ; elles n'existent pas pour elles-mêmes, elles sont comme des îlots d'existence autour d'une mer de vide et d'oubli. Les traces exigent donc un déchiffrement, à l'instar des « feuilles de bilans, des registres des morts, des relevés pour toutes sortes de choses imaginables et inimaginables et des colonnes infinies de chiffres et de nombres qui devaient servir aux administrateurs à se rassurer, à se dire que sous leur contrôle rien ne s'était perdu »⁹³⁸ qu'Austerlitz découvre au musée du ghetto de Terezín, et dont il ne perçoit pas immédiatement la signification, alors qu'il a devant les yeux des traces de l'organisation de la machine nazie. Il en est de même pour les abréviations et les chiffres écrits en marge de la main courante établie le 27 décembre 1941 au commissariat du quartier Clignancourt pour retrouver Dora, et que Modiano consulte durant son enquête, toujours à la recherche de Dora (DB p. 75).

Cependant, Austerlitz va trouver quelques réponses : en parcourant le musée, il va rendre signifiante l'Histoire en en décryptant les traces. En effet, les « taches blanches » dans son esprit vont se remplir de connaissance en même temps que son regard va suivre « le tracé

⁹³⁷ Pour une analyse complète de la trace dans *Dora Bruder*, voir HECK M., « La trace et le fantôme. Mélancolie de l'écriture chez Patrick Modiano », *op. cit.*

⁹³⁸ „Bilanzblätter sah ich, Totenregister, überhaupt Verzeichnisse jeder nur denkbaren Art und endlose Reihen von Zahlen und Ziffern, mit denen die Amtswalter sich darüber beruhigt haben müssen, daß nichts unter ihrer Aufsicht verlorenging.“ A S. 287-288 / p. 273.

des lignes de chemin de fer qui sillonnaient [le Reich] »⁹³⁹ sur l'une de ses cartes exposées dans le musée. Ce déchiffrement du passé qui passe par le décryptage de ses traces archivistiques renvoie aux difficultés du personnage à s'approprier la langue, pourtant nécessaire pour se ressaisir de son histoire : comme nous l'avons dit, les signes linguistiques, à la base de l'écriture et de la transmission de l'Histoire, se dissolvent en traces illisibles et incompréhensibles s'ils ne sont pas décodés.

Parallèlement à cela, le déchiffrement des traces possède un caractère d'urgence car elles ne sont pas pérennes, elles encourent le risque de s'effacer – tout comme le passé fuyant qu'elles peuvent permettre de rejoindre :

Les traces de Dora Bruder et de ses parents, cet hiver de 1926, se perdent dans la banlieue nord-est, au bord du canal de l'Ourcq. Un jour, j'irai à Sevran, mais je crains que là-bas les maisons et les rues aient changé d'aspect, comme dans toutes les banlieues. (DB p. 19)

Pis encore, elles sont parfois volontairement effacées. C'est une hypothèse évoquée par Modiano dans *Dora Bruder*, lorsqu'il aborde à plusieurs reprises la question délicate de l'amnésie planifiée des institutions françaises qui a rendu difficile son travail de recherches, par la destruction effective des documents administratifs et des fichiers de police sous l'occupation : en effet, « de toutes les investigations exercées par la Police des questions juives, aucune trace ne subsiste. » (DB p. 67). Il se rend également compte que certaines archives ont été détruites après un certain temps, lorsqu'elles sont devenues caduques, pour laisser la place aux suivantes, à l'instar des archives de la Préfecture de police (DB p. 76), et que certains documents, notamment ceux contenant des ordres de déportation (appelés les « ordres d'envois spéciaux et individuels ») ont été sciemment éliminés, après la guerre et même déjà à l'époque, au fur et à mesure des arrestations (DB p. 104). Et il semblerait que les mains humaines à l'origine de ces traces aient également été évincées de l'Histoire, afin de détruire l'ensemble des pièces à conviction, l'ensemble des traces (à l'origine d'autres traces) permettant de reconstituer l'histoire : le narrateur Modiano émet l'idée que l'on aurait également supprimé les personnes à l'origine de ces pièces, tel M. Schweblin, chef de la Police des questions juives, qui aurait disparu en 1943, après que les Allemands se furent débarrassés de lui (DB p. 67). Mais Modiano émet des doutes à ce sujet, par le fait que son père ait cru le reconnaître porte Maillot un dimanche après la guerre.

Quoi qu'il en soit, cela fait prendre conscience à l'écrivain et affirmer que s'il n'était pas là pour l'écrire, il n'y aurait plus aucune trace de ces inconnus, qu'ils soient du côté des

⁹³⁹ „Ich studierte die Karten des großdeutschen Reichs und seiner Protektorate, die in meinem sonst hochentwickelten topographischen Bewußtsein immer nur weiße Flecken gewesen waren, folgte dem Verlauf der Bahnlinien, die sie durchzogen [...]“ A S. 286 / p. 272.

victimes ou des bourreaux : « Rien que des personnes – mortes ou vivantes – que l'on range dans la catégorie des 'individus non identifiés'. » (DB p. 65), des personnes dont on ne connaît pas le nom et dont aujourd'hui « on ne pourrait pas reconnaître [les] visages » (DB p. 67), si tant est qu'ils aient survécu. Et même si le narrateur Modiano indique toutefois – non sans malice – qu'il a pu consulter certains documents car « il en reste quand même quelques-uns, laissés par mégarde » (DB p. 104), l'accès aux traces du passé – porteuses d'informations et de mémoire – s'avère délicat aujourd'hui encore. Il soupçonne ainsi l'employé de la mairie du XII^e arrondissement, auprès de qui il s'enquiert de la demande d'état civil de Dora Bruder, de bloquer l'accès à la mémoire :

Un moment, j'ai pensé qu'il était l'une de ces sentinelles de l'oubli chargées de garder un secret honteux, et d'interdire à ceux qui le voulaient de retrouver la moindre trace de l'existence de quelqu'un. (DB p. 16)

Mais l'accès aux traces et leur déchiffrement suffisent-ils à rejoindre le passé ? Si cela semble possible, les traces ne permettent pas de retrouver la personne, l'événement ou le lieu à laquelle elles renvoient car, pour reprendre les termes d'E. Levinas, la trace « signifie sans faire apparaître » : elle renvoie à quelque chose ou quelqu'un définitivement disparu. Elle rejoint un « passé irréversible », et aucune mémoire ne peut suivre ce passé à la trace⁹⁴⁰. Finalement, non seulement les traces possèdent en elles-mêmes le risque d'être déceptives pour celui qui les récolte et les rassemble, mais la disparition des choses ou des personnes auxquelles les traces renvoient semble porteuse d'une plus grande signification que les informations qu'elles contiennent, à l'instar des « traces de douleur » („Schmerzespuren“) laissées par l'absence, ou des « preuves » que constituent les morts en tant que tels et qui expliquent le « manque de preuves »⁹⁴¹.

Et, chez Modiano et Sebald, c'est pour cela même que les traces de l'Histoire suscitent finalement l'intérêt, parce qu'elles apparaissent bien souvent surtout par négation, dans le sens où la plupart d'entre elles manque désespérément. L'absence des traces, les failles informationnelles, les trous de mémoire et les incertitudes ressortent à chaque instant. Ces failles nous apparaissent alors sans doute autant porteuses d'informations que les données récoltées, fragmentaires et toujours insuffisantes : elles forment cette empreinte en creux qu'évoque Modiano, qui marque la disparition absolue des choses et des personnes qu'elles évoquent. C'est d'ailleurs sur cette trace spectrale que se base *Dora Bruder*, qui vise à

⁹⁴⁰ LEVINAS E., *Totalité et infini*, op. cit. et LEVINAS E., « La trace », in *Humanisme de l'autre homme*, Montpellier, Fata Morgana, 1972, p. 60.

⁹⁴¹ „Aber die österreichischen Geschworenen sprachen die Täter frei. Aus Mangel an Beweisen. Die Beweise waren die Toten.“ HB S. 209 / « Mais les jurés autrichiens ont déclaré les criminels non coupables. Pour cause d'un défaut de preuves. Les preuves étaient les morts. »

chercher les traces de celle qui n'en a pas laissé, ou si peu, dans un Paris amnésique et silencieux : « La ville était déserte, comme pour marquer l'absence de Dora. Depuis, le Paris où j'ai tenté de retrouver sa trace est resté aussi désert et silencieux que ce jour-là », constate le narrateur Modiano (DB p. 144). L'on peut aussi dire que les traces sont absentes chez Wander, non parce qu'elles n'existent pas, mais parce qu'elles ne sont pas exhibées. Elles s'avèrent plutôt chez lui, contrairement à Modiano et Sebald, moins des preuves plastiques du passé que que signes de remémoration de ce passé, c'est-à-dire des « empreinte[s] traumatique[s] de l'histoire »⁹⁴².

Dès lors, les failles semblent avoir autant d'importance que les traces retrouvées et, qu'elle soit indice en relief ou lacune, la trace est un signe, imposant donc un déchiffrement, un exercice de lecture, voire une enquête, afin de (re)construire du sens : elle implique une introspection, un déplacement physique et mental, c'est-à-dire des recherches et une interprétation, une errance. Et c'est en cela que la trace, objet de l'écriture, en devient un de ses motifs, car l'écriture fonctionne de la même façon : écrire, c'est accumuler des traces, mettre en signes, et signifier à la fois. Écrire, pour les trois auteurs, c'est moins reconstituer des traces et les conserver, que créer des traces à partir du vide ou de l'absence, et inscrire le passé dans un nouvel espace-temps plus durable, celui de la littérature, afin de préserver pour l'avenir ce qui menace d'être oublié ou détruit. Chercher les traces serait donc le travail préalable à l'inscription de traces, non pas dans le but de combler l'absence mais de réinstaurer de la présence, incarner du passé, tout en imaginant leur articulation.

En cela, les œuvres de Modiano, Sebald et Wander veulent faire trace, dans les trois sens que P. Ricœur donne au terme : la « trace mnésique » (objet et résultat de la remémoration), les traces « sur lesquelles travaille l'historien » (les documents authentiques, traces matérielles du passé) et « l'impression en tant qu'affection résultant du choc d'un événement dont on peut dire qu'il est frappant, marquant » (empreinte traumatique du passé), que la littérature travaille et transmet⁹⁴³. En d'autres termes, les récits des trois auteurs semblent ainsi se constituer comme objets de mémoire, qui projettent les traces mémorielles du passé et témoignent d'un traumatisme historique afin de les transmettre et de les réfléchir.

Un transfert de la trace semble ainsi avoir lieu chez Modiano, Sebald et Wander : elle est d'abord une thématique qui devient l'objet principal des recherches des personnages et des narrateurs – puisque les humains à qui elles renvoient sont disparus dans le majeur des cas –,

⁹⁴² SERVOISE S., *Le Roman face à l'histoire*, op. cit., p. 139.

⁹⁴³ RICŒUR P., *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, op. cit., p. 16-17. Voir également SERVOISE S., *Le Roman face à l'histoire*, op. cit., p. 139-140.

et se meut en une intention esthétique, dont l'enjeu littéraire de les assembler, de les décrypter et de leur donner du sens permet de rendre signifiante l'écriture elle-même. L'écriture de l'histoire de personnages errants est devenue l'histoire d'une écriture de l'errance dont les cheminements, questionnements, les hésitations, les associations constituent le réseau : une écriture qui, d'après M. Larnaudie et O. Roche, « trace une trame de motifs, d'expériences et d'archives ; elle reprise, rapièce et rassemble ; elle découpe et met en continuité, relève des correspondances, recense des hasards »⁹⁴⁴, elle réunit signes du passé et signes linguistiques, fuite hors du champ de la grande Histoire écrite et tissu de voix issues des petites histoires à écrire.

Cette esthétique de la trace, associée à l'importance de l'élément humain et de ses petites histoires, constitue donc un réseau dans l'écriture stratifiée des trois auteurs, qui rappelle la théorie du « rhizome » développée par les philosophes G. Deleuze et F. Guattari⁹⁴⁵. Cette théorie du rhizome renvoie précisément à une pensée en réseau qui repose sur un critère d'ouverture, notamment sur les principes de connexion et d'hétérogénéité, selon lesquels « n'importe quel point du rhizome peut être connecté à un autre, et doit l'être ». Elle repose également sur le principe de rupture assignifiante, qui évoque les brisures et les différentes directions que peut suivre chaque élément du rhizome : « il reprend suivant telle ou telle de ses lignes et suivant d'autres lignes »⁹⁴⁶. Le rhizome est donc à la fois identifié, organisé, attribué, stratifié, mais aussi déterritorialisé et fuyant, c'est-à-dire en devenir. Ce qui est également intéressant dans l'étude de Deleuze et Guattari est leur approche organique, car le rhizome renvoie à la botanique, désignant la partie souterraine des racines d'une plante.

Ces aspects visent donc à étudier les liens et les lignes de fuite entre les choses, qui peuvent s'appliquer chez Modiano, Sebald et Wander à la mémoire et à l'écriture, ainsi qu'à la façon dont elle est représentée dans la narration. Elle possède plusieurs dimensions et des entrées multiples, et donc une identité et un sens en devenir, en cours d'écriture. De plus, la forme ouverte du réseau implique que du lien se crée entre les différents éléments par interaction, dans une relation donc à la fois statique et dynamique, à la fois en surface et en profondeur car le réseau met en lumière des liens sous-jacents aux éléments qui s'associent⁹⁴⁷.

⁹⁴⁴ LARNAUDIE M., ROHE O., « Avant-propos », in *W.G.S. Face à Sebald*, *op. cit.*, p. 11-12, ici p. 12.

⁹⁴⁵ DELEUZE G, GUATTARI F., *Rhizome*, Paris, Editions de Minuit, 1976. Voir également ÖHLSCHLÄGER C., „Unabschließbare Rahmen. Wege des Erzählens bei W.G. Sebald“, *op. cit.*, p. 171.

⁹⁴⁶ DELEUZE G, GUATTARI F., *Rhizome*, *op. cit.*, p. 13. Les autres principes constituant du rhizome sont le principe de multiplicité, et le principe de cartographie et décalcomanie.

⁹⁴⁷ Voir SCHUHMACHER H., „Aufklärung. Auschwitz. Auslöschung. Eine Annäherung an Paul Breyer“, *op. cit.*, p. 81 : Sebald benutzt Formen der Vernetzung, „um untergründige, ja geradezu geheimnisvoll wirkende Verknüpfungen herzustellen“.

C. Öhlschläger remarque par ailleurs qu'il est naturel d'écrire de la sorte, car le réseau est actuellement le modèle de pensée dominant⁹⁴⁸.

Touchant le texte et le hors-texte, les faits et les pensées, les réflexions et les souvenirs, cette structure en réseau se trouve figurée à plusieurs reprises au cours des textes des trois auteurs : chez Sebald, elle est figurée par exemple, dans *Austerlitz*, par les photographies de racines d'arbres⁹⁴⁹, les photographies des coupoles des gares qui fascinent le personnage d'Austerlitz⁹⁵⁰, ce qui confirme la thèse d'une fonction, et d'une signification, autoréflexive de la photographie chez Sebald. De plus, la structure en réseau apparaît chez Sebald par le « réseau inextricable des souterrains »⁹⁵¹ de la gare d'Austerlitz qui renvoie à la propre histoire du personnage, mais aussi par le jeu de memory, ou, dans *Les Émigrants*, par les reproductions des rails de chemin de fer⁹⁵² ou du filet à papillons (E p. 27 / S. 27), ou encore l'allusion au métier à tisser (E p. 278 / S. 355). Chez Modiano, la structure en réseau est évoquée par les carrefours (DB p. 30), par les lambeaux de papiers peints laissés dans la rue, qui sont des traces d'existence passée (DB p. 136) ou par les couches successives de mémoire contenues dans un seul lieu à des époques différentes, que Modiano déchiffre comme « les écritures superposées d'un palimpseste », comme s'il avait sous les yeux « une radiographie de la ville »⁹⁵³. Et chez Wander, la structure associative du réseau se trouve dans l'allusion au château de livres⁹⁵⁴, dans l'image du puzzle⁹⁵⁵ ou dans celle des filets de pêche (HB S. 219). On le voit, ces images renvoient chez les trois auteurs autant au contenu des textes qu'à l'écriture elle-même, qui erre en changeant de voie et en assemblant les signes afin de se construire, se développer, se réfléchir, en somme « se » devenir⁹⁵⁶.

Ce faisant, une telle écriture assigne à l'écrivain de l'après un rôle de collectionneur, tel qu'il était défini par W. Benjamin : le collectionneur („der Sammler“) est celui qui s'intéresse à chaque objet, chaque élément, chaque fragment du réel („Gegenstand“), en lui-même et pour lui-même, il est celui qui suit les traces de ces objets comme un chasseur⁹⁵⁷. Sa finalité

⁹⁴⁸ „das Netz als aktuelles Denkmuster“, ÖHLSCHLÄGER C., „Unabschließbare Rahmen. Wege des Erzählens bei W.G. Sebald“, *op. cit.*, p. 171.

⁹⁴⁹ A p. 226 / S. 238, p. 313 / S. 329.

⁹⁵⁰ Pour une étude complète de la signification des coupoles dans *Austerlitz*, voir BATTISTON R., *Lectures de l'identité narrative*, *op. cit.*, p. 178.

⁹⁵¹ „durch die labyrinthischen Unterführungen“ A S. 412 / p. 392.

⁹⁵² E p. 39 / S. 41, p. 78 / S. 91.

⁹⁵³ Voir MODIANO P., *Discours à l'Académie suédoise*, [En ligne], *op. cit.*

⁹⁵⁴ GL 1996 S. 257, GL 2006 S. 268.

⁹⁵⁵ GL 1996 S. 314, GL 2006 S. 319.

⁹⁵⁶ Voir BARTHELEMY L., *Fictions contemporaines de l'errance*, *op. cit.*, p. 35.

⁹⁵⁷ Voir BENJAMIN W., „Unordentliches Kind“, in *Gesammelte Schriften*, T. 4, I, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991.

est la création d'un espace (le livre), qui fonctionnera dès lors comme une constellation des traces récoltées : chaque élément y trouvera sa place et, détaché de son origine, de sa fonction et de son sens premier⁹⁵⁸, il s'enchaînera à d'autres éléments pour faire sens ; il pourra donc se reconfigurer à l'infini. La littérature de l'errance ainsi composée apparaît dès lors comme un lieu de mémoire à entrées multiples, un lieu de survivance active, un lieu de rassemblement des traces et des fragments, et un lieu de transmission à la fois directe et indirecte des voix qu'elle contient⁹⁵⁹.

Et cela a donc des répercussions au regard de l'œuvre en tant que telle : se dessine une esthétique du bricolage, qui dissémine un réseau de traces et de signes dans des textes fragmentaires et dynamiques, que le lecteur devra appréhender au même titre que l'histoire racontée et ses discours. Et cette esthétique du bricolage sera nécessairement saisie à la fois au passé de la mémoire, celle du lecteur et celle qui est convoquée dans les œuvres ainsi qu'au présent de l'énonciation et celui de sa lecture. Elle est aussi ouverte sur une perspective d'avenir orientée vers une figure de l'histoire positive, guidée par l'obligation éthique du « plus jamais ça », qui réévalue le passé à l'aune du présent mais aussi du futur, à travers la figure du lecteur.

Esthétique du bricolage

Par l'esthétique du bricolage, nous entendons l'hybridation de la langue et de la forme des textes de notre corpus, par laquelle se crée une véritable matière, dense et en mouvement constant. Elle révèle une littérature à l'identité mouvante, qui navigue entre présent et passé, qui passe d'un point de référentialité à un autre et procède à de nombreuses références, une écriture qui interroge dès lors constamment son propre sens.

Par leur errance dans un entre-deux constant, par les associations d'idées, par les réflexions, par les voix et traces du passé auxquelles ils font constamment référence dans leur construction, les récits des trois auteurs apparaissent comme des œuvres de (dé)montage, qui

⁹⁵⁸ „Es ist beim Sammeln das Entscheidende, dass der Gegenstand aus allen ursprünglichen Funktionen gelöst wird um in die denkbar innigste Beziehung zu seinesgleichen zu treten.“ BENJAMIN W., „Der Sammler“, in *Das Passagen-Werk*, T. 1, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1983.

⁹⁵⁹ „Vielleicht lässt sich das verborgenste Motiv des Sammelnden so umschreiben: Er nimmt den Kampf gegen die Zerstreuung auf. Der große Sammler wird ganz ursprünglich von der Verworrenheit, von der Zerstreutheit angerührt, in dem sich die Dinge in der Welt vorfinden.“, *ibid.*, p. 279. Pour une étude approfondie de la figure du collectionneur chez W. Benjamin, voir MENKE B., „Das Nach-Leben im Zitat: Benjamins Gedächtnis der Texte“, *op. cit.*, p. 91-93.

semblent dès lors constituer le pendant esthétique aux fragments du monde et à l'identité hésitante de leurs figures. Ils renvoient donc à une esthétique du bricolage qui rappelle la démarche de l'anthropologue C. Lévi-Strauss : un bricolage de cultures et de mémoires, d'outils et de matériaux hétéroclites, et de signes plutôt que de concepts⁹⁶⁰ ; une collision constante entre plusieurs espaces-temps. Cela rappelle également le « fagotage » de l'écrivain C. Simon – terme qu'il emprunte à Montaigne –, avec lequel il caractérise son écriture qu'il définit comme « un assemblage de ces lopins qui nous constituent »⁹⁶¹. C'est avec ces mots que C. Simon décrit son œuvre *Le Jardin des Plantes* – une œuvre que cite Sebald dans *Austerlitz* – : « le portrait d'une mémoire avec ses circonvolutions, ses associations, ses retours sur elle-même »⁹⁶² : une mémoire en mouvement, comme l'écriture qu'elle habite. Comment cette esthétique du bricolage qui fait le lien entre les espaces, mais aussi entre les voix, les traces et les mémoires, se développe-t-elle et se réfléchit-elle dans l'écriture hybride de Modiano, Sebald et Wander ?

D'abord, les œuvres des trois auteurs présentent une construction qui imite les soubresauts de la mémoire et permet donc, au niveau esthétique, de mimer la structure associative de la remémoration ainsi que le fonctionnement aléatoire de la mémoire et de reproduire et représenter ses failles, à travers ces fragments gelés de temps et d'espace qu'incarnent les traces. Il s'agit donc d'accueillir en littérature des matériaux hétéroclites et faire dialoguer de multiples références afin de créer des liens entre les mémoires et les espaces où elles émergent.

En découlent dès lors des récits fragmentaires (GL 1996 S. 215), qui rappellent l'art de la mosaïque⁹⁶³ et qui se rapprochent de la méthode synchronique utilisée par W. Benjamin : en sortant les images ou les objets de leur contexte, en les isolant et en les recadrant, il est possible de faire émerger d'autres rapports entre elles, et ainsi de multiplier les perspectives et les significations, c'est-à-dire de « dynamit[er] le cours de l'histoire »⁹⁶⁴. C'est également ainsi que Sebald décrit sa méthode de travail dans une interview avec S. Löffler, dans laquelle il commente le travail de bricolage de Lévi-Strauss :

⁹⁶⁰ Voir LEVI-STRAUSS C., *La Pensée sauvage*, op. cit., p. 27.

⁹⁶¹ SIMON C., GAUDEMAR A. de, « Je me suis trouvé dans l'œil du cyclone », *Libération*, 18.09.1997, entretien cité dans SIMON C., *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2006, p. 1467.

⁹⁶² SIMON C., *Discours de Stockholm*, in *ibid.*, p. 896-897.

⁹⁶³ Le narrateur d'*Hôtel Baalbek* décrit lui-même son récit comme une mosaïque : „Ich muß [den Fischverkäufer] kurz erwähnen, er gehört einfach in das Mosaik dieser Zeichnung“ HB S. 79 / « Je dois parler rapidement [du poissonnier], il fait tout simplement partie de la mosaïque de ce dessin. »

⁹⁶⁴ BENJAMIN W., *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, trad. J. Lacoste, Paris, Cerf, 2006, p. 493, cité par PIC M., *W.G. Sebald – L'Image papillon*, op. cit., p. 126.

C'est une forme de travail sauvage, de pensée irrationnelle qui consiste à associer des éléments accumulés de façon non systématique, jusqu'à ce qu'ils s'alignent d'une certaine manière.

Das ist eine Form von wildem Arbeiten, von irrationalem Denken, wo man in zufällig akkumulierten Fundstücken so lange herumwühlt, bis sie sich irgendwie zusammenreihen.⁹⁶⁵

Appliqué à l'écriture, le bricolage permet donc de réemployer des éléments existants pour en faire autre chose et leur conférer un sens nouveau : c'est donc un art combinatoire, qui s'exprime chez les trois auteurs par le concert des voix du discours et celles issues d'un espace-temps extérieur au texte, par les multiples niveaux énonciatifs, les multiples langues vivantes, les multiples références, les multiples matériaux qui cohabitent.

De plus, la logique du signe assumée par le bricolage renvoie aux traces présentes dans les œuvres comme signes à déchiffrer et à interpréter. Et ce déchiffrement semble d'autant plus nécessaire dans la période de l'après que la mémoire européenne d'aujourd'hui est, selon F. Hartog, décalée : c'est « une mémoire indirecte, entièrement construite, avec ses traces, ses cartes postales, ses lectures, ses photos »⁹⁶⁶, une mémoire supposant une entreprise archivistique pour pouvoir la saisir. Car pour elle, ce qui importe n'est pas l'authenticité de la reconstitution du passé, mais, comme le défendait également G. Perec, « l'authenticité d'une parole à trouver »⁹⁶⁷ et le déchiffrement de ses signes mêmes, malgré la distance temporelle qui déforme nécessairement la mémoire.

De fait, Sebald, Modiano et Wander ne proposent une reproduction mimétique du monde ni ne retracent une mémoire authentique, mais s'attachent comme nous l'avons dit à restituer plusieurs perspectives, plusieurs discours, plusieurs façons de raconter, en somme plusieurs voies de traverse qui permettent l'appréhension du passé et sa réinscription dans le présent de l'écriture et son avenir, l'autre présent de la lecture. C'est dans ce contexte que nous pouvons affirmer une nouvelle fois l'importance du rôle du lecteur dans la compréhension, et même dans la construction même des récits : d'un côté, l'esthétique du bricolage fait sens avec toutes les traces et les chemins possibles qu'elle façonne dans l'écriture, comme autant de portes d'entrée pour le lecteur afin qu'il accède au passé. D'un autre côté, par l'esthétique du bricolage et le concert des voix qu'elles contiennent, les œuvres des trois auteurs dialoguent avec le hors-texte, c'est-à-dire l'espace extérieur, l'histoire

⁹⁶⁵ SEBALD W.G., LÖFFLER S., „Wildes Denken“, in F. Loquai (dir.), *W.G. Sebald, Porträt 7*, Eggingen, Isele, 1997, p. 135-137, ici p. 136.

⁹⁶⁶ HARTOG F., « Le simultané du non-simultané », in « W.G. Sebald », *Europe, op. cit.*, p. 16-24, ici p. 17.

⁹⁶⁷ Selon Perec, c'est là tout le problème de l'écriture autobiographique, qui doit tracer son chemin entre cette « sincérité d'une parole à trouver et l'artifice d'une écriture exclusivement préoccupée de dresser ses remparts. » PEREC G., *W ou le souvenir d'enfance, op. cit.*, p. 59.

commune et la mémoire de chacun. En cela, elles figurent et questionnent à la fois les voies de la transmission, laquelle semble toujours en cours, en mouvement perpétuel entre passé et présent, fiction et réalité, questionnement et compréhension.

Chapitre 2 – La transmission : sens suspendu et production de sens

La thématique et la mise en forme de l'errance dans les narrations, dans les discours et la matière même des textes impliquent de nouvelles coordonnées en matière de transmission. En prenant de nombreux détours, en suivant des traces, en interrogeant l'Histoire par le biais de ses voix, les œuvres offrent des réflexions menées au présent sur la mise en forme et les modes de réception et de saisie du passé. Comment cette réflexion est-elle menée ? D'un côté, les œuvres proposent une certaine lecture des événements passés tout en les questionnant, en creusant le sillon du texte. D'un autre côté, ces événements sont reflétés par la mise en place d'une esthétique de l'errance qui les transmet telle que la mémoire les appréhende et se les approprie.

La transmission est donc continuellement en mouvement, dynamique, comme si elle était en train de se faire, indirecte voire laissée « en suspens », comme le dit E. Bouju⁹⁶⁸. De surcroît, l'écriture de l'errance, qui devient donc une écriture en errance lorsqu'elle exhibe son cheminement et ses réflexions, intègre la figure de la réception, de la transmission et du dialogue avec l'avenir que constitue le triple visage du lecteur. Il faut donc à présent se questionner sur ce flux de transmission qui s'effectue du texte au hors-texte et qui atteint dès lors également le sens des œuvres, c'est-à-dire à la fois leur orientation et leur signification, lui aussi déstabilisé, déplacé, questionné, suspendu. Et ce sens implique également le lecteur, dès lors rendu actif dans sa réflexion imposée par l'écriture de l'errance, que M. Covindassamy⁹⁶⁹ appelle « écriture en déplacement » car elle égare le lecteur dans sa matière même.

⁹⁶⁸ Voir BOUJU E., *La Transcription de l'Histoire*, op. cit. Cela rappelle le discours d'I. Kertész qui parle de « littérature en suspens » depuis Auschwitz, dans KERTESZ I., *L'Holocauste comme culture. Discours et essais*, trad. N. Zaramba-Huzsvai et C. Zaremba, Arles, Actes Sud, 2009.

⁹⁶⁹ Rappelons que l'écriture en déplacement provoque le reflet de la thématique (en l'occurrence les voyages, et donc la désorientation culturelle et la perte de repères spatio-temporels qui en découlent) dans l'esthétique dans textes en subversant les positions de discours : le déplacement concerne alors l'écriture elle-même, dans sa forme, sa syntaxe et sa (ses) langue(s). Voir COVINDASSAMY M., *W.G. Sebald. Cartographie d'une écriture en déplacement*, op. cit.

Comment le lecteur est-il alors rendu plus attentif à la matière dans laquelle il évolue ? Dans quelle mesure est-il impliqué dans les chemins de la transmission ? Nous verrons d'abord comment s'établit la transmission en cours et pour ce faire, nous étudierons la mise en mots de la mémoire ainsi que l'écriture vivante, en mouvement permanent, des trois auteurs, qui semble s'écrire au fur et à mesure et qui (auto)réfléchit son mode de fonctionnement et ses enjeux. Ensuite pourront être étudiés les déroutes du sens, qui visent à intégrer le lecteur dans la transmission tout en lui faisant vivre une expérience de l'errance : cela apparaît dans la syntaxe même des œuvres, mais aussi dans leur inachèvement, tant au niveau diégétique (absence de réponses) que formel (blancs). Nous verrons ainsi que l'esthétique prend un tournant éthique.

La transmission orale

La mémoire performative

Dans les œuvres de Modiano, Sebald et Wander, l'absence est rendue manifeste, marquée à chaque page des textes. Mais par les efforts de remémoration et les empreintes en creux que les récits mettent en lumière, l'absence semble tout autant combattue. Et cela même si les narrateurs doutent parfois de la réalité des souvenirs, et donc de ce qu'ils retranscrivent. Par exemple, le narrateur d'*Hôtel Baalbek* n'est pas capable de dire si les souvenirs renvoient à des faits qui se sont réellement passés ou s'ils ne sont qu'« une chimère »⁹⁷⁰. C'est également le cas du narrateur du premier récit des *Émigrants*, qui n'est plus certain de la réalité de ses souvenirs et du moment de leur surgissement, après tant d'années écoulées depuis son séjour à Hingham, depuis le récit que le Dr. Henry Selwyn lui avait fait de sa vie et le moment d'écriture de ses souvenirs : « 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. », écrit-il ainsi⁹⁷¹. D'ailleurs, ce récit s'ouvre sur une épigraphe qui montre l'ambiguïté de la mémoire et de sa saisie : „Zerstöret das Letzte / die Erinnerung nicht“. C'est une formulation ambivalente, qui peut se traduire en français par « Le souvenir

⁹⁷⁰ „war es denn ein Hirngespinst?“ HB S. 70.

⁹⁷¹ „Wie ich mir erinnere oder wie ich mir vielleicht jetzt nur einbilde, kam mir damals zum erstenmal seit langem wieder Dr. Selwyn in den Sinn.“ E S. 36 / p. 34.

ne détruit-il pas le reste ? »⁹⁷², soit par le constat de l'incomplétude de la mémoire par les sélections qu'elle opère, mais aussi par « Vous détruirez le reste, [mais] pas le souvenir », soit par l'incitation à préserver la mémoire et ce qu'elle conserve. Cette épigraphe semble donc à la fois avertir sur le contenu et la forme du récit à la recherche des traces mémorielles.

Ainsi se crée chez les trois auteurs ce que A. De Winde nomme une « texture mémorielle spectrale »⁹⁷³, qui évoque à la fois la mort et le retour souvent approximatif de la mémoire, et sa survie dans les strates du texte. En effet, chez les trois auteurs, la mémoire est partout, qu'elle apparaisse dans les lieux ou chez les figures de l'errance, qu'elle apparaisse à travers des images de souvenirs parfois très précis, comme l'indiquent les narrateurs par les maintes évocations de leur travail de mémoire⁹⁷⁴, ou qu'elle apparaisse dans l'écriture elle-même, dans le manque de linéarité dans le fil chronologique de la narration et dans l'ambiguïté des discours qui s'imbriquent les uns aux autres et s'enchâssent dans le récit. En effet, c'est par la mémoire et la matière qu'elle permet de faire revivre que les récits s'établissent, ou bien par le constat de souvenirs défaillants dont le manque sera à pallier, sans le cacher dans l'écriture du récit.

Les œuvres de Modiano, Sebald et Wander nous donnent ainsi l'impression de contenir une mémoire performative : une écriture qui calque les mécanismes de la mémoire⁹⁷⁵ en mélangeant les temps du récit et de l'énonciation, en multipliant les discours et les perspectives et en fonctionnant par images, questions, confusion et hypothèses. Et cela d'autant plus que, comme le remarque G. Hartman, la survivance du passé (*Nachleben*) ne peut être transmise – et même ne s'exprime – qu'à travers des échos, des incertitudes, des « dérives sismiques » (*Nachbeben*)⁹⁷⁶ qui ne sont plus authentiques et qui peuvent même être quelque peu déformés mais qui s'appréhendent sur la durée. Aujourd'hui encore, les

⁹⁷² C'est la version qu'a choisie P. Charbonneau en traduisant en français ainsi l'épigraphe du premier récit des *Émigrants* : « Et le reste n'est-il / Par le souvenir détruit ? ».

⁹⁷³ „Was dabei entsteht, ist eine spektrale Gedächtnis-Textur“, in DE WINDE A., „Diese Geschichte voll der Ungereimtheit und Wiederholung: Krieg, Gewalt und Erinnerung in Reinhard Jirgls *Mutter Vater Roman*, in A. De Winde, A. Gilleir (dir.), *Literatur im Krebsgang. Totenbeschwörung und memoria in der deutschsprachigen Literatur nach 1989*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik », 2008, n° 64, p. 43-76, ici p. 65.

⁹⁷⁴ „der Erzähler erinnert sich genau“ HB S. 14 / « le narrateur se rappelle précisément », „ich erinnere mich jetzt genau“ HB S. 45, S. 197 ; GL 1996 S. 96, GL 2006 S. 104 / « maintenant, je me rappelle précisément », „ich erinnere mich gut daran“ HB S. 63 / « je m'en souviens bien » ; « Je me souviens du boulevard Barbès et du boulevard Ornano déserts, un dimanche après-midi de soleil, en mai 1958. À chaque carrefour, des groupes de gardes mobiles, à cause des événements d'Algérie. » DB p. 8, « Je revois encore la lumière de la bouche du métro Simplon » DB p. 9.

⁹⁷⁵ Der Text „[gleich]t einer Mimesis der Erinnerungsprozesses“, KÖRTE M., „Der Krieg der Wörter. Der autobiographische Text als künstliches Gedächtnis“, in N. Berg, J. Jochimsen, B. Stiegler (dir.), *SHOAH. Formen der Erinnerung: Geschichte, Philosophie, Literatur, Kunst*, München, Fink, 1996, p. 201-214, ici p. 212.

⁹⁷⁶ HARTMANN G., *Das längste Schatten. Erinnern und Vergessen nach dem Holocaust*, trad. A. Henrici, Berlin, Aufbau-Verlag, 1999, p. 9.

empreintes de la mémoire continuent de nous atteindre et peuvent produire de la connaissance qui n'était pas encore accessible en 1945 : « Ce n'est que maintenant que nous sommes en mesure d'apprendre à comprendre la Shoah »⁹⁷⁷, constate-t-il ainsi.

Cette connaissance toujours en cours se remarque dès le début des récits des trois auteurs, qui s'ouvrent sur la conscience que les non-dits⁹⁷⁸ préexistent, c'est-à-dire sur la conscience de récits absents, de manques narratifs⁹⁷⁹ qu'ils ne seront peut-être pas en mesure de combler : des morts connues ou non, élucidées ou non (« Paul Bereyter », « Ambros Adelwarth », *Dora Bruder, Voyage de noces*), des événements passés tus (« Ambros Adelwarth », *Dora Bruder, Hôtel Baalbek, Das gute Leben*), des voyages dans l'inconnu (« Dr. Henry Selwyn », « Max Ferber », *Voyage de noces, Austerlitz, Das gute Leben*) ou bien des sentiments d'étrangeté, d'étouffement ou d'insécurité (« Max Ferber », *Voyage de noces, Hôtel Baalbek, Austerlitz*) – c'est-à-dire une inquiétude initiale, même si elle n'est pas immédiatement décelable. Cela explique donc et légitime dans un même mouvement les questionnements et les indéterminations des récits, puisqu'ils établiront, à partir de leur inquiétude initiale, un va-et-vient entre différentes mémoires individuelles, la mémoire collective et les recherches actuelles visant à recueillir et préserver les traces du passé : des récits tout en épaisseur contenant les sédiments de la mémoire et les strates de la connaissance qui se forment pas à pas, telles qu'elles sont actualisées par les différentes instances narratives et par l'instance lectorale, réceptrices de la mémoire (et même des mémoires) du récit et porteuses d'une mémoire singulière.

Et avec cette écriture de la mémoire performative, les récits reconstituent non pas un passé linéaire mais l'avancée tâtonnante de ceux qui tâchent de se souvenir et de fixer les fragments de passé dans leur (r)apport au présent, sur le mode de lacune, du décalage ou de la répétition, voire du ressassement, mais aussi de l'ouverture à la mémoire des autres, et notamment du lecteur. En cela, les œuvres de Modiano, Sebald et Wander rendent possible la préservation du temps passé et la valorisation d'un présent qui se démultiplie et communique avec le hors-texte, à travers un travail de mémoire qui est tout autant un travail sur la mémoire même. Dans le temps de l'après, ce travail de mémoire s'accompagne ainsi d'un « devoir de mémoire »⁹⁸⁰ incarné par la lutte contre l'oubli représentée dans la littérature des trois auteurs

⁹⁷⁷ „[Ich bemerke], dass wir gerade erst dabei sind, die Shoah verstehen zu lernen.“, *ibid.*, p. 12.

⁹⁷⁸ C'est un terme que l'on retrouve précisément dans *Hôtel Baalbek* : „das Unausgesprochene“ HB S. 174.

⁹⁷⁹ Voir XANTHOS N., « Raconter dans le crépuscule du héros. Fragilités narratives dans le roman d'enquête contemporain », in F. Fortier, A. Mercier (dir.), *La Transmission narrative, op. cit.*, p. 111-125, ici p. 112.

⁹⁸⁰ *Ibid.* Le « devoir de mémoire » n'a pas d'équivalent exact en allemand mais il peut se traduire par le terme „Erinnerungskultur“, que A. Assmann par exemple étudie sous sa forme actuelle dans le livre : ASSMANN A., *Das neue Unbehagen an der Erinnerungskultur. Eine Intervention*, München, Beck, 2013.

au même titre que la difficulté de la mener à bien, une littérature qui s'inscrit dans cette mémoire actuelle non plus singulière mais formée d'un tissu culturel qui n'a de cesse de questionner ses représentations et de se modifier.

Les œuvres de Modiano, Sebald et Wander semblent ainsi conférer à la littérature « une fonction hypermnésique »⁹⁸¹, comme l'appelle B. Blanckeman. Comment définir cette fonction hypermnésique ? Nous le voyons, les trois auteurs accordent une importance particulière à la mémoire, ce qui permet d'asseoir leur statut d'écrivain et ainsi leur travail de mémoire différent mais complémentaire de celui de l'historien : les bribes extraites du temps, issues de l'expérience d'une ou plusieurs consciences dans l'Histoire, sont privilégiées aux faits historiques avérés qui leur servent de cadre. Plus encore, la littérature est nécessaire afin de fixer, dans l'espace du livre et dans le hors-texte qu'il accueille ou qui en prendra connaissance par la suite, ce qui a survécu à l'oubli :

Même maintenant où je m'efforce de me souvenir, [...], l'obscurité ne se dissipe pas, elle ne fait que s'épaissir davantage si je songe combien peu nous sommes capables de retenir, si je songe à tout ce qui sombre dans l'oubli chaque fois qu'une vie s'éteint, si je songe que le monde pour ainsi dire se vide de lui-même à mesure que plus personne n'entend, ne consigne ni ne raconte les histoires attachées à tous ces lieux et ces objets innombrables qui n'ont pas, eux, la capacité de se souvenir, des histoires comme par exemple celle qui, pour la première fois depuis cette époque, me revient à l'esprit tandis que j'écris, l'histoire de ces paillasses fantomatiques recouvrant le bois des châlits superposés et qui, leur bourre s'étant décomposée avec les ans, avaient perdu volume et épaisseur, s'étaient ratatinées comme si elles étaient des enveloppes mortelles – oui, c'est, il m'en souvient, ce que je m'étais dit à l'époque –, les enveloppes mortelles de ceux qui gisaient naguère en ce lieu au milieu des ténèbres. (A p. 36-37)

Selbst jetzt, wo ich mich mühe, mich zu erinnern, [...] lost sich das Dunkel nicht auf, sondern verdichtet sich bei dem Gedanken, wie wenig wir festhalten können, was alles und wie viel ständig in Vergessenheit gerät, mit jedem ausgelöschten Leben, wie die Welt sich sozusagen von selber ausleert, indem die Geschichten, die an den unzähligen Orten und Gegenständen haften, welche selbst keine Fähigkeit zur Erinnerung haben, von niemanden je gehört, aufgezeichnet oder weitererzählt werden, Geschichten zum Beispiel, das kommt mir jetzt beim Schreiben zum erstenmal seit jener Zeit wieder in den Sinn, wie die in den Strohsäcken, die schattenhaft auf den übereinandergestockten Holzpritschen lagen und die, weil die Spreu in ihnen über die Jahre zerfiel, schmaler und kürzer geworden waren, zusammen geschrumpft, als seien sie die sterblichen Hüllen derjenigen, so erinnere ich mich jetzt, dachte ich damals, die hier einst gelegen hatten in dieser Finsternis. (S. 38-39)

Et si la mémoire se trouve donc de façon omniprésente dans la matière et la textualité même des œuvres, elle est également pour les trois auteurs l'objet d'une réflexion métalittéraire, qui questionne ses représentations et projette la difficulté de la saisie de la mémoire, voire son ambivalence : Wander utilise pour cela la métaphore de l'écluse et Sebald celle du vertige, cette image pouvant fonctionner également pour Modiano, qui renvoie chez

⁹⁸¹ BLANCKEMAN B., *Lire Patrick Modiano, op. cit.*, p. 128.

lui à l'image de la dérive du corps qui fait la planche entre deux rives ainsi qu'à celle des blancs causés par le vide de la mémoire.

Nous avons précédemment défini le vertige par les manifestations physiologiques de celui qui ne parvient que difficilement à apprivoiser l'espace (géographique et mental) et le temps, celui dont le mal-être identitaire se répercute à l'extérieur par des malaises chahutant son intégrité physique. L'image du vertige est ainsi transparente pour évoquer la mémoire qui déstabilise les repères spatio-temporels : elle permet de figurer à la fois la peur de ne plus se souvenir où l'on (en) est et de ne plus parvenir à évaluer la distance entre les choses et soi-même. Tout comme le personnage d'Austerlitz, le troisième narrateur des *Émigrants* est affecté par l'impossible retour du temps révolu ne serait-ce que dans sa formulation. Il exprime cette idée en prenant à son compte les derniers mots du carnet d'Ambros qui reproduisent ses derniers instants à Jérusalem, et qui constituent donc les derniers mots du récit du narrateur consacré à son grand-oncle :

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 temps révolu, mais plongeait vers la terre du haut d'une de ces tours qui se perdent dans le ciel (E p.174)

Die Erinnerung, fügt er in einer Nachschrift hinzu, kommt mir oft vor wie eine Art 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. (S. 215)

Chez Modiano, le vertige et la dérive face à au temps s'exprime par l'image d'un corps qui fait la planche sur l'eau, que nous retrouvons dans *Voyage de noces* et que nous avons déjà évoquée. Dans son grand entretien avec F. Busnel et dans une interview accordée à J. Garcin après avoir reçu son Prix Nobel en octobre 2014, Modiano s'explique sur cette image de la planche, qu'il emploie également pour qualifier le travail d'écriture : il s'agit de se laisser dériver, aller en roue libre, comme dans un rêve, d'avant en arrière, avant d'essayer de diriger, de guider ce rêve et sa personne, de continuer, tout en se demandant jusqu'où et pourquoi⁹⁸². Il s'agit donc d'errer dans le temps avec tous les détours et les voies de traverse dans l'inconnu, les certitudes et les intuitions que l'errance permet, pour transmettre une image de la mémoire fuyante et, dans un même mouvement, l'exhortation à continuer à se souvenir.

⁹⁸² BUSNEL F., « Le Grand entretien. Patrick Modiano » [podcast en ligne], *op. cit.*, GARCIN J., « Les dix phrases clés du nouveau Modiano, commentées par Modiano » [En ligne], *Bibliobs*, 10.10.2014, URL : bibliobs.nouvelobs.com/romans/20141009.OBS1667/les-10-phrases-cles-du-nouveau-modiano-commentees-par-modiano.html [Consulté le 10.10.2014].

Wander quant à lui se situe au carrefour de plusieurs mémoires, qui semblent à première vue contradictoires : tout d'abord, commençant l'écriture de ses mémoires à l'âge de 80 ans, soit quarante ans après les camps, il doit faire constamment appel à sa mémoire individuelle qui se mêle donc à d'autres mémoires individuelles de personnes qu'il a rencontrées, ainsi qu'à la mémoire collective et à la mémoire culturelle de tous les pays d'Europe qu'il a traversés. Ensuite, rappelons qu'en plus de l'appréhension parfois difficile de la mémoire individuelle qui oscille entre oubli et imposante clarté des souvenirs, Wander se situe à la croisée de plusieurs mémoires officielles. Il s'agit d'abord de celle de l'Autriche en 1945 qui ne reconnaît pas les crimes nazis et contredit la thèse de son implication dans le fascisme. Ensuite, il s'agit de la mémoire officielle de la dictature de la RDA, où il a vécu 25 ans, dont la mémoire s'oppose formellement à l'autre mémoire allemande, en Allemagne de l'Ouest : le socialisme de l'Allemagne de l'Est n'aura de cesse de rejeter sur la RFA⁹⁸³ l'héritage du nazisme et le travail de mémoire y sera quasiment inexistant avant la réunification allemande, car la mémoire est assombrie par le tabou et l'amnésie⁹⁸⁴, c'est-à-dire le non-dit dont se nourrit l'indicible.

Nous suivons ainsi dans les mémoires de Wander le cheminement d'une pensée qui veut se souvenir à tout prix et qui ne s'impose aucune pause, aucune frontière et sans doute aucun répit, ce qu'illustre son approche ambivalente de la mémoire. Elle a bien sûr une force créatrice : c'est elle qui lui permet d'écrire, peu importe le lieu et l'époque où il se trouve au moment de l'énonciation et les lieux et les époques auxquels il fait appel, et elle est donc la seule chose du passé à laquelle il peut se raccrocher pour y faire revivre ce qu'elle contient, c'est-à-dire tout ce qui est perdu⁹⁸⁵. Mais de cette façon, la mémoire peut s'avérer également destructrice, puisqu'elle équivaut à la perte, à deux points de vue : à la mort en tant que telle, et à l'inaccessible, c'est-à-dire l'oubli, le refoulement, la substitution. La métaphore de l'écluse permet d'exprimer cette dualité de la mémoire :

Comment le souvenir fonctionne-t-il ? La mémoire peut être mortelle quand elle s'empare de toi alors que tu n'es pas protégé, et quand elle t'empporte jusqu'aux frontières de la folie. Mais le contraire est également vrai : tout peut être anéanti en ce lieu où ta stratégie d'oubli, secrète et intuitive, là où la ruse de ton inconscient voile la mémoire sous tes yeux, là où ce

⁹⁸³ E.H. Debazi rappelle par ailleurs, dans son ouvrage sur la représentation de la Shoah dans la littérature, que l'établissement d'une mémoire collective officielle ouest-allemande a également été initiée tardivement, en 1969, lorsque le chancelier Willy Brandt se mit à genoux au mémorial du ghetto de Varsovie, reconnaissant les crimes commis par l'Allemagne nazie envers la Pologne et les Juifs. Voir DEBAZI E.H., *Zeugnis, Erinnerung, Verfremdung*, op. cit., p. 25-26.

⁹⁸⁴ Voir CARRE M., RABENSTEIN-MICHEL I., ZSCHACHLITZ R. (dir.), « Les tabous de l'histoire allemande », *Témoigner entre Histoire et Mémoire. Revue pluridisciplinaire de la Fondation Auschwitz*, Paris, Kimé, septembre 2012, n° 113 et HÄHNEL-MESNARD C., LIENARD-YETERIAN M., MARINAS C. (dir.), *Culture et mémoire*, op. cit.

⁹⁸⁵ „alles Verlorene“ GL 1996 S. 237.

mécanisme mystérieux, cette écluse qui ne retient que la quantité d'eau que les canaux ne peuvent contenir : si cette écluse retient tout l'eau et que ton cœur sèche, tout est détruit ! Car sans mémoire et sans imagination, l'homme n'est plus un homme, mais un zombie, un être dont l'âme a quitté le corps.

Wie arbeitet das Gedächtnis? Erinnerung kann tödlich sein, wenn sie dich ungeschützt überwältigt und bis an die Grenzen des Wahnsinns treibt. Aber auch das Gegenteil ist wahr: Wo jene geheime, intuitive Strategie des Vergessens, die List des Ungewußten dir die Erinnerung verhüllt, wo dieser uns rätselhafte Mechanismus, jene Schleuse, die immer nur so viel Wasser durchläßt, als die Ufer halten können –, wenn diese Schleuse alles zurückhält und dein Gemüt austrocknet, auch dort ist Vernichtung! Denn ohne Erinnerung und Vorstellungskraft ist der Mensch kein Mensch, sondern ein Zombie, ein Wesen, das von seiner Seele verlassen wurde. (GL 1996 S. 347, GL 2006 S. 351-352)

La métaphore permet également de considérer un autre aspect de la réflexion de Wander sur l'après, notamment en termes de poétique : outre l'affirmation de la nécessité de son entreprise du souvenir (bien qu'elle ne soit pas facile, puisqu'il doit faire face à des souvenirs terribles ou, pire encore, à la fuite des souvenirs, ainsi qu'à la mauvaise conscience du survivant), elle éclaire ses choix esthétiques qui définissent son écriture de l'errance. Celle-ci se donne pour objet de mettre en lumière les trous de mémoire en essayant de les déjouer à la fois, à travers le développement de l'imagination et des associations d'idées, digressions, anecdotes, c'est-à-dire à travers de nombreux détours et cheminements de pensée qui lui permettent de calquer dans l'écriture même le fonctionnement de la mémoire.

Ainsi la littérature peut-elle servir d'ancrage aux traces éparses laissées par le temps et retrouvées par hasard, tout en réfléchissant comment mettre en mots le souvenir et ses lacunes. C'est une idée que formule B. Blanckeman en ces termes : « Comment résister aux gommages du temps, sinon en laissant agir leurs effets dans le processus même de l'écriture afin de les rendre sensibles ? »⁹⁸⁶ En cela peuvent être rendus sensibles dans l'écriture non seulement le travail et le devoir de mémoire, mais aussi les conditions dans lesquelles ils s'établissent dans le temps de l'après, dans un monde qui n'est pas stable et qui ne saurait se réapproprier totalement le passé, ainsi que l'a formulé Modiano dans son discours de réception du prix Nobel :

Il me semble, malheureusement, que la recherche du temps perdu ne peut plus se faire avec la force et la franchise de Marcel Proust. La société qu'il décrivait était encore stable, une société du XIX^e siècle. La mémoire de Proust fait ressurgir le passé dans ses moindres détails, comme un tableau vivant. J'ai l'impression qu'aujourd'hui, la mémoire est beaucoup moins sûre d'elle-même et qu'elle doit lutter sans cesse contre l'amnésie et contre l'oubli. A cause de cette couche, de cette masse d'oubli qui recouvre tout, on ne parvient à capter que des fragments du passé, des traces interrompues, des destinées humaines fuyantes et presque insaisissables.⁹⁸⁷

⁹⁸⁶ BLANCKEMAN B., « Spectographie », *op. cit.*, p. 147.

⁹⁸⁷ MODIANO P., *Discours à l'Académie suédoise*, [En ligne], *op. cit.*

Ainsi pouvons-nous dire après X. Boissel que la mémoire, tout comme les récits qui l'accueillent, prétendent « moins à l'omniscience qu'à la connaissance »⁹⁸⁸ et sans doute à la reconnaissance. La mémoire, quand elle est l'objet de l'écriture, a donc une fonction herméneutique visant à être « juste », pour reprendre le terme de P. Ricœur⁹⁸⁹. En effet, la mémoire est juste en ce sens qu'elle « fait justice » aux victimes en restituant ce qu'on sait de leur existence et en marquant dans l'écriture ce qu'on ne saura jamais, en mettant en lumière les blessures et en intégrant dans la littérature la rupture historique, en témoignant de l'éphémère, dans des œuvres qui ne cherchent pas à esthétiser le passé mais à rendre compte dans l'esthétique des destructions du passé.

Et cette mémoire vivante et plurielle qui occupe les œuvres des trois auteurs ne vise peut-être pas tant à montrer l'importance du souvenir après 1945 et à préserver ses objets qu'à entretenir la capacité même à se souvenir, au-delà des frontières nationales, tant spatiales que temporelles, par un effort de reconnaissance qui ne peut finalement avoir lieu que par le lecteur, à qui la mémoire des récits est transmise, non seulement par leur contenu mais par leur langue elle-même.

La langue immédiate

En plus de la multiplicité des voix et des supports à travers lesquels elles apparaissent, les récits de Sebald, Modiano et Wander contiennent une langue dynamique, qui donne l'impression de transmettre immédiatement les discours qu'elle formule. En effet se trouvent dans les récits des trois auteurs des marqueurs de langue orale qui apparaissent tout autant dans le discours (direct ou rapporté) que dans la narration : ces marqueurs sont les points d'exclamation, les phrases tronquées⁹⁹⁰, ou encore les incises intégrant des mots comme « ah ! »⁹⁹¹, « voilà ! »⁹⁹², « oui »⁹⁹³. Ils illustrent d'abord la communication avec l'extérieur et la dynamique que la langue transmet du monde en la recomposant telle quelle⁹⁹⁴. Ensuite, ils montrent les sentiments, voire les affects, de figures impliquées émotionnellement et

⁹⁸⁸ BOISSEL X., « My life in the bush of ghosts », in *WGS. Face à Sebald, op. cit.*, p. 50.

⁹⁸⁹ Cité par X. Boissel dans *ibid.*

⁹⁹⁰ Voir par exemple : „Aber... das ist doch... das ist doch Friedländer.“ HB S. 38.

⁹⁹¹ „ach“ HB S. 12, S. 115, S. 155.

⁹⁹² HB S. 67, S. 150 ; GL 1996 S. 281.

⁹⁹³ DB p. 28 ; HB S. 15, S. 193 („o ja“) ; A p. 160 / S. 169 („ja“), « n'est-ce pas » E p. 65 / „ja“ S. 75.

⁹⁹⁴ Par exemple, Wander utilise des onomatopées qui visent à reproduire le vacarme de la rue, comme le pin-pon des véhicules de police et des pompiers (Tatüüü en allemand) : HB S. 60, S. 62.

éthiquement dans l'histoire, créent de la continuité dans les dialogues⁹⁹⁵ – tout en maintenant le contact avec l'interlocuteur et, par extension, le lecteur – et évoquent la spontanéité du langage parlé⁹⁹⁶.

En cela, ces marqueurs de langue orale éclairent le mode de construction des récits qui, d'un côté se constituent en une chambre d'écho des voix et d'un autre côté ne gomment ni ne (se) corrigent, mais donnent plutôt l'impression de s'écrire au gré des dialogues, des réflexions, de la remémoration et des associations d'idées. C'est ainsi que les textes contiennent par exemple des répétitions ou des autocorrections telles qu'elles peuvent survenir dans la langue parlée, sans en donner directement l'énoncé final, sans en gommer les étapes et les précisions :

Je ne suis pas étonnée, dit Mme Landau, je ne suis absolument pas étonnée de constater que vous ayez pu ne rien savoir de toutes les bassesses et mesquineries auxquelles était 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. (E p. 65)

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 Bereyters ausgesetzt war in solch einem miserablen Nest, wie S. es damals war und es, allem sogenannten Fortschritt zum Trotz, unverändert ist; es wundert mich, denn es liegt ja in der Logik der ganzen Geschichte. (S. 74-75)

Ainsi, l'écriture des trois auteurs suit-elle les modulations, les rythmes et les accents de la langue parlée en figurant par exemple le roulement de r⁹⁹⁷ ou la décomposition de mots en syllabes, afin de rendre à l'écrit une parole authentique. Par exemple, c'est ainsi que se remémore Věra un épisode de la vie pragoise d'Agáta, lorsque tombent les arrêtés concernant la population juive et comprenant la liste des restrictions, – et qu'elle le raconte à Austerlitz :

Je revois [Agáta] tourner en rond dans la pièce, dit Věra, je la vois se frapper le front de la paume de sa main et s'écrier en scandant les syllabes : Je-ne-com-prends-pas ! Je-ne-com-prends-pas, je-n'ar-ri-ve-rai-ja-mais-à-com-pren-dre ! (A p. 239)

Ich sehe sie jetzt wieder hier im Zimmer auf und ab gehen, sagte Věra, sehe, wie sie sich an die Stirne schlägt mit der gepreizten Hand und, die Silben einzeln skandierend, ausruft: Ich be greif e es nicht! Ich be greif e es nicht! Ich wer de es nie mals be grei fen!! (S. 251-252)

Dans cet exemple, la graphie mimant la parole ralentie d'Agáta, qui articule chacun de ses mots pour en accentuer le sens et qui exprime ainsi son énervement, permet de se rapprocher de la réalité de la voix d'Agáta et donc, pour Austerlitz, de l'identité de sa mère et de son propre passé.

⁹⁹⁵ „apropos“ HB S. 111, S. 152 ; « eh bien » E p. 216 / „eben“ S. 273.

⁹⁹⁶ „Das bedeutete drei Tage Zwischenaufenthalt in Paris! Hallelujah!“ GL 1996 S. 64, GL 2006 S. 71.

⁹⁹⁷ GL 1996 S. 82, GL 2006 S. 90.

Les modulations de la langue parlée impliquent donc des variations dans la langue écrite et elles apparaissent plus régulièrement encore chez les trois auteurs dans l'utilisation de majuscules, qui attirent immédiatement l'œil. En effet, par leur graphie, les mots en majuscules sont mis en relief.

Chez Modiano et Sebald, les majuscules indiquent principalement la retranscription de la graphie d'un panneau indicateur, comme « ZONE MILITAIRE » (DB p. 130), « TO THE STUDIOS » (E p. 190 / S. 236), « ANTIKOS BAZAR » (A S. 281), ou l'étrangeté d'un nom qu'on rencontre pour la première fois, comme « LA SANTE. PRISON DES TOURELLES 1943 » (DB p. 138), qui n'évoque pour le narrateur Modiano rien d'autre « qu'un nom » lu à la fin d'un livre de J. Genêt lorsqu'il le découvre. Ensuite, le nom changera de graphie lorsqu'il prendra la signification de prison et de gare de triage où a séjourné Dora, et sera intégré à son vocabulaire d'enquêteur et à son écriture. Chez Modiano et Sebald, les majuscules peuvent également évoquer une prise de distance avec des termes ou des énoncés prononcés par d'autres, comme « 'EVACUE' ou 'GHETTOÏSE' »⁹⁹⁸. Ici, les deux termes correspondent à des catégories issues de la langue des fonctionnaires allemands sous le III^e Reich, oubliées à présent ou bien renvoyant à une réalité inaccessible au lecteur d'aujourd'hui. Dans la traduction française d'*Austerlitz*, ils sont placés entre guillemets, ce qui montre plus clairement encore que la version originale à la fois la distance du narrateur avec la langue employée et le fait qu'il s'agisse d'un citation témoignant d'une réalité passée.

Chez Wander, les majuscules mettent en valeur des termes qui sont davantage à concevoir comme des concepts chers à l'écrivain, qu'il commente, que comme de simples morphèmes, par exemple lorsqu'il explique dans ses mémoires ce qu'il entend par la « VIE BONNE »⁹⁹⁹ ou lorsqu'il écrit : « Il n'y a pas d'ALLEMANDS, tout comme il n'y a pas de JUIFS »¹⁰⁰⁰, ou encore « J'AI VECU – J'AI ECRIT, c'est ainsi que je vois ma vie. »¹⁰⁰¹.

Une autre fonction intéressante de l'utilisation des majuscules se trouve chez Sebald uniquement, à savoir une fonction performative, par laquelle l'énoncé et l'énonciation coïncident¹⁰⁰² : à l'instar des mots répétés ou scandés à l'écrit, les majuscules viennent mimer

⁹⁹⁸ „EVAKUIERT oder GHETTOISIERT“ A S. 261 / p. 249. Voir également VN p. 121-122.

⁹⁹⁹ „vom GUTEN LEBEN“ GL 1996 S. 210.

¹⁰⁰⁰ „DIE DEUTSCHEN gibt es nicht, ebenso wie es DIE JUDEN nicht gibt.“ GL 2006 S. 376.

¹⁰⁰¹ „GELEBT – GESCHRIEBEN – so sehe ich mein Leben“ GL 2006 S. 397.

¹⁰⁰² Voir la définition donnée par R. Barthes : « Le performatif désigne la coïncidence [...] de l'énoncé et de l'énonciation, au niveau de la langue : *je déclare la guerre, je promets*. L'énoncé n'a d'autre signifié que l'acte d'énonciation qui le produit. Benveniste préfère appeler le performatif d'Austin (J.L. Austin, *Quand dire, c'est faire*, trad. G. Lane, Paris, Seuil, coll. « Points », 1979) le *sui-référentiel* : un terme fait référence à son énonciation (par exemple : *je mens*). » BARTHES R., *Le Discours amoureux, op. cit.*, p. 355.

le fonctionnement de la langue orale et exprimer une intonation de voix plus forte, voire un cri qui peut aller jusqu'au hurlement. La lettre « A », répétée 93 fois à la suite sans espace et sur trois lignes qui font bloc, mise en retrait du texte par des blancs typographiques en amont et en aval, constitue l'exemple le plus marquant de l'emploi de la majuscule comme indice de la langue performative dans *Austerlitz* (A p. 41 / S. 44) : par ces « A » majuscules, la langue écrite vient figurer un cri de douleur qui se prolonge longuement avant de s'éteindre, de telle sorte que nous avons l'impression d'entendre surgir du texte la voix qui le porte. D'après R. Vogel-Klein, ce cri figuré symbolise les configurations de l'écriture en donnant à l'écriture elle-même une signification de cri (de douleur)¹⁰⁰³, qui renvoie directement à la torture dont il a été question précédemment, puisque le narrateur se rend au fort de Breendonk. De plus, le « A » est la première lettre d'Austerlitz – et d'Auschwitz – mais aussi la première lettre de l'alphabet, ce qui incarne le travail sur la langue auquel procède Austerlitz, dans un mouvement à la fois de restitution, c'est-à-dire de réappropriation de la langue par son début, et de perte définitive, car le A est la seule lettre de l'alphabet qui reste et évoque la perte et l'ensevelissement de la langue dont parle également le personnage de Max Ferber¹⁰⁰⁴.

Peut-être l'utilisation de majuscules renvoie-t-elle également à la poésie concrète qui, à travers une forme expérimentale, vise à rassembler les arts plastiques et l'écriture et à mettre en avant la structure du poème en tant que telle plutôt que son contenu. Dans la poésie concrète, le sens émerge à la fois des mots et de leur structure, telle qu'elle les organise spatialement, et cela a donc des répercussions sur la lecture, qui ne peut plus être linéaire. C'est en cela que nous y voyons un rapport avec l'écriture des trois auteurs, notamment de Sebald dans le dernier exemple cité, par lequel la disposition et la forme des mots contiennent le code permettant de les déchiffrer.

Ainsi, à travers ces différents procédés, l'écriture performative des trois auteurs cherche-t-elle à rendre dynamiques et immédiates, somme toute vivantes, les voix que leurs textes contiennent, ce qui s'exprime par ailleurs de façon exemplaire dans les dialogues. En effet, par la « force du dialogue »¹⁰⁰⁵ qui, pour Modiano et Sebald, fait avancer leurs investigations et qui, pour les trois auteurs, contient des identités pleines de vivacité, mime la

¹⁰⁰³ „Schrift als Schrei“, VOGEL-KLEIN R., „Französische Intertexte in W.G. Sebalds *Austerlitz*“, *op. cit.*, p. 75.

¹⁰⁰⁴ Voir *ibid.* Dans son article, R. Vogel-Klein cite également I. Denneker, qui a remarqué que la lettre A parcourt tout le livre : en effet, de nombreux noms de lieux et de personnes commencent par cette lettre A et l'on peut pratiquement déchiffrer la forteresse de Saarlouis, en forme d'étoile, en la décomposant des A qui semblent le construire (A p. 26 / S. 26). Cette forteresse, comme celle de Breendonk, peut dès lors se lire comme lieu de torture, et lieu du cri de douleur. Voir DENNEKER I., „Am Anfang A. Spuren und Familienähnlichkeiten in W.G. Sebalds Werk“, *op. cit.*, p. 139-156.

¹⁰⁰⁵ „Die Kraft des Gesprächs“ HB S. 72.

transmission en cours et le rapport vivant à la mémoire, il s'agit d'établir une « discussion sans début ni fin »¹⁰⁰⁶, une discussion à la fois enchâssée dans l'écrit et orientée vers le hors-texte. Cela pourrait donc être la définition de leurs œuvres qui commencent *in media res* et s'achèvent sur des nouveaux départs et des vocations d'écrivains. Cela pourrait être même leur définition de la littérature, qui permet de questionner et de comprendre l'expérience humaine dans l'Histoire et qui implique le lecteur dans cette discussion, dans cette transmission en train de se faire, à la fois en suspens et active en simultané avec la lecture.

Derrière cela se trouve cette idée formulée par D. Viart, d'après qui « la littérature saisit moins l'Histoire que notre rapport verbal à l'Histoire »¹⁰⁰⁷. Cela signifie d'abord que l'écriture exprime le travail que la langue accomplit pour atteindre l'événement et le réseau du passé. Ensuite, cela signifie que « la littérature est inévitablement marquée par l'Histoire, et tout d'abord par celle de la langue, qui se charge d'Histoire et qui, dans son rapport à l'Histoire, doit évaluer ce poids, au moment de mettre sur un plateau de la balance, une simple histoire. »¹⁰⁰⁸ Et chez les trois auteurs, les recherches s'effectuent donc autant dans la forme que dans le fond de leurs textes : par ces recherches, leur écriture et la mémoire qu'elle contient peuvent être rendues vivantes et immédiates aux yeux du lecteur. Wander témoigne de ce travail sur la forme à la fin de ses mémoires, où il aborde la question de la « langue adéquate » :

Mon but n'est pas l'exactitude photographique, mais le traitement de la réalité sur le mode du mythe. [...] Une langue adéquate, la mélodie, la pulsation dans mes paroles, voilà ce que je recherchais. Si cela a fonctionné dans peut-être deux de mes seize livres, je ne peux le dire, ce sont seulement les autres qui peuvent le sentir.

Nicht die fotografische Genauigkeit ist mein Ziel, sondern eine mythische Behandlung der Realität. [...] Die geeignete Sprache, die Melodie, der Ton, der Pulsschlag in den Worten, das ist es, was ich suchte. Ob mir das vielleicht in zwei meiner sechzehn Büchern gelungen ist, weiß ich nicht, können nur andere spüren. (GL 1996 S. 349, GL 2006 S. 354)

C'est une recherche qui ne prendra sans doute jamais fin, car les trois auteurs ne cessent de s'interroger, d'abord avec les très nombreuses questions que contiennent leurs textes et qui leur confèrent un caractère d'indétermination, comme nous l'avons vu, puis avec leur écriture qui donne l'impression de se fabriquer et de se réfléchir sous les yeux du lecteur, une écriture que l'on peut qualifier comme étant autoréflexive.

¹⁰⁰⁶ „Gespräch ohne Anfang und Ende“ HB S. 174.

¹⁰⁰⁷ VIART D., « L'Histoire dans la langue des fantômes. Entretien avec Alain Fleischer », *op. cit.*, p. 207.

¹⁰⁰⁸ *Ibid.*

L'écriture autoréflexive

Les voix immédiatement transmises et les constantes interventions du narrateur-écrivain au cours des récits montrent le développement d'une pensée sur l'histoire qui s'établit dans l'écriture de façon dynamique et spontanée, comme un dialogue : il s'agit d'une écriture qui pense la forme, d'une écriture qui est « tout à la fois aboutie et, sous nos yeux de lecteur, en gestation », pour reprendre les termes de L. Douzou¹⁰⁰⁹.

Nous avons vu que les narrateurs-écrivains retranscrivent les voix, restituent l'histoire et les différents discours qui articulent passé et présent tout en réfléchissant constamment à la manière de le faire et en dévoilant leurs incertitudes quant à la vérité du contenu des discours et quant à la façon de le transmettre, en provoquant ainsi les questionnements du lecteur quant à l'authenticité et le sens de ce qu'il lit.

Nous pouvons maintenant en conclure les conséquences au regard de l'écriture dans son fonctionnement et au regard de sa transmission, car l'écriture est présentée et réfléchi dans son établissement même, en gestation. Nous étudions à présent le rôle du narrateur dans la transmission, non plus sous l'angle du discours et de son incertitude par les questionnements, mais plus globalement sous l'angle de l'écriture elle-même et de la façon dont elle est réfléchi par le narrateur-écrivain, tout en prenant en compte sa réception. Chez Wander et Modiano, l'intervention du narrateur montre sa démarche réflexive quant à la restitution du passé à laquelle il procède par l'écriture, tandis que chez Sebald, le cheminement de l'écriture est réfléchi par le narrateur à travers sa recherche constante de précision.

De fait, Wander dans ses mémoires ou le narrateur d'*Hôtel Baalbek* par exemple mêlent très souvent leur voix (au présent de l'écriture) à la narration au passé ou au présent de l'énonciation à un moment donné du récit, qu'ils introduisent avec des formules comme : « Je parle maintenant de [l'époque qui a précédé l'annonce de la catastrophe] »¹⁰¹⁰, « J'en rendrai compte plus tard »¹⁰¹¹. Dans ce cas, le narrateur intervient dans son récit pour situer les épisodes qu'il dépeint, malgré les brisures de la chronologie, et réfléchir à son fil narratif, en y intégrant son interlocuteur imaginaire qu'est le lecteur. Cela ressort d'ailleurs particulièrement

¹⁰⁰⁹ DOUZOU L., « Quand la fiction vole au secours de la réalité : le cas *Dora Bruder* », in R.Y. Roche (dir.), *Lectures de Modiano, op. cit.*, p. 123-135, ici p. 130.

¹⁰¹⁰ „Ich rede jetzt von der Zeit vor der Nachricht über die Katastrophe“ HB S. 25.

¹⁰¹¹ „Ich werde später davon berichten“ HB S. 11, „ich werde von ihm berichten“ HB S. 11, „auf den ich später noch komme“ HB S. 28, „ich werde später darüber berichten“ HB S. 37, „ich werde später davon erzählen“ GL 1996 S. 32, GL 2006 S. 32, etc.

avec l'utilisation des verbes de parole qui montrent l'importance de la transmission, orale et dynamique, pour le narrateur.

Il en est de même chez Modiano qui formule l'ensemble des pensées et des questions qu'il a eues lorsqu'il était à la recherche des traces de Dora, afin de confier au lecteur l'intégralité de son itinéraire physique et mental, afin de l'intégrer au processus de la recherche. De ce fait, le présent de l'énonciation coïncide avec le présent de l'écriture, comme si l'enquête et l'écriture se développaient conjointement, comme si l'enquête était toujours en cours et l'écriture en gestation, montrée dans son élaboration et non comme un produit fini : « Je me demande ce qui s'est passé, pour Dora, entre le 15 juin, quand elle se trouve au commissariat du quartier Clignancourt, et le 17 juin, le jour de la « Note pour Mlle Salomon », écrit par exemple le narrateur Modiano en même temps qu'il semble le penser (DB p. 109).

Ainsi, l'écriture suit le flux de la conscience, des idées et des souvenirs surgissants, en les accueillant en son cœur même et en les articulant à ce qui est déjà écrit. Cela se produit souvent dans les mémoires de Wander, avec des formules introductives comme « Mais maintenant, je voudrais encore rapidement parler de [...] » ou « Je voudrais ajouter ici un chapitre à ce sujet »¹⁰¹², qui font apparaître et appréhender toutes les voix du passé comme à présent :

Maintenant, pendant que j'écris ces lignes, je me souviens d'une conversation entre László Kranz et un autre réfugié au café du Dôme à Paris, en 1939, peu avant la guerre. László avait de nouveau piqué sa crise et maudit le monde en maugréant que les hommes étaient mauvais, les administrations corrompues, Hitler de plus en plus en vogue, le monde voué à l'effondrement, etc. Ensuite, l'autre piqua une petite colère et lui dit, énervé : « Écoute, gamin », il disait « gamin », il venait de Berlin, « j'ai envie de continuer à vivre, tu comprends ? Je te donne raison pratiquement en tout point, mais pour pouvoir vivre, je dois ignorer certaines choses et essayer de ne pas étouffer. »

Jetzt, während ich diese Zeilen schreibe, erinnere ich mich an ein Gespräch zwischen László Kranz und einem anderen Flüchtling, 1939, kurz vor dem Krieg, im Café du Dôme in Paris. László hatte wieder vom Leder gezogen und die Welt verflucht, die Menschen seien schlecht, die Ämter korrupt, Hitler im Kommen, die Welt dem Untergang geweiht, und so weiter. Dann bekam der andere einen leichten Anfall und sagte erregt: „Hör mal, Junge“, et sagte Junge, er war ein Berliner, „ich möchte weiterleben, verstehst du? Ich gebe dir in fast allen Punkten recht, aber um leben zu können, muß ich einfach einiges übersehen und versuchen, nicht zu ersticken!“ (GL 1996 S. 94-95, GL 2006 S. 102-103)

Chez Sebald, les intrusions du narrateur dans le fil de son récit sont moins nombreuses, mais par quelques incises nous pouvons suivre le cheminement des réflexions du narrateur, qui viennent préciser le contenu de l'écriture et la façon dont elle procède. Cette recherche de

¹⁰¹² „Aber ich möchte jetzt noch kurz von [...] reden“ GL 1996 S. 176, GL 2006 S. 182 ; „Ich möchte hier ein Kapitel darüber einfügen“ GL 2006 S. 391.

la précision dans l'écriture se retrouve également chez Modiano et Wander, et elle se développe chez les trois auteurs par trois moyens : par la répétition, par la reformulation et par la réflexion à rebours.

La répétition, qui apparaît notamment avec des interventions du narrateur telles que « sinon, comme je l'ai dit »¹⁰¹³, « je l'ai déjà évoqué »¹⁰¹⁴ ou des questions rhétoriques comme « ne l'ai-je pas déjà dit ? »¹⁰¹⁵, vient clarifier le contenu ainsi que la construction des récits, mettre en valeur le rôle de transmission assumé par le narrateur et s'assurer que le lien avec le lecteur est maintenu. De plus, elle vise à montrer le retour obsédant du passé et sa hantise dans l'écriture qui ne cesse de le transmettre.

La reformulation vient orienter les voix et également expliciter le contenu des discours, qu'elle apparaisse sous la forme de discrètes incisives, comme « à vrai dire »¹⁰¹⁶, ou de phrases entièrement corrigées, tant sur la forme que sur le contenu. L'écriture se précise et se remanie en exhibant donc ses retouches ainsi que le mouvement et les étapes de sa construction. Elle n'exclut pas pour autant une certaine autoréflexivité, voire une prise de position critique, qui peut apparaître avec le recul que permet l'écriture :

Au cours de ces cinq jours avec cousin Kurt, j'ai vécu une sorte de révélation. Non, un mot trop grand. Une reconnaissance foudroyante de la formation de ma conscience. Le souvenir enjolive et romance la réalité.

In diesen fünf Tagen mit Vetter Kurt erlebte ich eine Art Erleuchtung. Nein, ein zu großes Wort. Eine blitzartige Erkenntnis meiner Bewußtseinsbildung. Erinnerung verklärt und romantisiert die Wirklichkeit. (GL 2006 S. 371)

Et avec des formules comme « non, je dois rendre cette folle histoire d'une tout autre façon »¹⁰¹⁷, par lesquelles le narrateur reprend son discours en le mettant en doute ou en interrogeant l'unité du texte, on voit que l'auto-correction vise moins à soumettre un jugement de valeur sur ce qui doit être dit ou non du passé et sur la façon dont cela doit être formulé, qu'à rechercher au cœur de la langue même, au cours de son cheminement, la forme la plus juste, la plus adéquate, qui exprimerait les pensées et les souvenirs. Car l'objectif des

¹⁰¹³ „sonst, wie gesagt“ E S. 20 / p. 21.

¹⁰¹⁴ „Ich erwähnte es schon“ HB S. 25, „ich sagte es schon“ HB S. 165, „ich habe es schon an anderer Stelle erwähnt“ GL 1996 S. 297, GL 2006 S. 307 ; « toutes ces choses terribles dont il vient d'être question » / „all jene schrecklichen Dinge, von denen bereits die Rede war“ HB S. 170 ; « ce type dont j'ai déjà parlé » / „dieser Typ, den ich schon erwähnt habe“ HB S. 15, „von dem ich schon berichtet habe“ HB S. 90, „all den anderen Ereignissen, über die ich schon berichtet habe“ HB S. 169.

¹⁰¹⁵ „hab ich das schon erzählt?“ HB S. 78. Voir également HB S. 93 : „aber warum erzähle ich das alles und wiederhole mich ständig, warum nur?“.

¹⁰¹⁶ „das heißt“ A S. 387 / p. 369.

¹⁰¹⁷ „Nein, ich muß diese verrückte Geschichte ganz anders aufgeben“ HB S. 79. Voir également : « Maintenant, j'aimerais parler d'un sujet, qui peut sembler paradoxal voire totalement prétentieux dans le contexte dans lequel j'aimerais le placer. » / „Ich möchte jetzt von einem Thema reden, das vielleicht paradox klingt oder gar anmaßend, in dem Zusammenhang, in den ich es stellen möchte.“ GL 1996 S. 295, GL 2006 S. 304-305.

narrateurs est de les transmettre, c'est-à-dire d'être compris et de questionner le passé autant que celui qui le reçoit par l'écriture, le lecteur, à travers une langue autoréflexive et rendue à-présente. Et ce faisant, celle-ci donne l'impression que les voix sont directement transmises, que les pensées sont formulées tout haut, que les souvenirs n'appartiennent pas au passé mais s'établissent dans un présent éternel qui contient à la fois le présent de la lecture, celui de l'écriture et celui de la narration.

L'écriture suit donc à la fois les chemins de l'errance et de la pensée dynamique, dont le fil peut être brisé par moments pour prendre d'autres chemins, et suit son propre fil qui observe et analyse cela avec le recul de l'expérience et du temps. Par exemple, après avoir expliqué qu'il tourne et retourne ses histoires plusieurs fois dans sa tête, et même la nuit, avant de les figer avec sa machine à écrire, voilà comment Wander analyse son travail et sa condition d'écrivain perpétuel :

Une productivité intérieure, une sorte de rage qui me maintient en vie et accélère mon pouls, et produit même des accès de transpiration. Un travail tout en symboles et en images, des silhouettes issues d'une idée surchauffée, qui prennent finalement une forme vraie, parce que souvent seulement... Non, je veux essayer de le dire autrement : Cette ruée vers l'or, ce désir de renouveau et de métamorphose. Réussir à prendre de la distance avec soi-même en observant continuellement les êtres vivants qui évoluent autour de toi.

Eine innere Produktivität, eine Art Raserei, die mich lebendig erhält und den Puls in die Höhe treibt, sogar Schweißausbrüche verursacht. Eine Arbeit in Symbolen und Bildern, Gestalten aus der überhitzten Vorstellung, die schließlich Wahrhaftigkeit gewinnen, weil oft nur... Nein, ich will versuchen es anders zu sagen: Dieses Goldsuchen, diese Sehnsucht nach Erneuerung und Verwandlung. Distanz zu sich selbst gewinnen, durch immerwährende Beobachtung alles Lebendigen um dich herum. (GL 2006 S. 395)

La réflexion à rebours est ainsi un facteur supplémentaire de précision dans l'écriture, par laquelle le récit est interrompu par le narrateur, rendu à un stade supérieur, étant devenu écrivain. Elle montre une prise de conscience vis-à-vis du passé et vient nuancer et approfondir la pensée, comme le montrent des propositions telles que « je sais aujourd'hui »¹⁰¹⁸, « mais aujourd'hui »¹⁰¹⁹, « et c'est ce que je pense aujourd'hui »¹⁰²⁰.

Cette réflexion à rebours, qui permet de réactiver ou même produire de la connaissance, est donc partie intégrante du processus de maturation de l'histoire et de réévaluation constante du passé, afin de mieux le transmettre et de mettre en lumière les trous de mémoire en essayant de les combler. De plus, en étant figurée dans l'élaboration même du texte, la réflexion à rebours informe sur le cheminement de la pensée des narrateurs, de leur enquête, de leur récit. En cela, elle porte alors un véritable témoignage sur le processus de déterrement

¹⁰¹⁸ „Heute weiß ich“ GL 2006 S. 372.

¹⁰¹⁹ „jetzt aber“ GL 2006 S. 372.

¹⁰²⁰ A p. 50-51 / „so denke ich heute“ S. 54.

de la mémoire, de ressaisissement du passé et les modalités de leur mise en écriture, en ne camouflant pas les artifices de la construction du récit, ses différentes étapes qui s'échelonnent dans le temps, ni le processus de maturation de la lacune à la connaissance, *via* les questions et les hypothèses :

Je me demande ce qu'a bien pu faire Dora Bruder, le 14 décembre 1941, dans les premiers moments de sa fugue. Peut-être a-t-elle décidé de ne pas rentrer au pensionnat [...].

Quartier dont les rues portent encore des noms campagnards : les Meuniers, la Brèche-aux-Loups, le sentier des Merisiers. Mais au bout de la petite rue ombragée d'arbres qui longe l'enceinte du Saint-Cœur-de-Marie, c'est la gare aux marchandises, et plus loin, si l'on suit l'avenue Daumesnil, la gare de Lyon. Les voies ferrées de celle-ci passent à quelques centaines de mètres du pensionnat où était enfermée Dora Bruder. Ce quartier paisible, qui semble à l'écart de Paris, avec ses couvents, ses cimetières secrets et ses avenues silencieuses, est aussi le quartier des départs. (DB p. 73)

Ce passage révélateur de la poétique de Modiano indique et contient tout à la fois les suppositions et les avancées de l'enquête du narrateur-écrivain (« peut-être »), ses déambulations, au cours desquelles s'éveillent des sensations et des impressions (« ce quartier paisible »), ses recherches et la façon dont il les consigne (et les rapporte) au fur et à mesure de leur dévoilement. En cela, l'écriture, par sa syntaxe concise, qui énumère des indices ou des éléments retrouvés, voire révélés (« les Meuniers, la Brèche-aux-Loups, le sentier des Merisiers »), indique à la fois une prise de notes préalable, un relevé d'informations préparatoire au travail d'écriture du rapport d'enquête que constitue *Dora Bruder* et une réflexion constante sur ce travail antérieur, amorcé dans *Voyage de noces* :

Dans le roman que j'avais écrit, sans presque rien savoir de Dora Bruder, mais pour que sa pensée continue à m'occuper l'esprit, la jeune fille de son âge que j'avais appelée Ingrid se réfugie avec un ami en zone libre. J'avais pensé à Bella D. qui, elle aussi, à quinze ans, venant de Paris, avait franchi en fraude la ligne de démarcation et s'était retrouvée dans une prison à Toulouse ; à Anne B., qui s'était fait prendre à dix-huit ans, sans laissez-passer, en gare de Chalon-sur-Saône, et avait été condamnée à douze semaines de prison... Voilà ce qu'elles m'avaient raconté dans les années soixante. (DB p. 74)

Ainsi, loin de la figure de l'écrivain demiurge, les narrateurs de Sebald, Modiano et Wander prennent une posture d'enquêteur, d'archéologue de la mémoire, et d'écrivain en devenir se confrontant à la difficulté de l'accès au savoir et de son établissement, tout en confiant au lecteur le cheminement de leur pensée. De fait, il s'agit de montrer l'éparpillement des morceaux d'histoire et le travail de rapiècement dans l'écriture qui en découle, de rendre donc conscient de la mise en écriture et du processus de fictionnalisation nécessaire.

On le voit, la réflexion à rebours quant à l'expérience individuelle des narrateurs ou celle des personnages qu'ils retracent se place dès lors dans une perspective de transmission directe et simultanée au lecteur. Par exemple, le narrateur d'*Hôtel Baalbek* précise parfois à quel niveau de connaissance ou de réflexion il se trouve par rapport à

l'événement ou l'épisode retranscrit, avec des phrases comme : « Je l'apprendrai [de nombreuses années] plus tard »¹⁰²¹, qui donnent l'impression qu'il se confie au lecteur, comme s'il voulait le guider dans le flot de l'histoire et des souvenirs qu'il restitue, afin de ne pas le laisser en reste.

Le lecteur est ainsi impliqué dans la matière même du récit, tout comme il est embarqué dans les situations d'énonciation qu'établissent les narrateurs et les dialogues avec le passé qu'ils reconstituent. Par la représentation de l'écriture en train de se faire, ce qui, d'après L. Barthélémy, rend visible le processus d'émergence « mot à mot » des récits et « permet à l'écriture de réfléchir sur elle-même et de montrer au lecteur cette réflexion, la pure et simple exposition de la mécanique de la fiction »¹⁰²², les trois auteurs semblent également reproduire l'errance : des récits qui s'écrivent en route, pas à pas, qui ne semblent pas s'arrêter afin d'avancer, d'aller plus loin dans l'espace et plus en profondeur dans la réflexion¹⁰²³.

Se dessinent alors également les contours d'une errance lectorale, par laquelle le lecteur suit malgré lui les chemins de l'errance des personnages ainsi que des textes eux-mêmes, et intègre la multiplicité des voix des récits. Et malgré la prise en compte du lecteur dans l'articulation du récit, qui vise à ne pas le perdre tout à fait dans la matière littéraire du souvenir, le sens des œuvres et leur cheminement restent difficile à suivre, voire à déterminer, pour le lecteur. De fait, les écrivains de l'errance que sont Modiano, Sebald et Wander utilisent des moyens littéraires et des procédés syntaxiques visant précisément à faire vivre au lecteur l'expérience de l'errance. Dans ce cadre, la lecture ne peut être sereine ni sans accroc, car le lecteur est nécessairement désorienté, voire déstabilisé dans la matière même du livre qu'il parcourt de ses yeux.

La transmission des œuvres de l'errance est donc en cours, voire en suspens, ce qui se déploie sous deux aspects : le premier aspect est celui que nous venons d'étudier, prenant en compte les voix immédiates, la mémoire et la langue performatives, l'écriture autoréflexive, laquelle se construit pas à pas, en intégrant tant les figures textuelles que le hors-texte. Le second aspect concerne d'un côté la question des voies que suit la forme de l'écriture elle-même et d'un autre côté la question du sens, et notamment du ralentissement de l'appréhension du sens qui en découle. Mais si les dérives du sens désorientent le lecteur, notamment à cause des dérives syntaxiques que crée la main invisible de l'auteur, il est d'un

¹⁰²¹ „Ich werde es später erfahren“, „und ich werde erst viele Jahre später erfahren“ HB S. 123.

¹⁰²² BARTHELEMY L., *Fictions contemporaines de l'errance*, op. cit., p. 282.

¹⁰²³ Voir DEPARDON R., *Errance*, op. cit., p. 22 et p. 30 : « Errer, c'est-à-dire avancer, ne jamais s'arrêter. »

même mouvement conduit à être actif, impliqué qu'il est dans les textes et dans les questions ouvertes qu'ils contiennent et celles qu'ils créent.

Déstabilisation du sens

Dérives syntaxiques

Sans être illisibles pour autant – car de la lisibilité de la syntaxe découle la lisibilité d'un texte et donc la possibilité de la lecture –, les récits des trois auteurs sont portés par une syntaxe nomade, affectée par l'errance, qui met en suspens leur sens et déroute dès lors la lecture. Par quels moyens et avec quels effets la désorientation syntaxique émerge-t-elle et se développe-t-elle dans les textes des trois auteurs ?

Tout d'abord, nous avons vu que les voix sont difficiles à distinguer les unes des autres et que les très nombreux dialogues s'offrent directement au lecteur, par leur enchâssement dans la narration. En découle, pour le lecteur, une difficulté à repérer visuellement les voix et à les situer, c'est-à-dire à la fois à attribuer les énoncés et à cerner l'ancrage temporel des situations d'énonciation, que les narrateurs rendent ambigus comme nous l'avons vu. Mais nous avons également vu que nous trouvons aussi dans les textes des marqueurs de langue orale, qui impliquent donc nécessairement de nombreux signes de ponctuation, notamment des points d'interrogation ou d'exclamation qui miment les variations de ton et de rythme de la langue parlée. Et cette forte concentration de la ponctuation à certains passages des textes provoque la même désorientation que l'absence de ponctuation chez le lecteur. Ainsi pouvons-nous avancer que ces deux tendances extrêmes de dérèglement de la ponctuation concourent toutes deux à l'errance du lecteur dans les textes.

Ensuite, les difficultés qu'éprouve le lecteur à appréhender la syntaxe des œuvres peut s'expliquer par l'étendue des phrases. En effet, par les longues énumérations qui impliquent des virgules¹⁰²⁴, par la volonté de constamment rajouter une information ou de préciser, les phrases s'allongent visuellement et sémantiquement, ce qui ralentit le rythme et la fluidité de la lecture. De plus, cela renvoie à l'idée d'une incertitude ou d'une appréhension face à l'écriture, selon laquelle la connaissance ne sera jamais complète et le témoignage jamais fini,

¹⁰²⁴ Par exemple : „Ich hatte kein Geld, nichts zu essen, kein Quartier, keine Papiere.“ GL 1996 S. 350, GL 2006 S. 355 ; DB p. 39-40, 48, p. 140, etc.

et que tout doit être sans cesse complété et réorienté pour être recevable, ou même valable. Par extension, l'étendue des phrases évoque également l'idée que le sens et la valeur des choses ne se fixent pas car le témoignage et les souvenirs doivent apparaître sous tous leurs aspects et variations, dans leur établissement et leur transmission. Ces déroutes syntaxiques produites par l'énumération et les constantes précisions que nous avons évoquées visent ainsi à dire l'errance. Elles semblent d'abord viser l'élaboration d'un rapport d'instabilité entre le texte et le hors-texte, par lequel le dialogue entre les deux espaces est ralenti mais demande d'un même mouvement une attention plus constante, voire approfondie, de la part du lecteur, pour atteindre le contenu du texte. Ensuite, elles semblent engager une éthique qui produirait l'égalisation des différents éléments et perspectives qui composent les textes, la prise en compte de toutes les voix sans hiérarchie, une valeur égale accordée à chacun de ces éléments, et une marche en avant continue afin de pouvoir évoluer vers l'issue de l'enquête, vers la fin du récit, et peut-être vers le progrès de l'Histoire.

À l'étendue des phrases s'ajoute un autre facteur de désorientation syntaxique : l'extension de la phrase en tant que telle, qui déplace ses objets, retarde sa signification et la lecture.

Cet aspect est notamment présent chez Sebald, qui ne découpe pas ses récits en chapitres et qui écrit de (parfois très) longues phrases, au rythme lent, ce qui provoque et transmet à la fois une impression de lévitation et de pesanteur¹⁰²⁵ : des phrases qui n'esthétisent pas le passé mais le transmettent dans une langue simple, en disant ce qui est et en (s') informant sur ce qui fut. Un exemple marquant est celui d'une phrase qui recouvre plus de dix pages dans *Austerlitz*¹⁰²⁶ – phrase la plus longue du récit – et qui restitue le moment où le personnage éponyme évoque ses impressions à la lecture de l'ouvrage sur le ghetto Terezin écrit par H.G. Adler, un ouvrage de près de huit cent pages « jusqu'alors inconnu de [lui] »¹⁰²⁷. Après avoir évoqué le fait que ligne après ligne, la lecture (très ralentie par sa connaissance insuffisante de l'allemand) lui fait « ouvr[ir] les yeux sur ce que [...] [son] ignorance presque complète [l]'avait empêché d'imaginer »¹⁰²⁸, Austerlitz cherche à expliquer son sentiment d'incompréhension vis-à-vis de son passé et ses regrets de n'avoir

¹⁰²⁵ „[Die langen und langsamen Sätze vermitteln] ein Gefühl der Levitation und zugleich die Gewißheit, daß unter uns allem der Abgrund lauert, in dem uns die Schwerkraft des Gemüts unweigerlich zieht.“, LOQUAI F., „Vom Beinhaus der Geschichte ins wiedergefundene Paradies. Zu Werk und Poetik W.G. Sebalds“, *op. cit.*, p. 255.

¹⁰²⁶ A p. 323-334 / S. 339-350.

¹⁰²⁷ „der mir unbekannt war bis dahin“ A S. 335 / p. 322.

¹⁰²⁸ „Die Lektüre, die mir Zeile für Zeile Einblicke eröffnete in das, was ich mir [...] aus meiner so gut wie vollkommenen Unwissenheit heraus nicht hatte vorstellen können“ A p. S. 338 / p. 322.

pas commencé plus tôt son enquête identitaire¹⁰²⁹ : il présente au narrateur le contenu du livre d'Adler et le fruit de ses recherches jusqu'alors, puis lui révèle son incapacité à se représenter le passé dans le ghetto et à s'attribuer celui de sa mère¹⁰³⁰. Dans ce cadre, le malaise et l'incompréhension du personnage atteignent le lecteur qui ne peut que difficilement reprendre son souffle sur ces douze pages. Nous pouvons ainsi nous référer à l'analyse de cette phrase par L. Campos, sous deux aspects qui intègrent selon elle également le lecteur : elle l'analyse d'abord comme la difficulté morale et intellectuelle d'Austerlitz à comprendre ce qu'écrit Adler, difficulté qui atteint le lecteur puisque « l'étirement de la phrase impose un ralentissement de la lecture »¹⁰³¹. Ensuite, L. Campos décrit cette phrase comme un indice de « construction d'un savoir *subjectif* à partir de notions et dénominations devenues incompréhensibles » dans le monde de l'après, un savoir à transmettre à tout prix. L. Campos rappelle que c'était également le projet d'Adler, dont la méthode s'inspirait de l'ethnologie et dont l'écriture s'établissait au croisement de l'historiographie, de la psychologie, de la sociologie et du témoignage¹⁰³².

La longueur de la phrase recoupe donc ici le premier aspect de la désorientation syntaxique qu'est l'irrégularité de la ponctuation : se façonnent une langue et une écriture qui pratiquent la digression, accumulent des éléments, les imbriquent uns aux autres ou les disséminent dans l'espace textuel, bien souvent par associations, retours, détours, jeux de miroir ou anecdotes¹⁰³³. Parfois, cela s'effectue par une syntaxe agglutinante qui rapproche des propositions avec la conjonction de coordination « et », comme l'illustre cet exemple :

[...] Et quelques instants plus tard, dehors, sur la place déserte, j'eus la très nette impression qu'elles n'avaient pas été évacuées mais continuaient de vivre là, entassées dans les maisons, les souterrains et les greniers, qu'elles montaient et descendaient sans relâche les escaliers, regardaient par les fenêtres, se déplaçaient en grand nombre dans les rues et les venelles, et formaient même une muette assemblée remplissant tout l'espace d'un ciel finement hachuré par la pluie. (A p. 275)

[...] Und wenig später, wie ich wieder draußen stand auf dem verlassenen Stadtplatz, schien es mir auf einmal mit der größten Deutlichkeit so, als wären sie nicht fortgebracht worden, sondern lebten, nach wie vor, dichtgedrängt in den Häusern, in den Souterrains und auf den Dachböden, als gingen sie pausenlos die Stiegen auf und ab, schauten bei den Fenstern heraus, bewegten sich in großer Zahl durch die Straßen und Gassen und erfüllten sogar in stummer Versammlung den gesamten, grau von dem feinen Regen schraffierten Raum der Luft. (S. 289)

¹⁰²⁹ « C'est pourquoi il me semble aujourd'hui impardonnable d'avoir de mon fait entravé durant tant d'années, même si ce n'était pas intentionnel, l'enquête sur mon passé antérieur [...] » A p. 323 / „Deshalb scheint es mir heute unverzeihlich, daß ich die Erforschung meiner Vorvergangenheit so viele Jahre hindurch zwar nicht vorsätzlich, aber doch selber verhindert habe [...]“ S. 339.

¹⁰³⁰ A p. 334 / S. 349-350.

¹⁰³¹ CAMPOS L., *Fictions de l'après*, op. cit., p. 321.

¹⁰³² *Ibid.*, p. 322.

¹⁰³³ Voir par exemple A p. 12-13 / S. 12-13 ; GL 1996 S. 20, GL 2006 S. 21 ; GL 1996 S. 350, GL 2006 S. 355 ; HB S. 149, S. 193, etc.

Ce faisant, l'écriture reproduit les stations de l'errance physique et mentale (cheminement et questionnements) et la recherche de l'identité en provoquant donc des ruptures chronologiques et des dérives syntaxiques.

De surcroît, cette désorientation à l'intérieur de la matière du texte s'applique également à la langue parlée, dynamique et spontanée, intégrée à la narration sans être toujours annoncée, prise en charge par de nombreuses voix qui ne sont pas toujours différenciées les unes des autres. L'écriture crée alors, pour reprendre les termes d'A. Prstojevic qui analyse *Austerlitz*, « une forme d'autogénération sonore, dans laquelle la phrase semble relancée par elle-même, comme portée par un ample mouvement de la langue »¹⁰³⁴. Une langue à la fois rapide (par son flot, voire son flux de pensée et de parole) et ralentie (par son étendue et son rythme) : une langue errante, en mouvement, qui semble dépasser constamment ses propres limites, qu'elle soit une limite physiologique, c'est-à-dire concernant la respiration de celui qui la scande, une limite mentale, c'est-à-dire concernant la capacité de mémorisation du lecteur, ou une limite esthétique, c'est-à-dire concernant l'ordre des mots constituants de la phrase et son bouclage¹⁰³⁵.

Cette autogénération sonore peut s'illustrer une fois encore par *Austerlitz*. Par exemple, c'est ainsi que le narrateur raconte, en une seule phrase, le souvenir de la première visite qu'il fait dans la maison d'Austerlitz : pendant qu'Austerlitz prépare du thé, le narrateur fait le tour de la maison et reste fasciné devant l'image du feu brûlant dans la cheminée qui se reflète sur la vitre de la véranda et donne l'impression, par effet de miroir, que le feu illumine le jardin. La discussion que les deux hommes amorcent alors a pour sujet cet effet de miroir, avant de glisser vers un souvenir d'Austerlitz, la visite d'un musée où un tableau de Rembrandt l'a particulièrement marqué. Après cette digression qui met sur le même plan plusieurs niveaux d'énonciation et plusieurs strates temporelles, Austerlitz se demande, au discours direct, où le récit de son histoire doit continuer et quel fil il doit suivre ou continuer de tisser, afin de compléter l'histoire de sa vie – ce qui constitue une mise en abîme du fonctionnement de la narration, de l'histoire racontée :

Une fois qu'Austerlitz fut entré avec le plateau et eut commencé à griller, au bout de sa *toasting fork*, des tranches de pain blanc sur les flammes bleues du gaz, je lui fis une remarque sur ce qu'avaient d'incompréhensible ces images en miroir et il me répondit que lui aussi, souvent, s'asseyait dans cette pièce après la tombée du jour et fixait cette tache de lumière apparemment immobile réfléchie à l'extérieur dans l'obscurité ; invariablement cela

¹⁰³⁴ PRSTOJEVIC A., *Le Témoin et la bibliothèque*, op. cit., p. 173.

¹⁰³⁵ Voir JENNY L., *La Parole singulière*, Paris, Belin, coll. « L'Extrême contemporain », 1990, p. 167-182 et BARTHELEMY L., *Fictions contemporaines de l'errance*, op. cit., p. 314.

le ramenait de nombreuses années en arrière, à une exposition Rembrandt du Rijksmuseum d'Amsterdam, où il n'avait pas été capable de s'arrêter devant les chefs-d'œuvre de grand format mille et une fois reproduits mais en revanche était resté longtemps devant un petit tableau d'environ vingt centimètres sur trente provenant, si sa mémoire était bonne, de la collection de Dublin, et représentant, indiquait la légende, la Fuite en Egypte, bien qu'il n'ait pu y reconnaître ni le saint couple, ni l'Enfant Jésus, ni même le mulet, seulement, au milieu du vernis noir et brillant des ténèbres, la minuscule tache d'un feu qui encore aujourd'hui dit Austerlitz, continue de briller devant mes yeux. – Mais où, poursuivit-il après un silence, dois-je reprendre le fil de mon histoire ? (A p. 167-168)

Als Austerlitz mit dem Teetablett hereingekommen war und angefangen hatte, mit einer sogenannten Toasting-fork Weißbrotscheiben an den blauen Gasflammen zu rösten, machte ich eine Bemerkung über die Unbegreiflichkeit von Spiegelbildern, worauf er erwiderte, daß auch er oft nach dem Einbruch der Nacht hier in diesem Zimmer sitze und hineinstarre in den draußen in der Dunkelheit reflektierten, anscheinend bewegungslosen Lichtpunkt, und daß er dabei unweigerlich daran denken müsse, wie er vor vielen Jahren einmal, in einer Rembrandt-Ausstellung im Rijksmuseum von Amsterdam, wo er sich vor keinem der großformatigen, unzähligen Male reproduzierten Meisterwerke habe aufhalten mögen, statt dessen lange vor einem kleinen, etwa zwanzig auf dreißig Zentimeter messenden und, soweit er sich entsinne, aus der Dubliner Sammlung stammenden Gemälde gestanden sei, das, der Beschriftung zufolge, die Flucht nach Ägypten darstellte, auf dem er aber weder das hochheilige Paar noch das Jesuskind, noch das Saumtier habe erkennen können, sondern nur, mitten in dem schwarzglänzenden Firnis der Finsternis, einen winzigen, vor meinen Augen, so sagte Austerlitz, bis heute nicht vergangen Feuerfleck. – Doch wo, setze er nach einer Weile hinzu, soll ich weiterfahren in meiner Geschichte? (S. 176-177)

Les souvenirs des deux hommes sont ici imbriqués les uns dans les autres et l'on passe du discours rapporté au discours direct : le « moi » du narrateur au début de cet extrait glisse subrepticement au « moi » d'Austerlitz, dans un déplacement identitaire qui coïncide avec le va-et-vient des voix dans un dialogue impliqué à la fois dans l'ici (« dans cette pièce ») et le maintenant (« s'il se souvenait bien »), le lointain (« de nombreuses années en arrière ») et le temps intermédiaire du souvenir toujours présent (« encore aujourd'hui »). Mais le narrateur peut aussi s'attribuer cette dernière parole d'Austerlitz, qui coïnciderait alors avec ses doutes quant aux modalités de poursuite de sa narration et imiterait ainsi le déplacement continu et multidirectionnel de la phrase, au-delà de ses propres limites (physiologiques, mentales et esthétiques).

Ainsi les œuvres de Modiano, Sebald et Wander semblent-elles remplir les critères que L. Barthélémy considère comme représentatifs de l'écriture de l'errance : l'irrégularité de la ponctuation (qu'elle soit disparue ou qu'elle prolifère) et l'extension extrême des phrases (qu'elles soient longues ou complexes).

De surcroît, à ces deux facteurs de désorientation syntaxique s'ajoute la densité narrative des livres de Modiano, Sebald et Wander, qui apparaît à travers la multiplication des types de discours. De fait, en plus des dialogues qui illustrent la volonté de dire et des différentes façons de les rapporter, se trouvent chez les trois auteurs des discours narratifs, descriptifs, explicatifs et argumentatifs – dans des narrations qui sont par ailleurs ancrées,

rappelons-le, dans plusieurs temps et dans plusieurs situations d'énonciation à la fois. Par exemple, nous avons souvent l'impression que chez Sebald, le descriptif prime sur le narratif, comme dans l'extrait d'*Austerlitz* cité plus haut : la description du tableau de Rembrandt densifie la matière du texte, ralentit son rythme et son déroulement linéaire, spatialise et désoriente la lecture¹⁰³⁶. Chez Sebald, c'est également l'une des fonctions que remplit l'ajout d'images dans le corps du texte : en effet, elles surgissent devant les yeux du lecteur de la même façon que les images du monde surgissent au regard de l'errant, et impliquent une disposition intellectuelle particulière qui se rapproche de celle que suppose et provoque à la fois l'errance. De plus, le mélange des types de discours produit une instabilité narrative, voire une tension, car ils se trouvent conjointement dans la narration, et se contaminent donc les uns les autres.

Et non seulement le lecteur erre dans la matière constituée en étant déboussolé autant par le contenu que par la forme, mais il a également l'impression d'être confronté au déplacement de la phrase elle-même au sein du texte : la phrase errante désoriente donc le lecteur et confère également au texte un aspect labyrinthique en diluant d'un côté le sujet et, d'un autre côté, en mettant en cause sa propre identification, mais aussi sa mesure, son rythme et sa norme et en retardant, voire en altérant la distribution du sens¹⁰³⁷.

Cette difficulté à saisir la syntaxe et suivre le mouvement du texte conduit toutefois le lecteur à être actif, et le place dans une démarche d'exploration, dans une écriture qui semble elle-même également s'explorer. Ainsi se constitue une écriture qui ouvre progressivement l'horizon, qui est certes difficile à saisir mais qui n'a de cesse de (se) réfléchir, afin d'intégrer le lecteur dans ses interrogations : donner à voir et à ressentir dans le langage à la fois la discontinuité des liens que la conscience du présent entretient avec son histoire, mais aussi la possibilité de créer des liens non seulement entre le passé et le présent, mais aussi entre la mémoire collective et la mémoire individuelle.

L'écriture de Modiano, Sebald et Wander s'établit donc comme une écriture autoréflexive, qui ose se montrer telle qu'elle s'est établie, telle qu'elle est, qui réfléchit son contenu dans sa forme même, et qui intègre le lecteur dans son processus avec les questionnements qu'elle pose et ceux qu'elle provoque chez lui. C'est une écriture en errance qui évoque avec précision, par son contenu et par sa forme, la réalité de la mémoire, morcelée, incomplète, errante, mais aussi les traces du passé, la volonté et l'exigence de dire

¹⁰³⁶ C'est un aspect qu'étudie également L. Barthélémy comme l'une des caractéristiques de l'écriture de l'errance. Voir BARTHELEMY L., *Fictions contemporaines de l'errance*, op. cit., p. 237-238.

¹⁰³⁷ Voir également *ibid.*, p. 293.

et de transmettre. Derrière cela se trouve certainement l'idée que la littérature ne rassemble pas, qu'elle s'efforce plutôt de mettre en lumière le morcellement et les failles de la mémoire tout en montrant en toute honnêteté ses propres aspérités, en refusant donc de donner des réponses.

Les déroutes du sens

L'absence de réponse est une caractéristique commune aux textes de Sebald, Modiano et Wander. Celle-ci se développe sur deux pôles complémentaires, qui renvoient autant à l'absence de certitudes qu'à une volonté de réflexion ouverte de la littérature face au poids de l'Histoire : le premier pôle concerne ainsi la place accordée aux blancs (de l'existence, de la mémoire, de la parole), et le second pôle renvoie à l'inachèvement de l'errance identitaire et des textes qui l'illustrent.

Les blancs

Les blancs des récits sont à concevoir tant comme des silences dans leur contenu que des coupures dans leur forme. Ils apparaissent donc tant dans le fil de la narration, par les analepses et les prolepses, par les trous de mémoire (et les failles de son appréhension), que dans l'écriture elle-même, dans les blancs des dialogues et les blancs typographiques qui trouent visuellement les textes.

Les blancs matérialisent cette impression de mystère, d'incertitude éternelle qui renvoie aux fugues des personnages à la fois hors de l'histoire et à l'intérieur du texte, aux stations de leur errance et ses pauses temporaires, ainsi que leur incomplétude identitaire et l'incapacité des narrateurs à cerner cette identité. Nous pensons par exemple au carnet de notes d'Ambros, que le narrateur déchiffre afin de parvenir à retracer les voyages et établir l'identité de son grand-oncle. Comme on le voit sur les copies du carnet insérées dans le corps du texte¹⁰³⁸, on y trouve des blocs de silence, voire des pages blanches entières : « – La description du rêve

¹⁰³⁸ E p. 158-159 / S. 194-195, p. 164-165 / S. 200-201.

d'er-Riha est suivie dans le petit agenda d'une série de pages blanches », constate le narrateur¹⁰³⁹.

Ces blancs se trouvent ainsi souvent matérialisés dans le texte sous la forme de blancs typographiques, qui apparaissent chez Modiano par exemple dans le formulaire qu'il doit remplir pour récupérer l'acte de naissance de Dora, et dans lequel les cases vides sont plus nombreuses que les informations qu'il possède (DB p. 15). Chez Wander, les blancs renvoient plutôt aux brisures de la parole dans les dialogues, ou aux silences d'une langue qui doute et ne parvient pas toujours à dire, et qui parfois s'impose des pauses pour accepter le contenu des paroles transmises avant de reprendre la discussion :

Et les êtres humains [d'un village à côté de Chişinău, la capitale de la Moldavie, dont parle un résident du Baalbek] – celui qui raconte s'en souvient précisément – les hommes, les femmes et les enfants, étaient étendus sur le sol comme des marionnettes, avec leurs membres bizarrement tordus. [Les cosaques] les avaient traqués, ils les avaient traqués à travers les rues du village et les avaient battu avec des fléaux et mis en pièces avec leurs sabres.

Un silence prolongé et ensuite la dispute reprend. Quatre fois, dis-tu, ont-ils massacré et brûlé le village, et pourquoi l'a-t-on reconstruit encore et encore, quel est le fou qui retourne en un pareil endroit ? C'est toi-même le fou, de quoi tu parles, qui pose des questions aussi superflues, il y a toujours des hommes à revenir à l'endroit où ils sont nés, où père et mère ont vécu.

Und die Menschen – der Erzähler erinnert sich genau – Männer, Frauen und Kinder, lagen wie Drahtpuppen auf der Erde, mit seltsam verdrehten Gliedern. Sie hatten sie gejagt, durch die Gassen des Dorfes gejagt, und hatten sie mit Dreschflegeln erschlagen und mit ihren Säbeln zerhackt.

Ein längeres Schweigen und dann geht der Streit wieder los. Viermal, sagst du, haben sie das Dorf ausgemordet und verbrannt, und warum hat man es wieder aufgebaut, welcher Narr kommt zurück an einen solchen Ort? – Was redest du, selber ein Narr, wer stellt solche überflüssigen Fragen, es kommen immer wieder Menschen zurück an den Ort, wo sie geboren sind, wo Mutter und Vater haben gelebt. (HB S. 14)

Chez Sebald, les blancs apparaissent également pour introduire des pauses dans ses textes sans chapitres et les voix qu'ils contiennent : les blancs sont figurés dans ses textes par des tirets¹⁰⁴⁰ ou par des astérisques, qui introduisent une ellipse narrative et temporelle, ou bien offrent la possibilité d'une réflexion sur l'histoire par la courte pause dans la lecture qu'ils créent. Chez Modiano, les sauts à la ligne sont également courants même s'il ne découpe pas non plus ses textes en chapitres, comme s'il créait des blocs d'histoire, des îlots de la mémoire, des fragments enchaînés les uns aux autres qui constitueraient dès lors des sortes de micro-récits venant contrebalancer les méta-récits de l'histoire collective.

¹⁰³⁹ „ – Auf die Beschreibung des Traums von er-Riha folgt in dem Agendabüchlein eine Reihe leerer Seiten.“ E S. 211 / p. 171.

¹⁰⁴⁰ Les occurrences sont nombreuses : A p. 136 / S. 145, p. 144 / S. 152, E p. 34 / S. 36, E p. 51 / S. 57, etc.

Ces blancs sont ainsi autant le signe d'une narration délitée que cousue, qui en exhibe le tissage et les points de suture. Cela renvoie à une conception artisanale du travail de l'écriture que Sebald évoque par exemple avec l'allusion au travail du tailleur : la fiction n'est que la « coupe » tandis que l'« étoffe » est le réel qui garantit la légitimité du texte¹⁰⁴¹. Et, d'après L. Campos, « la « coupe » du texte est à la fois ce qui exhibe sa propre artificialité sous la forme d'une continuité reconstruite et aléatoire, et ce qui rend possible une vision alternative de l'histoire sous la forme d'un modèle « artisanal » se substituant à toute forme de grand récit »¹⁰⁴². Wander rejoint cette idée artisanale de la littérature, accompagnée de l'importance de parler de la vie¹⁰⁴³, une idée que l'on peut retrouver par l'image des filets des pêcheurs à la fin d'*Hôtel Baalbek* et de leur maille aérée permettant de retenir les poissons comme le texte contient des histoires. De même, chez Sebald, les « fines toiles tissées » (A p. 266 / S. 280) par les araignées représentent le parcours de l'écrivain, à travers le motif du voile par lequel Sebald figure le rapport de l'écriture à la représentation de soi et de son histoire : à partir d'un motif de voix, l'écrivain tisse sa trame, destructrice et créatrice à la fois¹⁰⁴⁴.

Il s'agit sans doute également de rendre visible l'autoréflexivité de l'écriture, la construction de la narration et de la réflexion en dépit de leur finalité. En cela, les blancs renvoient aux lacunes du savoir sur le passé, notamment celui qui entoure la Shoah, car celle-ci constitue d'après P.C. Langer un « traumatisme culturel », lequel renvoie à « une absence », à un « vide spécifique » et qui met dès lors en branle la capacité de la langue à la cerner tout à fait, voire à comprendre ses propres « représentabilité » et « intelligibilité »¹⁰⁴⁵. P.C. Langer explique le difficile recours à l'historiographie pour représenter et comprendre la catastrophe historique du siècle dernier : l'objectivité et la reconstitution minutieuse du passé sont impossibles, puisque la représentation des événements et leur interprétation n'est envisageable que lorsque le présent (le temps de la réflexion et de l'écriture) se situe dans un espace-temps nettement distinct du passé (le temps de l'époque représentée), qu'il peut (ré)évaluer avec le recul nécessaire, c'est-à-dire dans la pleine conscience d'une différence spécifique entre le présent et le passé. Cela rend donc périlleuse une approche historiographique de la Shoah, lorsque les consciences sont toujours affectées par le passé,

¹⁰⁴¹ Voir CARRE M., *W.G. Sebald. Le retour de l'auteur*, op. cit. Voir également SEBALD W.G., LÖFFLER S., „Wildes Denken“, op. cit.

¹⁰⁴² CAMPOS L., *Fictions de l'après*, op. cit., p. 178.

¹⁰⁴³ „Wo wir Stunden und Abende damit zubrachten, über das Leben zu reden und über das Literatur-Handwerk.“ GL 1996 S. 240.

¹⁰⁴⁴ Voir BOUJU E., *La Transcription de l'Histoire*, op. cit.

¹⁰⁴⁵ „Die Shoah muss als kulturelles Trauma verstanden werden, das auf eine Abwesenheit, eine spezifische Leere verweist und in der Antinomie von Repräsentierbarkeit und Intelligibilität sich äußert.“ LANGER P.C., *Schreiben gegen die Erinnerung?*, op. cit., p. 17.

lorsque le trauma n'est pas représentable et lorsque les absences sont irréversibles¹⁰⁴⁶. D'un même mouvement, cela légitime l'œuvre de fiction réflexive, qui imagine à la fois ce qu'elle ne peut pas savoir et laisse percevoir, (se) dire et (se) comprendre la Shoah, puis l'errance, à travers les lacunes du passé, les blancs de la langue et les trous de mémoire.

En cela, la couleur blanche présente chez les trois auteurs, celle de la neige qui montre le passage du temps et recouvre d'oubli le monde (chez Sebald et Modiano), celle du paratexte chez Modiano, édité chez Gallimard dans la collection « Blanche », ou celle qui figure dans les photographies (chez Sebald) ou dans les blancs des textes des trois auteurs, peut prendre une fonction symbolique. Elle renvoie dès lors autant à la disparition, à l'amnésie et à l'indicible qu'à la pureté qui transposerait dans la littérature l'émotion individuelle et le sentiment collectif d'empathie face au passé.

Il s'agirait alors non seulement de provoquer l'implication émotionnelle du lecteur, concerné par le devenir des individus qu'il suit en lisant¹⁰⁴⁷, mais aussi de restaurer l'histoire à partir d'une écriture modeste et lucide sur ses propres lacunes : la visée des trois auteurs est une littérature dont la mesure ne semble pas être celle du temps, du passé et du présent, mais plutôt celle de la « consolation »¹⁰⁴⁸ dans un temps présent double, de l'écriture à la lecture. En ce sens, l'empathie se double d'une éthique, qui engagerait ainsi une pensée politique de la littérature, qui (se) réfléchit et instaure le dialogue au présent de la lecture. Cela arrive par exemple souvent chez Wander : les blancs apparaissent pour laisser place à la réflexion, qu'elle soit celle de l'individu sur son expérience, du narrateur sur son écriture ou une invitation au lecteur. « Je fais ici une grosse coupure. Une pause pour réfléchir »¹⁰⁴⁹, lit-on par exemple dans *Das gute Leben*, directement après un blanc typographique, Wander introduisant ici un chapitre parcouru de réflexions (et de blancs typographiques) quant à sa façon d'écrire, avec nombre de répétitions et d'associations d'idées, quant à son rapport à la réalité historique, et quant à la prise en compte du lecteur.

En cela, les blancs, chez les trois auteurs, laissent en suspens les informations, afin de faire une pause pour les saisir, c'est-à-dire les enregistrer, les accepter, les mettre en lien les unes aux autres, voire les mettre en perspective, en somme, les réfléchir :

¹⁰⁴⁶ *Ibid.*, p. 20-28.

¹⁰⁴⁷ Voir GL 1996 S. 125, GL 2006 S. 132 : „Gefühle sind Sache des Lesers!“ ; GL 1996 S. 192, GL 2006 S. 190-191.

¹⁰⁴⁸ ROLLAND J.C., « Économie de la mémoire, économie de l'écriture », in J.Y. Roche (dir.), *Lectures de Modiano, op. cit.*, p. 275-288, ici p. 280.

¹⁰⁴⁹ „Hier mache ich einen tiefen Einschnitt. Eine Nachdenkpause.“ GL 1996 S. 335-337, GL 2006 S. 340-342.

Dès le 1^{er} décembre, les Allemands avaient prescrit un couvre-feu dans le XVIII^e arrondissement. Plus personne n’y pouvait pénétrer jusqu’à six heures du soir. Les stations de métro du quartier étaient blessées et, parmi elles, la station Simplon, là où habitaient Ernest et Cécile Bruder. Un attentat à la bombe avait eu lieu rue Championnet, tout près de leur hôtel.

Le couvre-feu dans le XVIII^e arrondissement dura trois jours. Celui-ci à peine levé, les Allemands en ordonnèrent un autre dans tout le X^e arrondissement, après que des inconnus eurent tiré des coups de revolver sur un officier des autorités d’occupation, boulevard Magenta. Puis ce fut le couvre-feu général, du 8 jusqu’au 14 décembre – le jour de la fugue de Dora. (DB p. 56)¹⁰⁵⁰

De fait, les règles d’unité thématique dans la narration n’imposaient pas de blanc typographique ici, les paragraphes pourraient s’articuler sans coupure. Cela confère le sentiment que ce blanc coupe le récit de la fugue de Dora, en symbolisant la perte des liens familiaux, la brisure de l’histoire et le silence (à la fois l’amnésie collective et le recueillement) après l’attentat dont il est question, tout en symbolisant la fugue de Dora elle-même. Par le choix de l’auteur de placer ici le blanc, ce dernier est rendu signifiant au même titre que les mots. Au niveau textuel, les blancs renvoient donc à la difficulté de la réponse de l’écriture face à l’Histoire, à ces « lieux vides » dont parle W. Iser. À sa suite, R. Ingarden parle de « lieux d’indétermination »¹⁰⁵¹, ce qui évoque à la fois les énigmes qu’ils contiennent et le sentiment de lacune qui atteint le lecteur également. À côté de ces blancs, se trouvent chez Modiano et Sebald des formules¹⁰⁵² qui expriment également la difficulté de la littérature à représenter l’histoire catastrophique du XX^e siècle et le choix d’intégrer cette difficulté dans l’écriture même, à travers une poétique de l’inachèvement.

L’inachèvement

Chez Modiano et Sebald, l’inachèvement recouvre deux aspects complémentaires : les lacunes informationnelles et identitaires ainsi que l’absence de réponse, qui confèrent aux œuvres un sens déceptif, parce qu’il est multiple, ou absent, ou laissé ouvert.

Nous avons vu que les textes donnent l’impression de s’écrire et se préciser au fur et à mesure, ce qui s’accompagne nécessairement d’une mise en lumière des étapes des recherches, des tâtonnements, des brouillons et des corrections, des lacunes et des hypothèses :

¹⁰⁵⁰ Voir également HB S. 29 et S. 59

¹⁰⁵¹ Selon R. Ingarden, les blancs du texte, les « lieux d’indétermination », laissent la porte du texte ouverte à l’entrée du lecteur : ils en appellent au lecteur pour compléter l’histoire racontée par son imagination, par sa fiction personnelle. Voir INGARDEN R., *L’Œuvre d’art littéraire*, trad. P. Secrétan, Paris, L’Age d’Homme, 1983, p. 209.

¹⁰⁵² Un exemple : « J’essaye de reconstituer le périple d’Ernest Bruder. » DB p. 23.

Le retour à Paris, en juillet. La vie d'internat. J'ignore quel uniforme portaient les pensionnaires. Tout simplement, les vêtements signalés dans l'avis de recherche de Dora, en décembre 1941 : pull-over bordeaux, jupe bleu marine, chaussures sport marron ? Et une blouse par-dessus ? Je devine à peu près les horaires des journées. Lever vers six heures. Chapelle. Salle de classe. Réfectoire. Salle de classe. Cour de récréation. Réfectoire. Salle de classe. Étude du soir. Chapelle. Dortoir. Sorties, les dimanches. Je suppose qu'entre ces murs la vie était rude [...].

D'après ce qu'on m'a dit, les Sœurs des Ecoles chrétiennes de la rue de Picpus avaient créé une colonie de vacances à Béthisy. Était-ce Béthisy-Saint-Martin ou Béthisy-Saint-Pierre ? Les deux villages sont dans l'arrondissement de Senlis, dans le Valois. Dora Bruder y a peut-être passé quelques jours avec ses camarades, l'été 1941. (DB p. 39-40)

Modiano, dont les récits sont ceux d'une enquête, tout comme ceux de Sebald, décrit ainsi dans ses textes moins le résultat final de cette enquête que le cheminement des recherches, la quête des témoignages (« d'après ce qu'on m'a dit »), l'établissement et le décryptage des traces en évoquant donc le résultat de ses déductions sur le mode de l'hypothétique (« je suppose », « peut-être »)¹⁰⁵³, mais également les nombreuses lacunes qui subsistent (« j'ignore ») en confiant donc les questionnements qu'il a encore. Ainsi, plutôt que de représenter les certitudes et les résultats des recherches, c'est-à-dire les faits et les vérités reconstitués, sont mis en avant les doutes, les détours, voire les impasses et les replis de la psyché, dans une démarche qui vise non pas à comprendre le passé mais à le saisir dans le présent, et à s'en saisir.

Cette démarche accueillant donc à la fois voilement et dévoilement, présence et absence, certitudes et lacunes dans l'écriture, parcourt l'ensemble de *Dora Bruder*, comme en témoigne cet autre exemple :

Mais à partir de 1941, quand les hommes seront envoyés directement à Drancy ou dans les camps du Loiret, seules les femmes juives qui auront contrevenu aux ordonnances allemandes seront internées aux Tourelles ainsi que des communistes et des droits communs.

A quel moment, et pour quelles raisons exactes, Dora Bruder avait-elle été envoyée aux Tourelles ? Je me demandais s'il existait un document, une trace qui m'aurait fourni une réponse. J'en étais réduit aux suppositions. (DB p. 61)

Comme on le voit, ces questionnements recouvrent notamment ce que le narrateur Modiano considère comme le cœur de son enquête, le moment de liberté qu'a connu Dora lors des quatre mois de ses fugues, c'est-à-dire le « blanc dans sa vie » (DB p. 89) que l'écriture de Modiano n'a pu combler de moments de vie, sur lequel le texte restera donc silencieux.

Une dimension éthique apparaît ici : non seulement il s'agit à la fois de formuler et de figurer l'errance identitaire dans le fond et la forme, mais aussi de se (re)saisir de « l'origine,

¹⁰⁵³ Les récits de Modiano sont parcourus d'hypothèses : « je suppose » VN p. 19, DB p. 27 « Dora Bruder devait être inscrite dans l'une des écoles communales du quartier. » DB p. 14, « il semble que », « peut-être trouverait-on sur un registre » DB p. 19, « sans doute » DB p. 27, etc.

sur le plan temporel et historique »¹⁰⁵⁴, à la fois de l'individu, de son parcours, de l'Histoire et du récit, en ne cessant d'en interroger les fondements au même titre que les chemins qu'il prend. Nous pensons, comme B. Blanckeman, qu'il s'agit également pour Modiano, Sebald et Wander, « d'écrire pour rendre justice » en termes éthiques et non juridiques, « dans un lieu de justice parallèle qu'est la littérature »¹⁰⁵⁵, qui restitue la voix de ceux qui sont absents des livres d'histoire et de la mémoire collective. C'est pour cela que cette éthique de la restitution questionne, récolte les traces, cherche en profondeur, en affichant ses lacunes et ses hypothèses. Dans cette perspective, la restitution est un cheminement qui s'établit autant dans l'écriture que la lecture, rendue plus efficace encore par le fait qu'elle n'est pas achevée mais qu'elle semble en cours, dans les réflexions du lecteur provoquées par les questions en suspens et l'échec de l'enquête.

De fait, les enquêtes ne seront pas abouties, les trous de la mémoire ne seront pas comblés. Par exemple, sur le fichier familial des Bruder que possédait la Préfecture de police, est tamponnée, à côté du nom d'Ernest et des informations élémentaires (date et lieu de naissance, profession, n° de dossier juif), l'inscription « RECHERCHÉ », suivie de cette note au crayon « Se trouve au camp de Drancy » (DB p. 81). Mais le fichier ne précise pas la date de son internement au camp de Drancy, ni les « motifs et [les] circonstances de cette arrestation » (DB p. 81), ni à partir de quand et les raisons pour lesquelles il était recherché (DB p. 82). Si Modiano finira par découvrir la date de son internement à Drancy et la date de son transfert à Auschwitz, les autres interrogations resteront en suspens. De la même façon, si Modiano connaît les circonstances du signalement de la disparition de Dora par son père au commissariat, treize jours après le début de sa fugue, le procès-verbal de l'audition d'Ernest Bruder ne figure pas aux archives de la Préfecture de police : « On ne saura jamais à quelles questions a répondu Ernest Bruder au sujet de sa fille et de lui-même. » (DB p. 76). D'autres indices, comme des questions laconiques¹⁰⁵⁶ ou des verbes qui indiquent l'incertitude, voire une totale méconnaissance¹⁰⁵⁷, nous montrent le caractère inachevé de l'enquête de Modiano, et donc de son récit :

Ainsi, Dora Bruder, après son retour au domicile maternel le 17 avril 1942, a fait de nouveau une fugue. Sur la durée de celle-ci, nous ne saurons rien. Un mois, un mois et demi volé au printemps 1942 ? Une semaine ? Où et dans quelles circonstances a-t-elle été appréhendée et conduite au commissariat du quartier Clignancourt ? (DB p. 102)

¹⁰⁵⁴ SERVOISE S., « *L'Horizon : l'avenir (enfin) retrouvé* », *op. cit.*, p. 165.

¹⁰⁵⁵ BLANCKEMAN B., « Spectrographie », *op. cit.*, p. 147.

¹⁰⁵⁶ « Qui sait ? » DB p. 48, p. 59.

¹⁰⁵⁷ « Nous ne saurons rien » DB p. 102, « j'ignore » DB p. 83, « j'ignorerai toujours » DB p. 111, p. 144, etc.

Et lorsque Modiano répond à ses questions par des hypothèses, au cœur des hypothèses elles-mêmes se trouve parfois un deuxième niveau d'incertitude, comme l'illustre cet exemple :

Ou bien l'a-t-on conduite directement quai de Gesvres, permanence de 9h30 à 12h. Elle a suivi le couloir, à droite, jusqu'à cette porte dont j'ignorerai toujours le numéro. (DB p. 111)

Admettre qu'on ne sait pas montre à la fois la modestie de l'enquêteur-écrivain qui ne revendique pas de point de vue omniscient ni de statut d'écrivain seul maître de son texte, mais aussi les étapes du cheminement de l'enquête et la difficulté de la démarche archéologique de la mémoire. En ce sens, cela constitue un appel au lecteur dont la curiosité sera sans doute piquée et qui sera incité à être actif. Cela apparaît également, rappelons-le, lorsque le lecteur est impliqué en tant que personne dans les incertitudes du narrateur Modiano, avec les pronoms personnels « nous » ou « on » : « Il y a ainsi des hasards, des rencontres, des coïncidences que l'on ignorera toujours » (DB p. 135). Et cela apparaît aussi, par exemple, lorsque la situation d'énonciation est orientée, au conditionnel, vers un futur potentiel ou espéré qui dépasse l'espace textuel, avec des formules comme « j'aimerais en savoir plus » (DB p. 116) ou « il faudrait savoir si » (DB p. 59).

De même, la question laconique qu'il pose à plusieurs reprises, « Qui sait ? » intègre deux aspects complémentaires exprimant l'incertitude, une fois adressée à soi-même et une autre fois orientée vers le narrataire qu'est le lecteur. Dans le premier cas, la question est à comprendre comme une expression figée, synonyme de « peut-être » ou « sait-on jamais », évoquant la faible probabilité de ce qu'on vient d'avancer et sous-entendant des hypothèses par la suite. Dans le second cas, il s'agit d'une question posée directement à un destinataire inconnu pour lequel on suppose un niveau de connaissance que l'écrivain n'a pas (encore) : il s'agit donc d'un appel au lecteur, parfois formulé d'ailleurs plus directement dans le texte, avec l'allusion aux signaux de phare que Modiano espère toujours voir éclairer la nuit (DB p. 42).

La fin des *Émigrants* offre un autre exemple de l'inachèvement de l'enquête et donc d'incertitude permettant d'ouvrir le récit sur le présent de la lecture : au terme de son parcours, le narrateur visite une exposition de photographies sur la vie dans le ghetto de Łódź. Il s'arrête sur une photographie, non pas insérée dans le texte mais précisément décrite, qui représente trois femmes dont le narrateur ne saura pas l'identité. Les trois femmes assises devant un métier à tisser ont en main leurs outils de travail, c'est-à-dire « le fuseau, le fil et les ciseaux », et ont tourné la tête vers l'objectif les quelques secondes nécessaires à la prise. À

cause du contre-jour, l'on ne peut voir précisément leurs yeux mais le narrateur « sen[t] qu'elles regardent toutes dans [sa] direction »¹⁰⁵⁸ car il se tient à l'endroit où était placé le comptable de l'usine qui les a photographiées. Sur cette image s'achève le récit, et avec lui, le recueil des *Émigrants*.

Il s'agit d'un passage symbolique : les noms que Sebald attribue aux trois femmes, « Nona, Decuma et Morta, les filles de la Nuit », à défaut de connaître leurs véritables noms, évoquent d'un côté leur sombre destin, qui se reflète également dans le regard d'une d'entre elles, si impitoyable qu'on ne saurait le soutenir longtemps¹⁰⁵⁹. D'un autre côté, les « filles de la Nuit » renvoient précisément à trois personnages qu'on retrouve dans la mythologie grecque, romaine et germanique, les trois déesses du Destin, les fileuses divines, filles de Nux (la Nuit), ou dans un sens allégorique de Zeus et de Thémis (la Justice), appelées les Moires chez les Grecs (Clotho, Lachesis et Atropos), les Parques chez les Romains (Nona, Decuma et Morta) et les Nornes dans le monde germanique (Urd, Verdandi – ou Verdande – et Skuld)¹⁰⁶⁰. Si les déesses grecques et romaines incarnent des gardiennes de l'existence humaine chargées d'observer les hommes leur vie durant, tisser leurs jours, avant d'en couper le fil, les déesses germaniques sont des personnifications du Passé, du Présent et de l'Avenir. Ainsi la représentation de ces trois femmes qui semblent observer le lecteur à leur tour proposerait une métaphore de l'écriture de Sebald et du statut de l'œuvre – et donc du lecteur : en cela, les attributs du tisserand renvoient au tissu textuel que Sebald a filé et invitent le lecteur à les prendre lui aussi en main et se saisir de l'histoire, afin de restaurer ses moments passés et faire naître son devenir, au présent de la lecture¹⁰⁶¹.

L'impression d'inachèvement qui ressort des œuvres et qui semble s'appliquer aux œuvres elles-mêmes pose donc la question de leur sens, qui prend dès lors un caractère déceptif. De fait, comme on le voit, les informations décelées dans les traces récoltées sont insuffisantes : *Voyage de noces* se finit par « un sentiment de vide et de remords qui vous submerge », dont Jean ne parvient pas à se débarrasser. Tout ce que le narrateur Modiano, et avant lui, l'auteur réel, a déterré dans le cadre de son enquête ne semble pas avoir été

¹⁰⁵⁸ „Wegen des Gegenlichts, das einfällt durch das Fenster im Hintergrund, kann ich ihre Augen genau nicht erkennen, aber ich spüre, daß sie alle drei herschauen zu mir, denn ich stehe ja an der Stelle, an der Genewein, der Rechnungsführer, mit seinem Fotoapparat gestanden hat.“ E S. 355 / p. 278.

¹⁰⁵⁹ „[Die Weberin] auf der rechten Seite [sieht mich] so unverwandt und unerbittlich [an], daß ich es nicht lange auszuhalten vermag.“ E S. 355 / p. 278.

¹⁰⁶⁰ Voir HOWATSON M.C. (dir.), *Dictionnaire de l'Antiquité*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1993, p. 307, p. 723-724.

¹⁰⁶¹ Le nom de la déesse qui incarne le Présent, Verdandi (Verdande), évoque l'allemand « werdend », c'est-à-dire « en devenir ».

entièrement déchiffré puisque *Dora Bruder* s'achève, à la suite de *Voyage de noces*, sur « un pauvre et précieux secret » non révélé, que le récit n'est pas en mesure de dévoiler :

J'ignorerais toujours à quoi elle passait ses journées, où elle se cachait, en compagnie de qui elle se trouvait pendant les mois d'hiver de sa première fugue et au cours des quelques semaines de printemps où elle s'est échappée de nouveau. C'est là son secret. Un pauvre et précieux secret que les bourreaux, les ordonnances, les autorités dites d'Occupation, le Dépôt, les casernes, les camps, l'Histoire, le temps – tout ce qui vous souille et vous détruit – n'auront pas pu lui voler. (DB p. 144-145)

En ressort une ambiguïté entre la présence et l'absence, le savoir et l'ignorance, que permet le secret, mais aussi la littérature qui le préserve. De la même façon, nous ne connaissons pas l'issue de l'errance des personnages de Sebald, ni de ceux de Wander, qui gardent leur mystère, poursuivent leur route et leur processus de formation tandis que le récit s'achève.

En cela, ce sens déceptif semble recherché par les trois auteurs, comme s'ils refusaient la réponse et l'élucidation, de la même façon que l'Histoire ne peut être complètement intelligible. Le passé est toujours à sonder : plus les blancs et les silences sont nombreux, plus l'activité de reconstruction du lecteur est intense et son travail à la recherche du sens du livre mime l'entreprise d'enquête et d'archéologie de la mémoire des narrateurs des œuvres qu'il parcourt. En cela, la confrontation des auteurs, puis des lecteurs, avec le passé est bienveillante : puisque les récits ne donnent pas de réponses aux questions, laissent de la place aux énigmes et préservent même les secrets, l'on est poussé, à la suite de l'auteur, à (re)penser en profondeur le XX^e siècle et ce qu'il en reste, en termes d'héritage historique et axiologique¹⁰⁶². C'est en cela que les recherches identitaires et les enquêtes inabouties au cœur des récits des trois auteurs prennent un sens qui dépasse celui du texte, et résume même, d'après A. Prstojevic, symboliquement la situation de la littérature de l'après¹⁰⁶³ : il ne s'agit plus de raconter mais d'établir une véritable réflexion dans la fiction rétrospective, au cœur de laquelle les mystères et les lacunes permettent également de se définir et prennent paradoxalement autant d'importance que les vérités qu'elle vise.

¹⁰⁶² Voir PRSTOJEVIC A., *Le Témoin et la bibliothèque*, op. cit., p. 210.

¹⁰⁶³ *Ibid.*, p. 214.

La préservation du secret

Lors de son discours de réception du Prix Nobel de littérature, Modiano décrivait le secret comme ce qui « donne de la profondeur aux personnes »¹⁰⁶⁴. Plus encore, il est ce qui permet de les définir, lorsque la vérité, inaccessible, serait doublement annonciatrice de mort. C'est ainsi qu'il le formule par exemple dans *Dora Bruder*, évoquant l'idée de se rendre dans l'école communale proche du domicile de Dora qu'il suppose qu'elle a fréquentée : « Un jour, j'irai. Mais j'hésite. Je veux encore espérer que son nom figure là-bas. » (DB p. 14).

Et quand la vérité est connue, elle embraye immédiatement sur une nouvelle incertitude, un nouveau questionnement, de nouvelles hypothèses :

La mère de Dora, Cécile Bruder, fut arrêtée le 16 juillet 1942, le jour de la grande rafle, et internée à Drancy. Elle y retrouva son mari pour quelques jours, alors que leur fille était aux Tourelles. Cécile Bruder fut libérée de Drancy le 23 juillet, sans doute parce qu'elle était née à Budapest et que les autorités n'avaient pas encore donné l'ordre déporter les juifs originaires de Hongrie. A-t-elle pu rendre visite à Dora aux Tourelles un jeudi ou un dimanche de cet été 1942 ? (DB p. 143-144)

La dernière question ne trouve pas de réponse, soit parce que Modiano n'a pas pu y répondre, soit parce qu'il tait volontairement la réponse et laisse ainsi la possibilité qu'elle soit positive, ce que le lecteur peut espérer et imaginer. Chez Wander, quand la vérité est sue, elle est parfois tue car elle est trop douloureuse ou bien nécessiterait une explication, une interprétation, que l'auteur refuse la plupart du temps de livrer car elle implique de fait une plongée dans un passé qu'il préférerait parfois oublier¹⁰⁶⁵.

En cela, il est possible de considérer les enquêtes des narrateurs de Sebald et de Modiano comme des échecs. La fin de *Dora Bruder* en offre un exemple évocateur : Modiano n'est pas parvenu à tout savoir sur la jeune fille, comme il n'est pas parvenu à reproduire le trajet de ses fugues et déplore n'avoir pu réanimer Dora, ne serait-ce que dans le texte qui marque son absence à chaque page. C'est pourtant précisément ce qui fait la réussite de son récit : malgré tout, l'empreinte de l'existence passée de Dora est profondément marquée et par l'écriture, l'auteur passe le relais du souvenir tout en entretenant le secret sur Dora. Le lecteur s'interroge plus que jamais et sa mémoire n'oubliera pas Dora et son pull-over bordeaux, 15 ans pour toujours. Et comme l'indique avec justesse A. Gefen : « Seuls le secret des êtres et leur fuite hors champ résiste à l'histoire »¹⁰⁶⁶.

¹⁰⁶⁴ MODIANO P., *Discours à l'Académie suédoise*, op. cit.

¹⁰⁶⁵ „Ich möchte darüber schweigen“ HB S. 24.

¹⁰⁶⁶ GEFEN A., « D'un syndrome confuso-onirique », op. cit., p. 109.

C'est également sur cette dernière image de la fuite hors champ et au-delà du temps que s'achève *Austerlitz*. La fin du récit présente, dans une mise en abyme de la tâche du lecteur, le narrateur occupé à lire, à l'extérieur du fort de Breendonk, le livre de Jacobson, qui a effectué un travail de recherches comparable à celui du narrateur. Le livre évoque, comme *Austerlitz*, des forteresses, situées à Kaunas, en Lituanie. Dans les caves de la neuvième d'entre elles (le Neuvième Fort) se trouvait une prison, sur les murs de laquelle des prisonniers ont écrit leur nom. Parmi ceux que Jacobson cite dans son livre et que le narrateur reprend figure celui de Max Stern, Parisien assassiné à Kaunas le 18 mai 1944, ce qui correspond à la date de naissance de Sebald et de l'arrivée d'un convoi venant de Drancy. *Austerlitz* préserve donc ses énigmes jusqu'à la fin, dans le no man's land des souvenirs et de l'histoire encore à écrire, des coïncidences, de l'enchaînement des mises en abyme et de l'impératif absolu de dire, d'écrire, de transmettre, et donc de lire¹⁰⁶⁷. *Austerlitz* s'achève ainsi sur un nouveau départ, nouvelle station de l'errance du narrateur, mais aussi une fuite du lecteur hors de l'histoire incomplète d'Austerlitz et hors de l'Histoire destructrice qu'il faudrait se garder de répéter.

Ainsi la lecture des œuvres donne-t-elle l'impression que se trouve au cœur du récit non pas le secret en lui-même mais l'écriture du secret et de sa préservation jusqu'à la fin. Préserver les blancs, les lacunes et les mystères revient à ne pas diriger (et donc resserrer) ni clore la signification. Cela revient donc à refuser l'idée d'une finalité préécrite, voire prédéterminée, de l'histoire, telle qu'on la réfléchit et qu'on l'écrit, en prise avec l'Histoire telle qu'elle est appréhendée, nécessairement incomplète et évaluée par le prisme d'une conscience qui fait des détours et commet parfois des oublis. En cela, la préservation du secret représente l'image du récit lui-même, constitué des traces et de la mémoire qu'il accueille, mais aussi, sans doute, de l'expérience à venir, à commencer par celle de la lecture.

Et dans le cadre de l'écriture de l'histoire par le témoin oculaire qu'est Wander, l'échec de la poursuite de ses souvenirs et de l'authenticité de ses récits peut être également perçue comme la réussite de l'écrivain à livrer en toute modestie la difficulté d'être un survivant et de parvenir à interpréter l'Histoire. Il vise ainsi la compréhension de l'Histoire en passant par la petite histoire et ses moments de vie que la mémoire collective a oubliés et qui sont préservés par l'écriture. À cette petite histoire s'ajoutent les blancs que l'écriture ne dévoile pas non plus mais préserve tout autant, qui ne peuvent pas être volés et qui constituent des fuites hors de l'Histoire.

¹⁰⁶⁷ „So endet das Buch in der Weite des Schweigens, im Niemandsland von Koinzidenz und Notwendigkeit, mit dem Wiederfinden der Vergangenheit.“, LOQUAI F., „Vom Beinhaus der Geschichte ins wiedergefundene Paradies. Zu Werk und Poetik W.G. Sebalds“, *op. cit.*, p. 254.

L'inachèvement constitue ainsi une méthode de refus de l'achèvement qui, de surcroît, rend possible la discussion entre le texte et le hors-texte : le lecteur pourra combler les blancs de voix, de vie, d'identités, guidé par le « principe d'espoir »¹⁰⁶⁸. Par ailleurs, les doutes et les lacunes de l'écrivain sont porteurs d'une réflexion sur l'acte d'écrire lui-même, qui peut se formuler simplement par : « Comment écrit-on une histoire ? » C'est une question que s'est posée Wander dès *Der siebente Brunnen*, et à laquelle il a consacré le premier chapitre, qui met en scène l'écrivain (fictif) Mendel Teichmann¹⁰⁶⁹. Wander ne répond pas à la question posée : Teichmann meurt trois semaines après sa discussion avec le narrateur au camp de Buchenwald, d'une mort vaine et indigne, que le narrateur préfère taire. Ses vers sont à présent oubliés, ses cendres sont dispersées en Pologne et il est parti avec son secret¹⁰⁷⁰. Ensuite, dans ses mémoires, Wander précisera qu'il s'agit moins d'écrire une histoire que de faire en sorte qu'elle soit lue, c'est-à-dire réfléchie et ressentie¹⁰⁷¹ : le secret est dès lors transmis au lecteur et relayé jusqu'à lui sans être formulé.

Ainsi, par la l'absence de clôture des questionnements et la préservation du secret assumées par les trois auteurs, l'on voit que dans leurs œuvres, l'errance ne prend pas fin. On voit également qu'il est moins question du déroulement d'une enquête, de recherches identitaires, des stations d'un voyage ainsi que de leur issue possible que d'une véritable réflexion sur l'Histoire, son écriture et les enjeux de la littérature dans le temps de l'après. Cette réflexion, portée par le motif, voire le principe, de l'errance, dépasse ainsi le « comment était-ce » pour s'ouvrir aux multiples voix permettant de transmettre et réfléchir le passé, et ainsi à la discussion, dans le texte et en dehors de lui, autour du « que fait-on avec ? »¹⁰⁷².

Dès lors, il est moins question de la recherche et de la construction d'un sens que de l'essai d'une reconstruction et de l'établissement d'un dialogue éthique avec l'avenir du texte, le lecteur, dans des œuvres qui brisent les frontières de leur propre cadre en ne cessant de questionner leurs modes de transmission. Ainsi peut-on dire que les œuvres répondent à un principe d'ouverture, ou d'inachèvement, en cela qu'elles ne proposent pas de réponses et qu'elles s'ouvrent aux voix, peu importe dans quel espace-temps elles sont inscrites, et en cela qu'elles s'orientent vers le lecteur. En effet, avec les nombreuses voix et traces qu'elles

¹⁰⁶⁸ Das „Prinzip Hoffnung“. Voir LANGER P.C., *Schreiben gegen die Erinnerung?*, op. cit., p. 140.

¹⁰⁶⁹ Le chapitre est intitulé : „Wie man eine Geschichte erzählt“ WANDER F., *Der siebente Brunnen*, op. cit., p. 7.

¹⁰⁷⁰ „Er starb einen sinnlosen, unwürdigen Tod, laßt mich darüber schweigen. Vergessen sind seine Verse, seine Asche liegt in über polnischen Wäldern und Äckern verstreut. Mendel Teichmann, der mich lehren wollte, wie man eine Geschichte erzählt.“ *Ibid.*, p. 16.

¹⁰⁷¹ GL 1996 S. 124-125, GL 2006 S. 132-133.

¹⁰⁷² Ce sont, rappelons-le, les critères de la dernière phase de prise en compte et de mise en jeu de l'histoire par la littérature contemporaine, repérée par A. Prstojevic dans *Le Témoin et la bibliothèque*, op. cit., p. 214.

transcrivent et modèlent, les œuvres dialoguent avec l'espace extérieur passé ou contemporain de la lecture, mais aussi avec l'Histoire commune et la mémoire de chacun, que le lecteur ne cessera d'actualiser, de mettre en perspective à son tour. Et la naissance du lecteur de l'après, qui répond à ce principe d'ouverture des œuvres, n'est donc possible que parce que leur sens n'est pas fixé et la figure de l'auteur effacée, c'est-à-dire apparaissant dans les œuvres non pas en termes de présence et d'identité effectives mais en termes de regard, mais aussi de discours et de conscience réflexive, que l'on peut appeler après L. Campos la conscience historique de l'après : si la conscience historique a été définie par P. Ricœur à la fois comme « conscience de faire de l'histoire » et « conscience d'appartenir à l'histoire »¹⁰⁷³, elle est après 1945 une conscience en mouvement qui se définit par son oscillation entre la connaissance et la reconnaissance, et dépasse le cadre de l'expérience individuelle.

Reconstruction du sens : la conscience historique de l'après

Avec les principes d'indétermination et d'ouverture de leurs œuvres, Modiano, Sebald et Wander engagent une conscience historique de l'après, qui se définit à deux niveaux : d'abord au niveau de l'écriture, par le « regard venant d'en bas » par lequel elle s'établit, puis au niveau du lecteur, impliqué dans le contenu, le discours et la matière des œuvres en étant amené à (mieux) voir et entendre l'Histoire. En cela, la conscience historique de l'après montre également la manière dont les auteurs sont présents dans leurs textes, à un degré différent.

Le regard venant d'en bas

Le « regard venant d'en bas »¹⁰⁷⁴ est une expression de Wander par laquelle il définit la façon dont est évaluée dans ses œuvres la mémoire individuelle et collective et l'Histoire dont elle est issue. Il est donc un regard particulier sur l'Histoire, qui transparaît dans l'écriture de

¹⁰⁷³ P. Ricœur cité par L. Campos dans *Fictions de l'après*, *op. cit.*, p. 13.

¹⁰⁷⁴ „der Blick von unten“, WANDER F., „Zwei Bagatellen (Worüber ich schreibe. Der Blick von unten)“, *Mit der Ziehharmonika*, Wien, 1997, vol. 14, n°3, p. 34.

Wander, mais que nous pouvons également reprendre pour Sebald et Modiano, bien qu'il s'exprime de différentes façons chez les trois auteurs : chez Wander, il évoque d'abord l'attrait pour les marges et la périphérie de l'Histoire officielle. Ensuite, il est la conscience aiguë de cette situation hors du centre, laquelle se décline sous deux aspects principaux, observer et raconter, qui définissent la figure du *Schlemihl* et la poétique de Wander.

Chez Modiano et Sebald, le regard des narrateurs et des auteurs réels avant eux, qui se penchent sur une histoire qui n'est pas la leur, est à la fois distancié et impliqué : c'est celui de l'enquêteur qui entre dans l'histoire de côté, à rebours du temps, dans une perspective à la fois analytique et empathique, c'est-à-dire par des voies obliques de représentation de l'Histoire.

Wander : observer et raconter

Chez Wander, la marge est présente à plusieurs niveaux : elle peut être un repère social, qui apparaît à travers les figures qui ne s'y reconnaissent pas (prostituées, clochards, solitaires, homosexuels) ou celles qui questionnent le monde et se remettent aussi en question. Les narrateurs-écrivains appartenant à cette deuxième catégorie, celle-ci a un intérêt au regard de l'errance scripturale : l'isolement recherché et le recul que permet l'écriture déploient la capacité d'observation des narrateurs, leur permettant de remarquer les petites histoires auxquelles personne ne prête attention par ailleurs. À ce niveau social s'ajoute donc un niveau spatial, qu'il s'agisse de l'espace géographique ou de l'espace textuel. Il s'agit d'un côté les périphéries des villes, les frontières et les constructions appartenant aux habitations mais se prolongeant au-dehors (balcons, terrasses, fenêtres), d'un autre côté les frontières des genres et du texte lui-même : des lieux où l'on peut mieux voir le reste du monde.

C'est ainsi sans surprise que le narrateur d'*Hôtel Baalbek* se retrouve à la fin du récit, et « comme toujours »¹⁰⁷⁵, dans une petite chambre d'hôtel, au sixième étage, dont la fenêtre constitue le parfait « poste d'observateur dont [il] ne pourrait se passer »¹⁰⁷⁶ :

[...] Car d'ici, tu peux observer un monde étrange constitué de combles, de murs coupe-feu et de sombres arrière-cours, tu peux tirer des conclusions de la nature des habitants de ces vieilles habitations, la plupart étant des petites gens, tu peux deviner leur courage et leur désespoir, admirer leur inclination à l'improvisation en matière de restructuration et de démolition de leur espace, en matière d'aménagement parfois cavalier de leur environnement intime, qui laisse des marques jusque dans les caves. Ici se crée un atelier, là-bas un balcon, caché entre des murs inclinés et des ornements, sur lequel prolifèrent des plantes de façon

¹⁰⁷⁵ „wie immer“ HB S. 202.

¹⁰⁷⁶ „ein Beobachterposter, den ich nicht missen mag“ HB S. 202.

sauvage – et cela tout entier contenu dans cette beauté bizarre du paysage qu’offrent les toits de Paris.

[...] Denn du kannst von hier eine fremdartige Welt aus Dachschrägen, Feuermauern und dunklen Hinterhöfen betrachten, kannst auf das Wesen der Bewohner dieser alten Häuser Schlüsse ziehen, meist kleine Leute, kannst ihren Mut, ihre Verzweiflung ahnen, ihren Hang zur Improvisation bewundern, zu Veränderungen und Brechung des Raumes, zu einer manchmal abenteuerlichen Gestaltung ihrer privaten Umwelt, die bis in die Bodenkammern wirkt. Da ein aufgesetztes Atelier, dort ein zwischen schiefen Mauern und Ornamenten versteckter, mit Pflanzen wild umwucherter Balkon, und all das in jener bizarren Schönheit der Dächerlandschaft von Paris. (HB S. 202)

Nous apprenons également à cet instant que c’est de cette chambre d’hôtel que le narrateur écrit, le présent de l’écriture et de l’énonciation s’accompagnant de son regard à travers la fenêtre, qui s’étend « au-delà des toits »¹⁰⁷⁷, c’est-à-dire à la fois au loin et dans les recoins cachés qu’il ne peut voir que de son poste d’observation, et même au-delà de l’écriture elle-même. Ouvrir son propre horizon, voir au-delà, voir mieux, voilà ce à quoi nous invite Wander :

Cette cataracte d’images qui te parviennent. Les solitaires, les oubliés, les silencieux. [...] Personne ne s’ouvre autant aux images et aux signes que l’étranger, le marginal, le paria qui disparaît dans la foule. Ou peut-être bien que ça constitue également une vie entière – regarder le monde ? La plupart des êtres humains ne voient pas et simulent la vie...

Dieser Katarakt an Bildern, die an dir vorüberziehen. Die Einsamen, die Vergessenen, die Schweigenden. [...] Niemand ist so aufgetan für Bilder und Zeichen wie der Fremde, der Ausgestoßene, der Paria, der in der Menge verschwindet. Oder ist auch das ein ganzes Leben – die Welt zu sehen? Die meisten Menschen sehen nicht und simulieren Leben... (GL 1996 S. 223, GL 2006 S. 223-224)

Il s’agit donc moins pour Wander d’observer les choses et les événements en tant que tels (de toute façon disparus à présent) que l’expression des visages et le comportement des individus qui les portent : c’est-à-dire observer la façon dont les choses sont vécues, à travers le temps, afin de voir comment les êtres humains, les sociétés dans lesquelles ils s’inscrivent et les cultures qu’ils créent évoluent.

Ces différents aspects se retrouvent dans la figure du *Schlemihl*, qui traverse *Hôtel Baalbek* et *Das gute Leben* : c’est une figure populaire de la littérature juive, celle du marginal (au sens de celui qui se place en marge du centre et au sens du paria, mis en marge par le centre) qui « disparaît dans la masse »¹⁰⁷⁸, du malchanceux qui a subi nombre de défaites et d’événements malheureux : il « tomb[e] de l’escalier social, se casse la gueule, repre[nd] ensuite [sa] route et se me[t] ainsi à regarder le monde d’un autre œil »¹⁰⁷⁹. Et pourtant, le

¹⁰⁷⁷ „Ich befinde mich in meinem Hotelzimmer, in der Rue Marignane, und blicke, während ich auf Sascha warte, aus dem Fenster, über die Dächer hinweg.“ HB S. 202.

¹⁰⁷⁸ „[...] der Paria, der in der Menge verschwindet.“ GL 1996 S. 223 / GL 2006 S. 224.

¹⁰⁷⁹ „Wenn ich es mir heute überlege, hatten wir nur ein Thema, nämlich das der Außenseiter, der Gescheiterten und der Schlemihle, wie die Juden sagen. Leute, die von der sozialen Treppe herunterfallen, sich die Nase blutig

Schlemihl se satisfait de sa situation en marge de la société et sans attache : elle lui permet d'observer ce qui se passe autour de lui sur la scène du monde sans être toujours remarqué, de vivre librement, et puisqu'il n'est pas à l'abri de nouvelles expériences malheureuses, il s'enivre des petites joies de la vie de tous les jours, qui sont peut-être les plus grandes. Évidemment, il est, par extension, une figure d'artiste¹⁰⁸⁰ capable de se placer en retrait pour plonger dans le quotidien de ce qui entoure ses yeux et ses pas. Être *Schlemihl*, se mettre en retrait, s'éloigner du centre, observer avant de parler, puis témoigner devient chez Wander un principe d'écriture, qui se trouve intimement lié à son expérience personnelle : ses stratégies littéraires rappellent ses stratégies de survie.

En effet, Wander le répète constamment dans ses œuvres et dans des interviews, s'il a survécu aux camps, c'est autant grâce à la chance qu'à une véritable stratégie de survie, qui se décline en deux aspects : observer (*beobachten*) et raconter (*erzählen*).

« La règle n°1 était : ne pas se faire remarquer ! Reste toujours en arrière-plan ! Disparais, essaie de te dissoudre ! »¹⁰⁸¹, lit-on dans ses mémoires. Ainsi, observer, (savoir) voir, signifie se mettre en retrait, garder l'œil pour essayer d'anticiper les mouvements des SS et ne pas recevoir de coups, regarder autour de soi pour se maintenir éveillé et préserver l'acuité de son regard :

Tous les matins, quand tu te trouvais dans le rang pour aller au travail forcé, tu devais apprendre à lire dans les visages des sentinelles. Si les gars étaient jeunes, nouveaux dans le camp (le service de garde changeait souvent) alors ils étaient dangereux ! Le camp de concentration ainsi que la vision horrible et répugnante des détenus étaient certainement un choc pour eux aussi [...]. Au travail aussi il fallait observer la sentinelle : ses mouvements, son expression, la façon dont il tenait son arme, la façon dont il fumait sa cigarette ou discutait avec la sentinelle d'à-côté – placide ou nerveux ? Le moindre petit signe avait son importance et suffisait à provoquer ta mort ou te maintenir en vie.

Du mußtest jeden Morgen, beim Aufmarsch zur Arbeit, die Gesichter der Wachposten abschätzen lernen. Waren es junge Kerle, neu im Lager (die Wachmannschaften wurden öfter gewechselt), dann waren sie gefährlich! Das Lager und der schrecklich abstoßende Anblick der Gefangenen waren gewiß auch für sie ein Schock. [...] Und auch bei der Arbeit mußte man den Wachposten beobachten, seine Bewegungen, seinen Gesichtsausdruck, die Art, wie er das Gewehr hielt, wie er die Zigarette rauchte oder mit dem Nachbarposten redete – gelassen oder nervös? Jedes kleinste Zeichen war von Wichtigkeit und entschied manchmal über Leben und Tod. (GL 1996 S. 86, GL 2006 S. 93-94)¹⁰⁸²

schlagen – „casser la gueule“ –, dann weiter gehen und merken, daß sie die Welt auf einmal anders sehen!“ GL 1996 S. 224, GL 2006 S. 224.

¹⁰⁸⁰ C'est un thème qui a dépassé ensuite les frontières de la littérature juive. Voir par exemple *Peter Schlemihls wundersame Geschichte*, du poète et botaniste allemand A. von Chamisso (1813) ou bien le motif du Schlemihl chez E.T.A. Hoffmann dans *Fantasiestücke in Callots Manier* (1819), H. Heine avec son personnage de Jehuda Ben Halevy dans *Romanzero* (1851), H. Arendt, qui étudie la position de paria du Juif dans la société et analyse l'œuvre de H. Heine, et P. Modiano avec son personnage de Raphaël Schlemilovitch dans son premier livre, *La Place de l'Étoile* (1968).

¹⁰⁸¹ „Die erste Regel hieß: Nicht auffallen! Bleib immer im Hintergrund! Verschwinde, löse dich auf!“, GL 1996 S. 224, GL 2006 S. 225.

¹⁰⁸² Nous trouvons un passage similaire dans *Hôtel Baalbek* : HB S. 152-153.

Plus tard, observer les hommes vivre sera l'une de ses occupations favorites. Sa vie d'émigrant, qui consiste à errer à et à garder les yeux ouverts, continue après la guerre (GL 1996 S. 223).

Ensuite, raconter signifie parler pour ne pas oublier sa langue, pour éveiller les souvenirs ou des choses importantes et les partager avec d'autres, pour oublier un instant le quotidien dans les camps :

Au camp de concentration, celui à qui il restait un peu de forces discutait quelques minutes avec un autre, ils parlaient de leur passé, de leur belle vie perdue, de leur famille, de leur femme et de leurs enfants. Un homme qui gardait le silence mourait plus vite que les autres. Celui qui sombrait dans le silence, on pouvait déjà le considérer comme un homme mort !

Wer im KZ noch ein wenig Kraft hatte, hat mit einem anderen ein paar Minuten gesprochen, sie haben über ihre Vergangenheit geredet, das verlorene schöne Leben, über die Familie, über die Frau und die Kinder haben sie erzählt. Ein Mensch, der immer geschwiegen hat, ist rascher gestorben. Einer, der in Schweigen versunken ist, war schon so gut wie tot!¹⁰⁸³

Après 1945, parler permettra à Wander de témoigner et de transmettre son expérience : même s'il lui faudra encore quelques années pour poser la parole à l'écrit, raconter signifie alors contrer le silence oppressant, gênant, inadmissible, des hommes qui n'ont pas vécu les camps ou le mutisme de ceux qui les ont vécu et, toujours, l'amnésie collective :

Avant de poursuivre et de rendre compte de la vie et de la mort dans les camps de concentration allemands, j'aimerais effleurer un sujet qui lui est lié, celui du don des hommes de pouvoir communiquer, d'échanger des expériences et par là de survivre – même lorsqu'ils se trouvent au bord de l'abîme. Mais ce qui m'avait frappé autrefois, au début du grand voyage, et qui continue de me préoccuper aujourd'hui, c'est le silence ! Le silence permanent et fatal au milieu de cette énorme masse d'hommes. [...] Parler, raconter, raconter des histoires aussi, c'est cela qui a pu sauver certains d'entre nous pendant les années de déportation.

Ehe ich fortfahre und über das Leben und Sterben in deutschen Konzentrationslagern berichte, möchte ich ein Thema streifen, das dazu gehört, nämlich die Gabe des Menschen, auch am Abgrund zu reden, sich mitzuteilen, Erfahrungen auszutauschen und dadurch zu überleben. Was mir aber damals am Beginn der großen Reise auffiel und mich bis heute beschäftigt, war das Schweigen! Das verhängnisvolle, bleierne Schweigen inmitten einer riesigen Menge von Menschen. [...] Reden, erzählen, auch Geschichten erzählen, das war es, was einige von uns in den Jahren des Lagerlebens retten konnte. (GL 1996 S. 75-76, GL 2006 S. 83)

Ici ressort l'importance du dialogue voire du débat chez Wander, qui légitime dès lors sa concentration sur la vie et sur l'humain, malgré la mort tout autour, plutôt que sur le contexte historique dans lequel les êtres humains ont évolué. Regarder et raconter se rejoignent par un ailleurs dans un terme : *begreifen* (comprendre, appréhender, concevoir)¹⁰⁸⁴

¹⁰⁸³ F. Wander dans son entretien avec W. Trampe : TRAMPE W., „Gedenken, Erzählen, Leben. Gespräch mit Fred Wander“, *op. cit.*, p. 64.

¹⁰⁸⁴ „In den Aufzeichnungen von Albert Einstein heißt es: „Freude am Schauen und am Begreifen ist das schönste Geschenk der Natur“. Und ich denke, es war sein Credo.“, WANDER F. „Wie ich mich als Jude sehe“, in

– qui est certainement la condition *sine qua non* de la littérature et se retrouve dans les questionnements de la littérature de l'après et les modalités de la lecture d'une telle littérature.

Modiano et Sebald : l'oblique

La poétique de l'oblique peut se définir par l'utilisation de voies indirectes de représentation, notamment à travers les figures du symbole, de la métaphore et de la métonymie. Leurs référents sont parfois simplement nommés, parfois non, jamais intégralement décrits ou représentés, illustrant alors la pensée expérimentale de l'histoire dont font montre Sebald et Modiano. L'oblique permet ainsi d'exprimer le regard particulier qu'ils portent sur l'Histoire, et notamment sa hantise dans le temps présent ainsi que son ouverture sur la lecture. En effet, comme le dit Sebald, « ce que la monographie historique ne parvient pas à offrir, c'est une métaphore ou bien une allégorie d'un processus historique collectif. Mais c'est seulement dans la métaphorisation que l'histoire nous devient accessible, par l'empathie. »¹⁰⁸⁵ Ce faisant, Sebald annonce la supériorité de la littérature par rapport à l'historiographie.

À côté de ses réflexions fondamentales sur le pacte autobiographique, P. Lejeune a mené des études sur l'oblique, notamment dans *La Mémoire et l'oblique*, ouvrage dans lequel il étudie *W ou le souvenir d'enfance* de G. Perec¹⁰⁸⁶. Il y présente l'oblique comme principe fondamental de la poétique de Perec dans son roman autobiographique (qu'il appelle « autofiction ») marqué par la Shoah. Ainsi définit-il l'oblique comme « le dévié, le détour », c'est-à-dire l'indirect, l'ouverture hors du centre, invisible au premier abord, mais aussi l'ouverture des possibilités dans la représentation. Le terme d'oblique est également utilisé par Sebald dans une interview avec M. Silverblatt, où il affirme que la seule façon d'écrire la Shoah est de se rapprocher obliquement du sujet, par allusions, car les images des scènes d'horreur que l'on a pu voir « nous empêchent de penser de façon posée, réfléchie », de même « qu'elles ont tendance à anesthésier notre sens moral » en nous imposant

W. Hinderer, C. Holly, H. Lunzer, U. Seeber (dir.), *Altes Land, neues Land: Verfolgung, Exil, biographisches Schreiben. Texte zum Erich Fried Symposium 1999*, Zirkular Wien, Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur, 1999, n° 56, p. 124-127, ici p. 124 / « Dans les notes d'Albert Einstein, on peut lire : 'Eprouwer de la joie à regarder et à comprendre est le plus beau cadeau que nous ait donné la nature'. Et je crois bien qu'il s'agissait de son credo. »

¹⁰⁸⁵ „Was die historische Monographie nicht leisten kann, ist, eine Metapher oder Allegorie eines kollektiven Geschichtsverlaufes zu produzieren. Aber erst in der Metaphorisierung wird uns Geschichte empathisch zugänglich.“ SEBALD W.G., LÖFFLER S., „Wildes Denken“, *op. cit.*, p. 136.

¹⁰⁸⁶ LEJEUNE P., *La Mémoire et l'oblique. Georges Perec autobiographie*, Paris, P.O.L., 1991.

frontalement leur violence¹⁰⁸⁷. Sebald a développé cette idée dans un entretien avec V. Hage, même s'il n'utilise cette fois-ci pas directement le terme d'oblique. Il explique la nécessité de prendre des chemins de traverse pour parler de la catastrophe historique, ce que le passage du temps rend possible :

La reproduction de l'horreur, ou mieux : la recréation de l'horreur, qu'elle s'effectue par des images ou des lettres, est quelque chose de problématique en soi. On ne saurait décrire un charnier. Cela signifie qu'on doit trouver d'autres chemins, plus tangentiels, traversant le souvenir, l'archéologie, l'archive, l'interrogation des personnes – un nouvel indice défendant l'idée que la littérature qui traite de ce sujet n'aurait pas nécessairement dû être issue de l'après-guerre immédiat.

Die Reproduktion des Grauens oder besser: die Rekreation des Grauens, ob mit Bildern oder Buchstaben, ist etwas, das im Prinzip problematisch ist. Ein Massengrab läßt sich nicht beschreiben. Das heißt, man muss andere Wege finden, die tangentieller sind, die den Weg über die Erinnerung gehen, über das Archeologisieren, über das Archivieren, über das Befragen von Personen – ein weiteres Indiz dafür, daß die Literatur zu diesem Thema nicht unbedingt aus der unmittelbaren Nachkriegszeit hätte kommen müssen.¹⁰⁸⁸

Ainsi explique-t-il et légitime-t-il son écriture de l'errance : les générations d'après représentent nécessairement l'Histoire de façon indirecte, oblique peut-on maintenant dire, et cette question de l'oblique accompagne en filigrane chacun des textes de Sebald, dans chacun de leurs motifs, tel qu'il le confirme une nouvelle fois dans l'entretien avec M. Silverblatt :

– Et comme, [dans *Austerlitz*,] nous passons du zoo à la gare, de la gare à la forteresse, de la forteresse à la prison pour terminer par l'hôpital psychiatrique, cela se prolonge, me semble-t-il, avec un référent jamais nommé, toujours invisible, le camp de concentration...

– Absolument.

– Et toujours en orbite, cette présence silencieuse, cette chose tenue à distance et néanmoins toujours désignée. Je me trompe ?

– Pas du tout. C'est bien cela, votre description correspond tout à fait à mes intentions. J'ai toujours pensé que c'était une absolue nécessité d'écrire l'histoire de la persécution, de la diffamation des minorités, la tentative, presque atteinte, d'éradiquer un peuple tout entier. [...] A mon avis, ce n'est que de façon oblique, indirecte, par allusions plutôt que frontalement, que l'on peut aborder de telles questions.¹⁰⁸⁹

L'oblique s'accompagne ainsi de figures de rhétorique *in absentia*, c'est-à-dire qui « établissent des relations entre éléments présents dans le discours et éléments absents mais qu'on attendrait virtuellement dans le même contexte »¹⁰⁹⁰ : le symbole¹⁰⁹¹, la métaphore¹⁰⁹²

¹⁰⁸⁷ « Une poésie de l'invisible. Entretien avec Michael Silverblatt », in L.S. Schwartz (dir.), *L'Archéologue de la mémoire*, *op. cit.*, p. 81-91, ici p. 84.

¹⁰⁸⁸ HAGE V., „W.G. Sebald zum Gedächtnis“, *op. cit.*, p. 38.

¹⁰⁸⁹ « Une poésie de l'invisible. Entretien avec Michael Silverblatt », *op. cit.*, p. 83-84.

¹⁰⁹⁰ Voir JENNY L., « Les Figures de rhétorique », [En ligne], *Méthodes et problème*, Genève, 2003, URL : <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/frhetorique/> [Consulté le 12.07.2015].

¹⁰⁹¹ Le symbole illustre une idée difficilement saisissable par une image concrète.

¹⁰⁹² La métaphore *in absentia* est « le rapprochement analogique entre une réalité explicitement désignée dans le discours et une autre qui n'est pas nommée et doit être évoquée par le destinataire ». Il existe également des métaphores *in praesentia*, c'est-à-dire un « rapprochement analogique entre deux réalités explicitement désignées dans le discours et réunies dans une relation de co-présence », mais les trois auteurs se bornent aux métaphores *in absentia*. Voir *ibid.*

et la métonymie¹⁰⁹³. Et il semble donc que l'utilisation de ces figures corresponde parfaitement à une écriture qui évoque les disparus et l'errance de la mémoire dans le temps qui suit, qui fait des détours par les images et intègre le lecteur au processus de réflexion.

Dans son étude intitulée *Plagiat et Créativité*, J.L. Cornille analyse conjointement Perec et Sebald et repère ces deux exemples de façon oblique de raconter la Shoah¹⁰⁹⁴ : dans *Austerlitz*, en évoquant le quartier diamantaire autour de la gare centrale d'Anvers, Sebald, parmi d'autres rues, telles que la Pelikaanstraat, ou la Van Immerseelstraat, signale la Jeruzalemstraat. Or celle-ci ne se situe absolument pas à proximité de la gare. Le seul but de l'auteur est d'évoquer indirectement, métaphoriquement, le quartier juif, situé aux alentours de la gare centrale, qui appelle lui-même l'histoire du peuple juif au XX^e siècle. Sebald cite également dans *Austerlitz* le titre d'un documentaire d'Alain Resnais consacré à la Bibliothèque nationale de Paris, *Toute la mémoire du monde* (A p. 355 / S. 372). D'après J.L. Cornille, Sebald insère ici la référence car, à travers elle, il entend faire secrètement référence à deux autres films de Resnais : *L'Année dernière à Marienbad* et, bien sûr, *Nuit et Bouillard*. Ajoutons qu'A. Resnais a tourné *L'Année dernière à Marienbad* avec A. Robbe-Grillet, fondateur du Nouveau Roman et ainsi de nouvelles voies d'écriture à partir de la seconde moitié du XX^e siècle, sur le mode du refus, de la recherche et de l'adaptation. Sans doute Sebald s'inscrit-il dans la même démarche littéraire. Et Marienbad, où Austerlitz se rend avec son amie Marie de Verneuil, prend un caractère métaphorique puisque la ville est toute proche des sources d'Auschowitz, où va également Austerlitz (A p. 295 / S. 310), dont le nom renvoie presque directement à Auschwitz, par leur grande proximité phonétique qui confine à l'homonymie. Quant à *Nuit et Brouillard*, il s'agit d'un documentaire sur l'holocauste, rassemblant des documents d'archives en noir et blanc et des images filmées en couleur. Paru dix ans après la libération, il est devenu le symbole français de la façon dont les arts peuvent assumer le traumatisme historique en combattant le négationnisme.

De surcroît, en plus des images qui présentent l'Histoire comme chaîne de catastrophes, se retrouvent constamment chez Modiano et Sebald, mais aussi chez Wander, de simples mots, noms ou dates qui suffisent à évoquer, par métonymie, des pans entiers de l'Histoire européenne du XX^e siècle. Ces évocations de l'horreur de l'Histoire du XX^e siècle par

¹⁰⁹³ Figure *in absentia* par excellence, la métonymie est une figure de substitution portant sur un mot qui renvoie à une chose ou une idée souvent de plus grande ampleur, à qui il est associé « par contiguité matérielle ou symbolique. » Voir *ibid.*

¹⁰⁹⁴ CORNILLE J.L., « Vestiges et Vertiges (Perec sous Sebald) », *Plagiat et Créativité (Treize enquêtes sur l'auteur et son autre)*, *op. cit.*

métonymie, qui reproduisent la hantise, à chaque instant, de l'histoire dans le présent et dans l'écriture, s'accompagnent également de nombreuses métaphores.

Ces dernières permettent, au cours de l'écriture errante, à la fois une pause et un détour par l'image, voire le symbole, c'est-à-dire par l'imagination. Non seulement elles s'intègrent au travail de fiction réflexive mais elles provoquent également l'implication émotionnelle de chacun. Elles s'avèrent ainsi parfois autant évocatrices de l'Histoire et de ses conséquences que l'allusion à des événements dont le lecteur d'aujourd'hui se trouve de plus en plus éloigné : cendres, nuages de fumée, débris, spectres, voie ferrée, poussière, tous à la fois « symbole(s) et reflet(s) du malheur »¹⁰⁹⁵, déclencheurs de la sensibilité et vecteurs de l'empathie de chacun par les échos qu'elles créent et les images qu'elles éveillent.

Si les métaphores des débris, qui évoquent les ruines et ainsi la destruction du monde, et celles de la voie ferrée¹⁰⁹⁶ et des spectres, qui évoquent la mort des êtres humains dans les camps de concentration, symboles de l'ampleur des ravages et des souffrances causés par la machine nazie, sont des images transparentes, celle de la poussière mérite qu'on s'y attarde.

La poussière est évoquée à plusieurs reprises chez Modiano et Sebald : dans *Voyage de noces*, elle recouvre le sol de l'appartement que Jean B. loue à la fin du récit et dans lequel Ingrid avait vécu avec Rigaud. En cet endroit, la poussière « s'était accumulée depuis le départ d'Ingrid et de Rigaud et [Jean a] essayé de compter les années » (VN p. 149). La poussière évoque ainsi le temps qui a passé depuis leur vie dans cet appartement – et leur disparition – ainsi que la volonté de laisser cette poussière comme signe visible à la fois de leur existence, même si elle est à présent achevée, et du passage du temps : il faut donc qu'elle reste à sa place (VN p. 147). En cela, la poussière représente le regard que porte l'écrivain sur le passé, à la fois recouvert d'oubli et toujours visible si l'on pose les yeux dessus, afin de dépoussiérer les livres d'histoire. Elle devient ainsi un motif de l'errance scripturale qui se dépose dans chaque recoin du texte.

Comme Modiano, Sebald laisse s'accumuler la poussière dans ses textes : dans *Austerlitz*, elle est issue de la décomposition des cadavres¹⁰⁹⁷, et dans *Les Émigrants*, notamment dans le dernier récit consacré à l'artiste peintre Max Ferber, elle a une signification particulière pour celui qui s'adonne toute sa vie durant à son « étude de

¹⁰⁹⁵ „Sinn- und Abbild[er] vo[m] Unglück“ E S. 91 / p. 78.

¹⁰⁹⁶ E p. 78-80 / S. 91-93. Voir également ce que dit Sebald de l'utilisation de symboles dans « Chasseur de fantômes. Entretien avec Eleanor Wachtel », in L.S. Schwartz (dir.), *L'Archéologue de la mémoire, op. cit.*, p. 39-64, ici p. 56-57.

¹⁰⁹⁷ A p. 182-183 / S. 192-193.

destruction » consistant en une création de cendres et de poussière, dans un atelier lui-même recouvert de poussière.

Il s'agit pour Ferber, jour après jour, de travailler sur le même support, de peindre et de repeindre sur la toile, et d'enlever les couches de peinture sèche en les grattant puis de repeindre par-dessus, ou bien de tracer des traits au charbon et de les gommer afin de les recouvrir d'autres esquisses. La répétition continuelle de la création de traits et son effacement systématique lui permettent d'atteindre le but final de son art, « le seul vrai résultat de ses efforts incessants » (E p. 191 / S. 238), qui ne réside pas sur le support. Il réside bien plus sur ce qui en tombe quand il le gomme, c'est-à-dire l'accumulation sur le sol des déchets qu'il produit par l'effacement de son travail, en plus de la poussière, créée par le temps, qui tombe naturellement dans son atelier, afin de former « sur le revêtement du sol une croûte de plusieurs pouces d'épaisseur, mêlée de poussière et de charbon »¹⁰⁹⁸ :

De fait, en voyant Ferber travailler des semaines durant à l'une de ses études de portrait, il m'arrivait souvent de penser que ce qui primait chez lui, c'était l'accumulation de la poussière. Son crayonnage violent, opiniâtre, pour lequel il usait souvent, en un rien de temps, une demi-douzaine de 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. 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, [...] 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 en définitive insaisissables de la personne, le plus souvent mise à rude épreuve, qui posait en face de lui. (E p. 192)

In der Tat dachte ich mir oft, wenn ich Aurach über Wochen hinweg an einer seiner Porträtsstudien arbeiten sah, es ginge ihm vorab um die Vermehrung des Staubs. 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 als auch das mit dem Zeichnen verbundene andauernde Verwischen des Gezeichneten mit einem von der Kohle völlig durchdrungenen Wollapen war in Wirklichkeit eine einzige, nur in den Stunden der Nacht zum Stillstand kommende Staubproduktion. 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 [...] 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. (S. 238-239)

Ainsi, son art n'est pas la création sur le long terme de quelque chose mais la destruction de ce qui vient d'être créé très éphémèrement, c'est-à-dire « en réalité rien d'autre

¹⁰⁹⁸ „Der Bodenbelag [ist] bedeckt von einer im Zentrum mehrere Zoll dicken, [...] mit Kohlestaub untermischten, weitgehend bereits verhärteten und verkrusteten Masse“ E S. 237 / p. 191.

qu'une production de poussière »¹⁰⁹⁹. À moins qu'il ne s'agisse de rendre méconnaissable le visage de son modèle, en le détruisant sur la toile, comme l'a été son passé et ses propres parents. Son « étude de destruction » continuellement répétée serait alors une entreprise artistique intimement liée à la répétition traumatique.

Quoi qu'il en soit, la vétusté de l'atelier de Ferber, pièce sombre, délabrée et encombrée à l'écart de la ville, semble partie prenante de son art, car il faut voir et concevoir les choses telles qu'elles ont été placées, telles que le temps et l'Histoire les ont façonnées¹¹⁰⁰ :

Il avait toujours été de la plus grande importance, me dit-il un jour incidemment, que rien ne change sur son lieu de travail, que tout reste comme c'était jusque-là, comme il l'avait installé, comme c'était maintenant, et que rien ne vienne s'ajouter, si ce n'étaient les déchets résultant de son travail et la poussière tombant sans cesse et devenant, il en venait à le comprendre petit à petit, à peu près ce qui lui était le plus cher au monde. 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. (E p. 191-192)

Es sei für ihn stets von der größten Bedeutung, gewesen, sagte Aurach beiläufig einmal, daß nichts an seinem Arbeitsplatz sich verändere, daß alles so bleibe, wie es vordem war, wie er es sich eingerichtet habe, wie es jetzt sei, und daß nichts hinzukomme als der Unrat, der anfallt bei der Verfertigung der Bilder, und der Staub, der sich unablässig herniedersenke und der ihm, wie er langsam begreifen lerne, so ziemlich das Liebste sei auf der Welt. 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. (S. 238)

Et le retour permanent au néant, toute la journée durant, laisse quelquefois des traces plastiques, des œuvres de portrait, qui marquent la hantise du passé et la répétition continuelle du traumatisme d'enfant sauvé du nazisme, de telle sorte qu'« on croyait voir devant les yeux un portrait issu d'une longue lignée d'ancêtres au visage gris, surgis de leurs cendres pour continuer à hanter sans fin le support malmené »¹¹⁰¹. Mais la plupart du temps, comme nous le comprenons, ces traces plastiques seront détruites, menant Ferber au bout de son processus artistique à ce moment ultime d'effacement et de production de poussière. La métaphore est claire : que ce soit la destruction immédiate de l'art ou les visages gris des ancêtres surgissant

¹⁰⁹⁹ „in Wirklichkeit eine einzige [...] Staubproduktion“ E S. 239 / p. 192.

¹¹⁰⁰ Voir l'entretien de Sebald avec E. Wachtel dans lequel il prend à son compte sensiblement la même conception de la poussière et de l'ordre : « Il y a des gens qui éprouvent un sentiment de malaise dans des maisons propres, bien entretenues, dont on s'occupe constamment. Et je fais partie de ces gens-là. J'ai toujours eu du mal à être dans une maison où l'on maintient cette sorte d'ordre froid [...]. En revanche, si je pénètre dans une maison où on a laissé la poussière s'installer, je trouve cela plutôt réconfortant. », in « Chasseur de fantômes. Entretien avec Eleanor Wachtel », in L.S. Schwartz (dir.), *op. cit.*, p. 62.

¹¹⁰¹ „[...] So hatte es für den Betrachter den Anschein, als sei es hervorgegangen aus einer langen Ahnenreihe grauer, eingeäschertes, in dem zerschundenen Papier nach wie vor herumgeisternder Gesichter.“ S. 239-240 / p. 193.

des cendres dans son entrepôt noir de suie, l'art de Ferber évoque l'anéantissement de ses parents déportés en novembre 1941 dans les premiers convois.

L'étude de Ferber semble de fait ne jamais prendre fin, puisque son but est de la recommencer continuellement et quotidiennement, ce qui fait de ses œuvres des palimpsestes, un art continuellement renouvelé et toujours inachevé. Cela renvoie à la philosophie de M. Heidegger avec ses concepts de „Verbergung“ et „Entbergung“ : si d'après lui le dévoilement de la vérité de l'être ne peut s'établir sans voilement préalable¹¹⁰², chez Sebald, au « voilement » du passé par la poussière et les cendres dans le texte répond le « dévoilement » de la Shoah. Car Ferber se voue à son « étude de destruction » comme à un sacerdoce, et avec cette « étude » qui semble privilégier l'objectivité au détriment de la subjectivité et de l'affect, il essaye de *verarbeiten*, c'est-à-dire à la fois de comprendre, de travailler et de pallier le crime de destruction humaine qu'a été la Shoah. Même si la connaissance de son histoire lui est venue tardivement, celle-ci se trouve à l'origine de sa vocation artistique :

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 de leur mort, un écart impossible à saisir et dont je ne me suis rendu compte que fort lentement. (E p. 225-226)

.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 in ihrer nicht zu fassenden Bedeutung nach und nach erst in mir aufgegangen ist. (S. 285)

Loin de l'art pour l'art, il s'agit de dire la cendre par la cendre. L'art parle de la catastrophe historique, mais aussi humaine, et c'est la raison pour laquelle la pratique artistique de Ferber ne peut pas prendre fin. En effet, la répétition est la clé de sa survie psychique ainsi que la marque même de son traumatisme qui évoque une réminiscence rendue systématique mais également obligatoire : le travail du souvenir ne doit pas s'arrêter, on ne doit pas oublier, ce que permet le récit lui-même qui dévoile le passé et déterre ceux qui se trouvent sous une couche d'oubli.

C'est également la raison pour laquelle la poussière a toute son importance, afin de (re)marquer dans le présent ce qui fut. Lorsque le narrateur du troisième récit des *Émigrants* se rend à Deauville à la suite d'Ambros, il espère y trouver « quelque chose de particulier : un

¹¹⁰² „Fiele die Verbergung aus und weg, wie sollte dann noch Entbergung geschehen?“ HEIDEGGER M., *Der Satz vom Grund*, Pfullingen, Neske, 1957. Voir également SCHWAN A., *Politische Philosophie im Denken Heideggers*, Opladen, Westdeutscher Verlag, 1989, p. 31 : „Zur Entbergung des Seienden durch das Sein gehört die Verbergung des Seins wesensmäßig hinzu. Nur dann ist Unverborgenheit des Seienden, wenn zugleich und ineins die Verbergung des Seins geschieht. [...] Wenn sich mit und in der Entbergung des Seienden stets eine Verbergung des Seins ereignet, so muß aber zugleich umgekehrt gesagt werden, daß die Verbergung geradezu die Bedingung eben der Entbergung zu sein scheint.“

vestige du passé, des allées vertes, des promenades de bord de mer, voire un public mondain ou demi-mondain »¹¹⁰³. Mais il se trouve face à un lieu « en complète décrépitude »¹¹⁰⁴, un monde clos sur lui-même et cadencé au regard extérieur, un monde déjà à moitié enseveli, ce qu'incarne l'hôtel qui fut le plus luxueux de toute la côte, à présent rien d'autre « qu'une monumentale monstruosité déjà à moitié enfouie dans le sable »¹¹⁰⁵ : en somme, une ville figée, silencieuse et amnésique de sa propre histoire. Cela se trouve symbolisé par l'image de la maison en apparence inhabitée dont la persienne s'entrouvre pour en évacuer silencieusement la poussière, sans un regard, afin de s'en débarrasser définitivement :

[...] 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 vouées à épousseter des meubles. (E p. 141)

[...] So tut sich seltsamerweise fast jedesmal, 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 Frauenpersonen lautlos herumgehen. (S. 172)

À la présence et la production nécessaires de poussière dans le temps de l'après et à la nécessité de faire émerger ce qu'elle recouvre répond, chez Modiano et Wander, l'opposition continue entre l'ombre et la lumière.

Chez Sebald, l'obscurité évoque l'amnésie et le « passé entaché de zones d'ombre » (E p. 70 / S. 80) de ses personnages. Par exemple, de la même façon que lorsqu'il développe des photographies avec son ami Gerald Fitzpatrick, dans le but de faire « apparaître sur le papier exposé, sorties du néant pour ainsi dire, les ombres de la réalité, exactement comme les souvenirs, [...] qui surgissent en nous au milieu de la nuit et, dès qu'on veut les retenir, s'assombrissent soudain et nous échappent »¹¹⁰⁶, Austerlitz oscille entre l'obscurité de ses souvenirs et la lumière de la révélation, entre passé, présent et potentialité de l'avenir, regardant « le monde qui lentement s'obscurci[t] »¹¹⁰⁷.

Ce monde crépusculaire rappelle celui que dépeint Modiano à Juan-les-Pins, en 1942, lorsque Ingrid et Rigaud se cachent au grand hôtel du Provençal, où l'on faisait « comme si la

¹¹⁰³ „[Ich] habe etwas Besonderes von Deauville erwartet – einen Rest von Vergangenheit, grüne Alleen, Strandpromenaden oder gar ein mondänes oder demimondänes Publikum.“ E S. 171 / p. 140.

¹¹⁰⁴ E p. 141 / S. 172..

¹¹⁰⁵ „Heute ist das ehemals luxuriöseste Hotel der normannischen Küste nur noch eine zur Hälfte bereits in den Sand gesunkene monumentale Monstruosität.“ E S. 174 / p. 142.

¹¹⁰⁶ „der Augenblick, in dem man auf dem belichteten Papier die Schatten der Wirklichkeit sozusagen aus dem Nichts hervorkommen sieht, genau wie die Erinnerungen [...], die ja auch inmitten der Nacht in uns auftauchen und die sich dem, der sie festhalten will, so schnell wieder verdunkeln.“ A S. 117 / p. 109.

¹¹⁰⁷ „die langsam verdämmernde Welt“ A S. 166 / p. 157.

guerre n'existait pas » (VN p. 57), jusqu'au jour où apparaît la « tache sombre ». À partir de ce moment, Juan-les-pins oscille entre ombre et lumière, dont le mouvement est guidé par le couvre-feu (VN p. 61). Et de la même façon, puisque la chambre qu'ont pu obtenir Ingrid et Rigaud se trouve au cinquième étage du Provençal, ils doivent traverser le hall de l'hôtel que le lustre fait baigner dans une « lumière étincelante » (VN p. 62) avant de monter dans l'ascenseur et de retrouver l'obscurité dont ils ont l'habitude d'être entourés :

Au terme de leur lente ascension dans l'obscurité, ils accédaient à un palier et à un couloir qu'éclairaient faiblement des ampoules nues. C'était ainsi. Ils passaient de la lumière à l'ombre et de l'ombre à la lumière. Il fallait s'habituer à ce monde où tout pouvait vaciller d'un instant à l'autre. (VN p. 62)

L'obscurité évoque ainsi chez Modiano, comme chez Sebald, à la fois l'ombre de l'Histoire, l'existence en danger de ses personnages et le danger de l'amnésie collective qui nie le passé. Ensuite, elle évoque l'errance des figures des textes, se trouvant « au bord de la nuit », pour reprendre le titre du livre de Friedo Lampe que cite Modiano dans *Dora Bruder* et qu'il interprète comme la mise en lumière, à travers la fenêtre, de quelqu'un que le monde a oublié « et tous ces gens qui se cherchent dans la nuit » (DB p. 93) :

Friedo Lampe. Au bord de la nuit. Ce nom et ce titre m'évoquaient les fenêtres éclairées dont vous ne pouvez pas détacher le regard. Vous vous dites que, derrière elles, quelqu'un que vous avez oublié attend votre retour depuis des années ou bien qu'il n'y a plus personne. Sauf une lampe qui est restée allumée dans l'appartement vide. (DB p. 92)

La recherche de la lumière est évoquée toutefois chez Sebald sous un aspect qui n'apparaît pas chez Modiano, avec l'allusion à la comète : il utilise cette image du champ de l'astronomie en rapport avec le personnage de Gerald Fitzpatrick, astrologue et entomologiste, dont la maison s'apparente à un musée d'histoire naturelle. Sa mort tragique dans un accident d'avion fait perdre à Austerlitz l'ami en même temps que le maintien, comme cela avait été le cas pour Ambros à la mort de Cosmo, car cet événement tragique le pousse à quitter le Pays de Galles et continuer sa route, sur ses propres traces. Comme le rappelle M. Ilseman, la comète est une étoile errante (“a wandering star”)¹¹⁰⁸, qui fronce le ciel obscurci, le traverse et éclaire tant que faire se peut. Nous pouvons ajouter que puisque la comète se déplace sans direction, mais également sans répit, dans l'immensité du ciel, elle évoque par métaphore l'itinéraire de l'exilé, l'errance identitaire des personnages de Sebald et l'errance de son écriture qui cherche à traverser la noirceur de l'amnésie en l'illuminant de connaissance.

¹¹⁰⁸ ILSEMAN M, “Going Astray, Melancholy, Natural History and the Image of Exile in W.G. Sebald's *Austerlitz*”, in S. Denham, M. McCulloh (dir.), *W. G. Sebald: History – Memory – Trauma*, op. cit., p. 313.

À l'image de la comète s'ajoute celle des étoiles, qui peuplent également les livres de Sebald : constamment brillantes et en mouvement, les étoiles cheminent dans l'obscurité. Même si leur lumière est diffuse, elles ne dévient pas :

Au bord opposé, seules quelques étoiles apparaissaient sur la face nocturne et blafarde du firmament, falots flageolants et fuligineux qui s'éteignaient les uns après les autres et abandonnaient derrière soi les cicatrices boursoufflées d'orbites dont jamais elles n'avaient dévié. (A p. 279)

Nur an der nachtfahlen Seite des Firmaments zeigten sich ein paar Sterne, rußig blakende Lichter, die eines um das andere ausgingen und Schorfspuren zurückließen in den Bahnen, durch die sie immer gezogen sind. (A S. 293)

Si la lumière des étoiles renvoie à un idéal d'orientation pour les émigrants que sont les figures de Sebald, elle contraste avec la lumière factice de la ville, celle qu'on a quitté pour se perdre et celle qu'on doit quitter et déchiffrer pour se retrouver. Appelant l'image de l'écrivain voyageur par excellence que fut Chateaubriand¹¹⁰⁹, Ambros Adelwarth et son ami Cosmo Salomon quittent Venise en direction de la Grèce et de Constantinople. Si nous n'avons pas évoqué plus tôt la référence ponctuelle à Chateaubriand comme voix du passé littéraire qui vient dialoguer avec le récit de Sebald, il est intéressant de la mentionner ici : le texte de Sebald convoque directement celui de Chateaubriand, à savoir son *Itinéraire de Paris à Jérusalem* (1811), dans lequel il décrit son voyage de Venise à Jérusalem et montre l'échec de la civilisation, la dégradation et la destruction des paysages naturels, comme le fait Sebald dans *Les Émigrants* en décrivant le voyage de Venise à Jérusalem qu'Ambros et Cosmo font également. Le départ de Venise en bateau est ainsi décrit par Chateaubriand : « A mesure que la barque s'éloignait, je voyois s'enfoncer sous l'horizon les lumières de Venise, et je distinguois, comme les taches des flots, les différentes ombres des îles [...] ». On retrouve la même image chez Sebald à travers la description du départ de Venise d'Ambros et de Cosmo, les « Lumières de la ville s'estompant sous un voile de pluie, les îles de la lagune [paraissant] comme des ombres »¹¹¹⁰. Sebald reprend ensuite un passage des *Mémoires d'Outre-tombe* qui évoque l'errance du voyageur : « *Mal du pays. Le navigateur écrit son journal à la vue de la terre qui s'éloigne* »¹¹¹¹. Ici, l'intertextualité constitue à notre sens moins un hommage ou un

¹¹⁰⁹ Voir NIEHAUS M., "No Foothold. Institutions and Buildings in W. G. Sebald's prose", in S. Deham, M. McCulloh (dir.), *W. G. Sebald, History – Memory – Trauma*, op. cit., p. 326.

¹¹¹⁰ „Die sich entfernten Lichter der Stadt unter einem Regenschleier. Die Inseln in der Lagune wie Schatten.“ E S. 188 / p. 153.

¹¹¹¹ „Mal du pays. Le navigateur écrit son journal à la vue de la terre qui s'éloigne.“ E S. 188 / p. 153. Voir CHATEAUBRIAND F.R., *Mémoires d'Outre-tombe*, [En ligne], numérisé en mode texte par la Bibliothèque numérique de Gallica, URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1013503/f21.r=.langFR?> [Consulté le 20.08.2015]. « Dans combien de lieux ai-je déjà commencé à les écrire, et dans quels lieux les finirai-je ? Combien de temps me promènerai-je au bord des bois ? Mettons à profit le peu d'instant qui me restent ; hâtons-nous de peindre ma jeunesse, tandis que j'y touche encore : le navigateur, abandonnant à jamais un rivage enchanté, écrit son journal à la vue de la terre qui s'éloigne et qui va bientôt disparaître. »

héritage littéraire qu'un regard particulier sur l'Histoire dans lequel l'écrivain contemporain se reconnaît. Et cette question du regard qui s'engage dans plusieurs directions à la fois est intéressante dans le cadre de la littérature de l'après qui se charge de (mieux) voir et lire le passé, qu'il soit historique ou littéraire : l'écriture de petites histoires qui rejoignent obliquement la grande Histoire définit donc une posture d'écrivain dont le point de vue se reflète dans ses œuvres. En cela, les symboles utilisés dans le cadre d'une représentation oblique de l'histoire deviennent synonymes de la volonté de (mieux) voir l'Histoire afin de lui apporter un éclairage différent.

Et c'est ainsi par leur démarche d'observation, de mise en question, de transcription des voix et de restitution de ce qui peut l'être, que Wander, Sebald et Modiano placent leurs récits en marge de l'Histoire déjà écrite, incomplète ou destructrice de traces, incapable de distinguer les êtres humains¹¹¹². Ainsi pouvons-nous avancer que Modiano, Wander et Sebald présentent un regard décentré sur l'Histoire, à l'instar du narrateur d'*Austerlitz*, afin de « détourner l'attention sur les marges pour faire disparaître une faiblesse visuelle »¹¹¹³ qui caractérise le monde de l'après. Les trois auteurs incarnent ainsi une position marginale sur les événements du passé et leur surgissement dans le présent de l'après, guidés par leur conscience historique de l'après, qui se déploie ainsi sur deux aspects qu'il nous faut à présent théoriser : par l'observation, mais aussi par la volonté de dire et de devoir-dire, afin de (mieux) voir et entendre l'Histoire.

Les écrivains de l'après : (mieux) voir et entendre l'Histoire

La conscience historique de l'après se développe sur deux axes principaux, voir et entendre, qui permettent de définir autant l'esthétique de la littérature de l'errance que ses exigences éthiques.

L'esthétique du bricolage pratiquée par Modiano, Sebald et Wander ainsi que le regard venant d'en bas par lequel leurs histoires sont évaluées et se développent nous ont montré l'importance de la question du regard dans leurs œuvres. Et cette question du regard se déploie dans plusieurs directions, qu'il s'agisse de se confronter directement aux traces du

¹¹¹² Voir DB p. 76-77

¹¹¹³ „als müßte ich mein Augenmerk nur ins Abseits lenken, um die [...] Sehschwäche zum Verschwinden zu bringen.“ A S. 55 / p. 52.

passé qui nous sont données à voir, qu'il s'agisse d'observer et de suivre les errances des personnages et narrateurs, eux-mêmes habités d'une « fichue curiosité »¹¹¹⁴, ou qu'il s'agisse de mieux voir le passé pour combattre la cécité collective de la société d'après-guerre.

Le geste d'observation permet une implication du lecteur dans l'histoire, qui doit accommoder continuellement son regard entre voir de près (les mots du texte, le cheminement des personnages) et voir de loin (les lignes de fuite, les images chez Sebald), et même voir au loin (les perspectives, la transmission)¹¹¹⁵. L'observation (et même, pour le cas de Modiano, le don de voyance) se trouve à la source du devenir-écrivain des trois auteurs et de leurs narrateurs, poussant leurs lecteurs à regarder ce qui n'est pas visible à première vue et à déterrer ce qui était demeuré caché. Elle provoque ainsi un regard particulier du lecteur sur l'histoire qu'il lit, un regard aiguisé qui doit chercher à la fois à suivre les mots du texte et réfléchir aux perspectives et aux discours qu'il offre.

L'observation s'accompagne ainsi du second paradigme de la conscience historique de l'après : entendre, c'est-à-dire être à la fois à l'écoute des voix, des questions, porter attention à ce que l'écriture convoque¹¹¹⁶ pour en retracer le parcours, en saisir le visage et comprendre les enjeux de la transmission. En effet, les histoires de Modiano, Sebald et Wander sont ouvertes à la réflexion et exigent moins être évaluées qu'entendues.

Au-delà du dire, il semblerait ainsi que Sebald, Modiano et Wander répondent à une exigence éthique du devoir dire : en déterrando un passé oublié, en mettant l'accent sur quelques humains et leur existence ainsi que les images (voire les objets) qu'il reste d'eux, « quelques détails, quelques petits faits quotidiens » (DB p. 43), il n'est plus question de la perspective victime / bourreau mais de savoir ce dont on peut se souvenir et ce qui peut être transmis dans le monde de l'après. Comme l'indique P.C. Langer dans *Schreiben gegen die Erinnerung?*¹¹¹⁷, c'est une question qu'on se pose à partir des années 1990. Il l'illustre en reproduisant cette citation de W. Ernst dans son article „Auschwitz zwischen Monument und Dokument. Sagbarkeit des Archivs versus Ästhetik der Undarstellbarkeit“:

Qu'est-ce qui peut être transmis et rendu accessible quand ce qui doit être transmis ne s'exprime que par son absence ou son silence ?

¹¹¹⁴ „diese verdammte Neugier“ HB S. 61.

¹¹¹⁵ Voir LOUVEL L., « Un événement de lecture », in « W.G. Sebald », *europé, op. cit.*, p. 131-137.

¹¹¹⁶ Voir AUBRY G., « Le page blanc », in *W.G.S. Face à Sebald, op. cit.*, p. 319.

¹¹¹⁷ LANGER P.C., *Schreiben gegen die Erinnerung?, op. cit.*, p. 144.

Was kann ‚vermittelt‘, mediatisiert werden, wenn sich das, was vermittelt werden soll, nur als Absenz, als Schweigen, fassen läßt?¹¹¹⁸

C'est un questionnement que rejoignent les études contemporaines sur l'écriture de l'histoire en France, comme par exemple A. Prstojevic lorsqu'il analyse les différentes phases du passage nécessaire du témoignage à la fiction. Et à la base de ce questionnement se trouverait ainsi le présentisme défini par F. Hartog au début des années 2000 : le présentisme, c'est l'impossible mise à distance du passé dans le présent, c'est « ce temps suspendu, ce temps arrêté, ce présent qui perdure »¹¹¹⁹, c'est « le simultané du non-simultané », c'est-à-dire « ce surgissement de ce qui a disparu dans le présent, dont on ne sait que faire dans ce présent, et qui pourtant est là »¹¹²⁰. Ainsi, nous pouvons reprendre l'analyse de D. Viart, d'après qui le présentisme signifie que le temps présent a une double dette, à l'égard de l'avenir et à l'égard du passé¹¹²¹ « pour que les générations futures aient encore une vie humaine et qu'elles se souviennent aussi de l'inhumanité de l'homme »¹¹²². Nous pouvons dire que, dans cette perspective, le présent tend à n'exister que dans son rapport au passé qui l'a façonné et dans la perspective du futur dont il a la responsabilité, et c'est ainsi qu'il doit être pris en compte. En d'autres termes, le présent se donne pour but, selon S. Servoise, d'« actualiser perpétuellement le passé et l'avenir par le biais d'une mémoire omniprésente et d'un sentiment de responsabilité accru à l'égard des générations à venir », un présent donc également synonyme à la fois de la perte du sens de l'histoire¹¹²³ et de son ouverture vers un espoir d'avenir.

Il s'agit donc pour les écrivains de l'après de montrer le surgissement du passé dans le présent, de convoquer des éléments passés dans le présent, pour se demander qu'en faire dans ce temps présent. Il semble que c'est avec le motif diégétique, narratif et scriptural de l'errance que Modiano, Sebald et Wander tâchent de répondre à cette question, dans leurs œuvres habitées par une éthique de l'observation, la (re)connaissance et de la réflexion dans un dialogue entre le texte et le hors-texte, qui questionne donc la double responsabilité de la littérature de l'errance vis-à-vis du passé et du futur.

¹¹¹⁸ ERNST W., „Auschwitz zwischen Monument und Dokument. Sagbarkeit des Archivs versus Ästhetik der Undarstellbarkeit Ort der Erinnerung“ in U. Borsdorf, H.T. Grüttner (dir.), *Denkmal, Denkstätte, Museum*, Frankfurt am Main, Campus, 1999, p. 285-302, ici p. 292

¹¹¹⁹ HARTOG F., « Le simultané du non-simultané », *op. cit.*, p. 16.

¹¹²⁰ *Ibid.*, p. 19.

¹¹²¹ VIART D., « Historicité de la littérature contemporaine », in D. Viart, L. Demanze (dir.), *Fins de la littérature*, *op. cit.*, p. 85-101 p. 101.

¹¹²² D. Viart cite F. Hartog dans HARTOG F., *Régimes d'historicité, Présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, 2003, p. 216.

¹¹²³ Voir SERVOISE S., « L'Horizon : l'avenir (enfin) retrouvé », *op. cit.*, p. 165 et SERVOISE S., *Le Roman face à l'histoire*, *op. cit.*

C'est dans cette réflexion attendue du lecteur que semble se situer l'éthique, le lecteur étant constamment dérouté dans des œuvres qui s'interrogent moins sur leur contenu et l'issue des errances qu'elles présentent que sur la façon dont la littérature peut préserver la mémoire et la passer (voire en créer ?). En effet, par leur forme expérimentale, les récits de Modiano, Sebald et Wander s'ouvrent esthétiquement et éthiquement à la discussion, par le biais d'une transmission active, en posant leurs doutes par écrit, en ne gommant ni les questionnements, ni les points de suture de l'écriture, comme nous l'avons vu.

De plus, avec l'intégration sur le même niveau des voix du discours, des voix d'hier et d'aujourd'hui, d'ici et d'ailleurs, les œuvres des trois auteurs ne se cloisonnent pas à un ancrage géographique, temporel ou linguistique qu'on leur attribuerait : même si leur langue maternelle ne coïncide pas et que leur contexte d'écriture diffère, les trois auteurs illustrent conjointement l'idée que la littérature contemporaine, autoréflexive, répond à un double engagement vis-à-vis du passé et du futur, dans une dimension transnationale qui intègre le lecteur. Ce faisant, le lecteur n'est plus seulement « lecteur implicite », mais lecteur impliqué, éthiquement et émotionnellement, par son expérience de lecture qui le rend responsable du sens de l'histoire.

Ainsi pouvons-nous à présent nous questionner plus précisément sur l'éthique de la transmission : quels sont les enjeux de la transmission se situant à la fois au cœur et dans la forme même de la littérature de l'errance ? Quelles sont les spécificités de chacun des auteurs dans la façon de répondre à cette question ? Et comment pourrait-on dès lors redéfinir la tâche du lecteur dans cette littérature en errance, à la fois en déplacement et en dialogue que les trois auteurs composent ?

Chapitre 3 – Le lecteur de l’errance

Par leur écriture dialogique et leur conscience historique de l’après qu’ils réfléchissent dans leurs œuvres, Modiano, Sebald et Wander confèrent à la littérature une dimension ouverte qui renvoie à la mémoire communicative d’A. Assmann, laquelle rejoint le principe de construction des récits et réunit également l’ensemble des instances narratives et des supports et des discours qu’ils mettent au jour.

En effet, dans le monde de l’après, c’est une littérature en mutation qui se constitue, que D. Viart considère comme un espace à part entière, une zone de « frictions, de porosité, d’échanges, de débats »¹¹²⁴ avec la matière du passé (la réalité référentielle dans laquelle elle est ancrée), mais aussi avec la tradition littéraire, une littérature de surcroît investie dans les débats sociologiques, historiographiques, philosophiques et politiques¹¹²⁵ d’après 1945. Nous venons d’illustrer cela par l’analyse du caractère hybride de cette littérature, par sa forme, par la langue qu’elle emploie, les moyens d’expression qu’elle articule et les discours qu’elle interroge. Nous allons à présent approfondir notre réflexion sur cette littérature critique ouverte sur le monde, qui contient « une réflexivité centrée sur le lien qu’ [elle] entretient avec les objets qu’elle se donne, avec son dehors »¹¹²⁶, ce dehors qui se conjugue au passé, mais qui est aussi actualisé au présent de la lecture et se trouve même dans sa perspective d’avenir, au-delà des frontières nationales historiques, géographiques et mémorielles.

Les œuvres de Modiano, Sebald et Wander constituent ainsi un dialogue avec l’avenir, c’est-à-dire avec le lecteur et sa conscience réflexive, circulant du texte au hors-texte. Nous savons que les modalités d’intervention du lecteur sont plurielles dans les œuvres de Modiano, Sebald et Wander : le lecteur y apparaît tantôt comme figure du texte, tantôt comme motif implicite, en étant intégré à son insu dans les œuvres et la mémoire qui les constitue. Selon quelles modalités l’implication du lecteur se développe-t-elle chez Modiano, Sebald et Wander ? Et dans quel but ? Nous allons reprendre certaines remarques que nous avons

¹¹²⁴ VIART D., « Historicité de la littérature contemporaine », *op. cit.*, p. 96.

¹¹²⁵ Voir *ibid.*

¹¹²⁶ *Ibid.*

esquissées quant au rôle du lecteur afin de les approfondir et en cela, d'essayer de théoriser la tâche du lecteur dans les œuvres de Modiano, Sebald et Wander, une qui dépasse l'aspect (con)textuel et esthétique pour prendre un tournant éthique. C'est alors que pourront être questionnées, d'un point de vue éthique également, la mémoire et l'errance, et déterminée la signification du motif de l'errance au regard de l'éthique de la transmission.

Le dialogue avec l'avenir

Le renouvellement de la tâche du lecteur

Comment peut être théorisé le lecteur dans la littérature de l'après ? Et dans quelle mesure rejoint-elle dès lors la littérature de l'errance ? En 1968, dans *Logiques*, P. Sollers remarque que la littérature d'aujourd'hui opère un déplacement de paradigme, passant de la perspective de l'écrivain et de l'œuvre à celle de l'écriture et de la lecture, entre lesquelles s'opère un rapport de complémentarité et de réflexivité :

Nous voyons donc que la question essentielle n'est plus aujourd'hui celle de l'*écrivain* et de l'*œuvre* (encore moins de « l'œuvre d'art »), mais celle de l'*écriture* et de la *lecture*, et qu'il nous faut par conséquent définir un nouvel espace où ces deux phénomènes pourraient être compris comme réciproques et simultanés, un espace courbe, un milieu d'échanges et de réversibilité où nous serions enfin du même côté que notre langage.¹¹²⁷

Cette réflexion fait écho aux théories de la réception portées à la même époque par W. Iser (lecteur implicite) et H.R. Jauss (lecteur objectif), puis par V. Jouve (narrataire invoqué et narrataire effacé) au début des années 1990, que nous avons présentées : il apparaît ainsi qu'à partir des années 1960, le lecteur est intégré aux réflexions (méta)littéraires, avec cette prise de conscience que l'œuvre n'existe concrètement que parce que le lecteur choisit de l'ouvrir. Mais si ces recherches sur la réception évoquent certes la question de l'intention – non formulée – de l'auteur et de l'intention du texte – qui constitue dès lors l'imagination du lecteur¹¹²⁸ – et avancent l'idée que la lecture (supposée) donne vie au texte et l'actualise en même temps qu'elle le dé-couvre¹¹²⁹, elles ne proposent pas de réflexion appuyée sur l'acte

¹¹²⁷ SOLLERS P., *Logiques*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1968, p. 237-238.

¹¹²⁸ „Die Intention ist nicht ausformuliert. Die wichtigsten Elemente bleiben ungesagt. Wenn dies so ist, wo hat dann die Intention des Textes ihres Ort? Nun, in der Einbildungskraft des Lesers.“, ISER W., *Die Appellstruktur der Texte*, op. cit., p. 33

¹¹²⁹ „Man wird sagen müssen, daß ein Text überhaupt erst zum Leben erwacht, wenn er gelesen wird.“, „Lesevorgang als Aktualisierung des Textes“, *ibid.*, p. 6 ; Voir également NISIN A., *La Littérature et le lecteur*, Paris, Presses Universitaires de France, 1960 : « De même que le monde n'existerait pas pour nous sans nos sens

concret de la lecture et ses configurations. De fait, elles laissent de côté à la fois l'expérience de lecture (et de relecture) en tant que telle, et les nouvelles coordonnées littéraires dans le contexte particulier de l'après, qui impliquent donc de nouvelles modalités de lecture. Néanmoins, la théorie de la réception des années 1970 avait donné des outils pratiques pour l'analyse de la littérature de l'après, ouverte, trouée de blancs, parcourue d'énigmes et de questionnements qui dépassent le cadre du texte, avec ses principes des « lieux d'indétermination » et des « blancs ». De plus, nous avons vu que la conscience historique de l'après et la tentative d'appropriation de la mémoire dans la littérature visent à instaurer de nouveaux rapports entre le texte et le hors-texte.

Rappelons que dans ce contexte, il ne s'agit plus de questionner la façon dont peut être transmise l'expérience de l'histoire, mais de « questionner la réception (au sens premier d'acte de recevoir), en mettant en scène des narrataires multiples, qui représentent plusieurs façons de lire, de comprendre, de s'approprier l'histoire »¹¹³⁰, cette histoire trouée, lacunaire, incomplète, donnée à voir, à entendre et à penser comme telle. Nous pouvons donner raison à ce constat de S. Servoise : même si l'écart temporel et axiologique est nécessairement grandissant entre la création littéraire et sa réception, nous avons constaté que la littérature de l'après se donne pour objectif d'intégrer le lecteur, moins souvent comme personnage (le narrataire invoqué), que comme figure supposée, invisible dans le récit mais témoin de l'Histoire ainsi que de l'histoire racontée et témoin de l'engagement contre l'amnésie collective pris par les trois auteurs. Ainsi le lecteur est-il impliqué dans l'œuvre par le processus de lecture lui-même, multidirectionnel et déstabilisant, à la recherche de significations : il est naturel que tout lecteur, par sa rationalité, sa connaissance et sa subjectivité propres, cherche à suivre le fil et le sens de l'histoire, et en surmonter les vides. Mais le lecteur de Modiano, Sebald et Wander, par la forme hybride et les détours constants du sens qu'il cherche à construire, des liens qu'il cherche à établir, ne cesse de se questionner, ralenti par la déroute des identités, la richesse du lexique, les brisures syntaxiques et la polyphonie des œuvres.

Néanmoins, le lecteur n'est jamais totalement désorienté. Usant de sa capacité de réflexion, capable de mettre en place une attitude distanciée face à la complexité construite de l'œuvre, le lecteur est créateur de lisibilité au cœur même de ce qui peut être par moments

qui permettent de l'explorer, un livre ne se conçoit pas sans lecteurs. », p. 10 ; « L'œuvre est objet, certes. Mais cet objet reste virtuel aussi longtemps qu'aucun regard ne l'actualise. », p. 15.

¹¹³⁰ SERVOISE S., *Le Roman face à l'histoire*, op. cit., p. 270.

rendu illisible¹¹³¹ par différents moyens : une structure narrative que nous avons qualifiée de déroutante, en ce qu'elle produit des va-et-vient constants entre les époques et les lieux, présente des souvenirs qui ne s'avèrent pas toujours fiables, et qu'elle est portée par des « je » changeant de référent et des formules qui font ressortir leurs incertitudes¹¹³² et font référence à des mémoires plurielles.

De plus, la proximité affective de l'Histoire dont il est question dans les œuvres ainsi que les multiples chemins et possibilités d'identification qu'elles présentent entraînent le lecteur à être actif. D'un côté, celui-ci doit constamment nuancer, voire réviser, son interprétation. D'un autre côté, il est amené à creuser en profondeur dans le matériau mémoriel, historique et textuel. Ce faisant, la déroute du sens permet une archéologie de l'œuvre et une possibilité de son questionnement, puis de sa saisie, à différents niveaux (rationnel, affectif, inconscient), selon différents contextes (individuel et collectif)¹¹³³. Cela renvoie donc à la conception du récit de P. Ricœur que nous avons présentée, d'après qui le récit raconte et réfléchit l'expérience temporelle du sujet en y intégrant le lecteur, en rentrant en communication avec lui afin qu'il fasse lui-même une expérience de pensée en réfléchissant lui aussi à l'expérience qu'il reconfigure par la lecture, mais aussi à sa propre histoire et aux valeurs de son époque. Comment cette archéologie de l'œuvre et son questionnement s'effectuent-ils chez Sebald, Modiano et Wander ? Comment le lecteur peut-il reconfigurer l'expérience temporelle contenue dans leurs œuvres qui mettent en jeu une transmission en train de se faire, et en appréhender le sens¹¹³⁴ ?

Les œuvres de l'errance nous invitent à établir une nouvelle conception du rapport lecteur – auteur, dans un rapport ouvert de complémentarité s'établissant sur l'observation, la réflexion et le dialogue. Pour reprendre les termes de P. Sollers, nous nous éloignons du « rapport d'appropriation habituel : écrivain – œuvre – critique » pour parvenir à une « constellation mouvante : écriture – lecture – fiction – pensée »¹¹³⁵. La lecture constituerait ainsi à la fois la surface de projection du témoignage et de la fiction personnelle des œuvres mais également le processus de réflexion de celui qui lit, c'est-à-dire celui qui suit les ondulations et les détours du récit, ses questionnements et ses instabilités renvoyant à celles

¹¹³¹ Voir SOLLERS P., *Logiques, op. cit.*, p. 239.

¹¹³² Des formules comme « je m'enfuyais » (DB p. 57), « je ne sais » (E p. 178 / S. 355), « j'ignore » (DB p. 42) voire « j'ignorerai toujours » (DB p. 144).

¹¹³³ Voir SEVOISE S., *Le Roman face à l'histoire, op. cit.*, p. 290.

¹¹³⁴ Le « mode visuel d'appréhension du sens », c'est la définition de la lecture que donne A.M. Christin dans son article « Lectures / Écritures », in R. Chartier (dir.), *Histoires de la lecture. Un bilan des recherches*, Paris, IMEC, coll. « In Octavo », 1995, p. 261-269, ici p. 261).

¹¹³⁵ SOLLERS P., *Logiques, op. cit.*, p. 249.

des personnages. Peut-être le dispositif d'hybridation des textes de Sebald, Modiano et Wander a-t-il ainsi pour vocation première de provoquer la perplexité du lecteur afin qu'ils vive une expérience de l'errance et du temps similaire à celle des personnages, qu'elle ait lieu au cœur de l'Histoire ou de l'histoire racontée.

L'étude que nous avons faite de leurs œuvres semble confirmer cette hypothèse, l'errance identitaire et l'errance scripturale des récits provoquant dès lors l'errance lectorale. De fait, l'errance lectorale résulte de motifs de la narration visant à laisser en suspens ou questionner la transmission, comme les principes d'indétermination et d'ouverture, les lacunes, la fragmentation, l'incertitude, la pluralité des référents et des mémoires, que nous avons d'ores et déjà analysés dans les œuvres du corpus. L'errance lectorale résulte par ailleurs du fait que l'horizon d'attente concernant les déplacements des personnages et leurs identités est dès le début des récits mis à mal, voire étouffé dans l'œuf.

Mais à notre sens, les œuvres de Modiano, Sebald et Wander visent moins la perte du lecteur et de son appréhension linéaire et immédiate du sens que son activité dans des récits tout en épaisseur, qui l'invitent à une expérience particulière de lecture afin de surpasser la crise de la représentation – et de l'interprétation : il s'agit moins de le désorienter que de le faire sortir des cadres de lecture préétablis (en termes d'horizon d'attente, mais aussi de repères syntaxiques et historiques, de perception) et d'orienter son attention vers les détails et, en cela, d'aiguiser son regard et sa pensée. L'enjeu majeur de la lecture de l'errance, et sans doute également de la lecture de l'après, serait ainsi de forcer le lecteur à questionner la perte de repères à laquelle il se trouve confronté, à observer et fouiller la phrase, ses détours et ses blancs, pour en extirper les sens. En cela se produit finalement une lecture plus dynamique, plus intense, car le lecteur est rendu plus attentif, plus actif, afin de comprendre la constellation des personnages, recomposer la chronologie des événements, retracer le cheminement de l'enquête et de la remémoration, savoir attendre, recomposer les fragments épars de connaissance, accepter d'hésiter et lui-même se souvenir.

Une lecture active et réflexive

Les œuvres de Modiano, Sebald et Wander en appellent à la participation active du lecteur dans l'élaboration de l'histoire et sa saisie : le lecteur est amené à rassembler à rebours les informations qu'elles contiennent, à chercher le sens et l'issue des phrases, à suivre et retracer le cheminement des personnages et des narrateurs, à imaginer les épisodes manquants

des « histoires inarrées » („unerzählt“) dont parle Sebald. Au lecteur d’esquisser des conclusions ou d’ouvrir de nouvelles perspectives en suivant celles qu’offrent les œuvres, car nous avons vu que les cheminements des personnages et leurs recherches ne sont pas encore clôturées, même si elles ne sont pas écrites : il reste encore tant à savoir (DB p. 59).

De la même façon, l’alternance des points de vue, la pluralité des voix, le brouillage de leur point de référence et le puzzle des différents fragments d’expérience humaine permettent de placer, par mimétisme, le lecteur dans une position d’enquêteur et de lui confier différentes possibilités de saisie de l’Histoire. En cela, il est pris d’un notable désir de découvrir et de combler les lacunes, lequel débouche sur le plaisir de la lecture, qui relie le goût de la langue et la satisfaction de donner sens aux indices disséminés au long des récits, au réseau de signes appelant précisément un exercice de lecture. C’est d’ailleurs par ces énigmes que les narrateurs (et peut-être également les auteurs réels) sont devenus écrivains, par ces énigmes qu’ils nous invitent à devenir lecteurs, et si l’on veut, enquêteurs à notre tour, dans une démarche ainsi décrite par Modiano dans *Fleurs de ruine* :

Je m’étais assis à la terrasse de l’un des cafés, vis-à-vis du stade Charléty. J’échafaudais toutes les hypothèses concernant Philippe de Pacheco dont je ne connaissais même pas le visage. Je prenais des notes. Sans en avoir clairement conscience, je commençais mon premier livre. Ce n’était pas une vocation, ni un don particulier qui me poussaient à écrire, mais tout simplement l’énigme que me posait un homme que je n’avais aucune chance de retrouver, et toutes ces questions qui n’auraient jamais de réponse.¹¹³⁶

Et le contenu en errance des récits eux-mêmes vise l’activité du lecteur : la forte intertextualité, par exemple, présente chez les trois auteurs par les nombreuses voix qui s’établissent à la fois hors du champ référentiel du texte et en lui-même à partir du moment où ils les intègrent dans leurs œuvres, demande au lecteur de se positionner dans le cadre d’une mémoire collective qu’il (ré)active et (ré)actualise. En cela, le lecteur dépasse l’intention de l’auteur car il peut très bien avoir une sensation de déjà-vu, de déjà-lu, mais aussi ne pas remarquer la référence, y voir autre chose, ou même voir des parallèles que l’auteur n’a dressés qu’inconsciemment : l’intertextualité invite le lecteur à effectuer un travail de reconnaissance et de saisie, puis à s’interroger éventuellement sur sa signification et sa fonction.

Le regard du lecteur est en conséquence dynamique et en mouvement constant, se déplaçant non pas de façon linéaire mais dans différentes directions afin d’élargir sa perspective au-delà du texte, au-delà des limites de sa connaissance, qu’il pourra compléter une fois le livre terminé, à partir d’autres livres. Par exemple, la fin d’*Austerlitz* opère

¹¹³⁶ MODIANO P., *Fleurs de ruine*, Paris, Seuil, 1991, p. 86.

clairement un passage du relais au lecteur, au moment où la quête du personnage éponyme s'achève et se poursuit à la fois, d'un côté dans la plus grande bibliothèque de France, lieu de réserve des récits passés, d'un autre côté dans la gare d'Austerlitz, de laquelle il disparaîtra pour rejoindre Gurs où se trouvent les dernières traces de son père. Avec la démarche du personnage coïncide celle du narrateur, en position de lecteur devant le lieu de Breendonk. Au lecteur d'*Austerlitz*, donc, de poursuivre la quête et le refus de l'oubli, de poursuivre l'errance, dans le cadre de ce que R. Chartier nomme une « 'autre' lecture, détachée de la lettre, créatrice de son espace propre »¹¹³⁷. Et cet espace, qui établit des parallèles entre fiction du texte et fiction personnelle, réel et imaginaire, passé, présent et avenir, est ainsi un espace de reformulation et de réflexion continues. La réflexion du lecteur s'établit donc à la fois sur le contenu des œuvres, la façon dont il y est représenté et questionné, et sur la forme même qu'elles prennent, afin de parvenir si possible à des liens cachés jusque-là, à une vérité plus profonde¹¹³⁸ présente dans le « double fond » de la réalité¹¹³⁹.

Cela rejoint à notre sens l'idée de J.P. Sartre selon laquelle la lecture est création autant qu'appropriation : le livre est créateur de liens et de sens en dehors de ses frontières, créateur de traces et de signes, d'interrogations potentiellement infinies qui seront révélés dans la lecture¹¹⁴⁰. De fait, d'après Sartre, le lecteur, d'un côté, « dévoile » et « produit » l'objet-livre par son regard¹¹⁴¹. D'un autre côté, il produit une « création dirigée », en termes de perception, de réflexion et d'agencement sémantique de mots déjà préexistants, et donc de responsabilité à l'égard du livre et du langage, à l'égard du contenu des livres et de leur survie : la lecture leur confère « des objets, des perspectives, un horizon »¹¹⁴². La lecture répond donc à un « appel » que définit ainsi Sartre :

Puisque la création ne peut trouver son achèvement que dans la lecture, puisque l'artiste doit confier à un autre le soin d'accomplir ce qu'il a commencé, puisque c'est à travers la conscience du lecteur seulement qu'il peut se saisir comme essentiel à son œuvre, tout ouvrage littéraire est un appel. Écrire, c'est faire appel au lecteur pour qu'il fasse passer à l'existence objective le dévoilement que j'ai entrepris par le moyen du langage¹¹⁴³.

¹¹³⁷ CHARTIER R. (dir.), *Histoires de la lecture. Un bilan des recherches*, op. cit., p. 17.

¹¹³⁸ GL 1996 S. 337, GL 2006 S. 342.

¹¹³⁹ „Jede wahre Geschichte hat einen doppelten Boden. Und manchmal transzendiert sie zu einem dritten und vierten Boden und dringt damit zu einer noch tieferen Wahrheit vor.“ TRAMPE W., „Gedenken, Erzählen, Leben. Gespräch mit Fred Wander“, op. cit., p. 65.

¹¹⁴⁰ Sur cette idée du livre comme « terrain pour la pensée d'interrogations infinies », voir CHRISTIN A.M., « Lectures / Ecritures », op. cit., p. 264.

¹¹⁴¹ SARTRE J.P., *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1968, p. 59.

¹¹⁴² *Ibid.*, p. 52.

¹¹⁴³ *Ibid.*, p. 52-53.

Cette conception de la lecture comme création dirigée nous amène à insister sur la coopération de l'auteur et du lecteur à distance, qui provoque nécessairement plusieurs lectures, c'est-à-dire à la fois relecture et stratification de la lecture en plusieurs niveaux. Dans ce cadre, nous pouvons reprendre la typologie d'A. Nisin : une lecture comme source de plaisir et sensation subjective, qui voit l'œuvre comme « événement et émotion »¹¹⁴⁴, puis comme source de réflexion à portée métatextuelle, en-dehors des frontières du texte, c'est-à-dire comme « lecture critique », qui permet de passer des signes à la signification, de l'impression à la réflexion, « du psychologique à l'esthétique, de l'émotion au jugement, du subjectif à l'objectif entre le sentiment produit par l'œuvre et l'œuvre elle-même »¹¹⁴⁵.

À notre sens, les œuvres de Sebald, Modiano et Wander répondent à cette analyse mais une dimension supplémentaire apparaît au regard de la littérature de l'après : la réflexion du lecteur est autant d'ordre sémantique et formel, dans une conception de la lecture comme dévoilement, que d'ordre éthique, dans une conception de la lecture comme dialogue du texte au hors-texte, par le principe d'ouverture à la discussion qui émane des œuvres.

La lecture comme dialogue

La conception de la lecture comme dialogue doit être prise en compte comme potentialité des œuvres de Modiano, Sebald et Wander à partir du moment où le lecteur accepte les principes d'ouverture et d'indétermination des œuvres non comme désorientation ou lacune, mais comme possibilité de discussion. C'est une idée qui apparaît clairement chez Wander, lorsque celui-ci évoque les débats parfois houleux qui avaient lieu au *Schriftsteller-Verband* de la RDA : à travers eux, la personnalité sociale et littéraire de Wander semble se définir, par les questionnements partagés, les incertitudes, les incompréhensions voire les contradictions qui éclosent dans les débats. Non seulement ils permettent d'aiguiser le sens commun, mais éveillent de surcroît des questionnements intérieurs¹¹⁴⁶ par lesquels peut se forger le jugement personnel et l'indépendance¹¹⁴⁷. C'est sans doute ce à quoi Wander invite également son lecteur.

C'est également la fonction que remplissent les nombreux dialogues, donc la profusion des voix, et les documents insérés chez Sebald ou cités chez les trois auteurs, qui rendent la

¹¹⁴⁴ NISIN A., *La Littérature et le lecteur, op. cit.*, p. 93.

¹¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 96-97.

¹¹⁴⁶ GL 1996 S. 192-194, GL 2006 S. 190-193.

¹¹⁴⁷ GL 1996 S. 195, GL 2006 S. 193.

transmission dynamique. Par exemple, les photographies présentes chez Sebald impliquent une personne réelle à leur origine et provoquent chez le lecteur des questionnements quant au lieu, l'objet ou la personne qu'elles figurent et quant au motif de leur insertion à tel endroit du récit. Chez Modiano, les lettres adressées par exemple au préfet de Police de Paris sous l'Occupation afin d'obtenir des renseignements ou la libération des proches des émetteurs semblent adressées au lecteur puisque le préfet n'a jamais répondu :

Elles ont été là pendant plus d'un demi-siècle, comme des sacs de courrier oubliés au fond d'un hangar d'une lointaine étape de l'Aéropostale. Aujourd'hui, nous pouvons les lire. Ceux à qui elles étaient adressées n'ont pas voulu en tenir compte et maintenant, c'est nous, qui n'étions pas encore nés à cette époque, qui en sommes les destinataires et les gardiens. (DB p. 84)

Modiano insère ensuite sept extraits de ces lettres, avec des phrases d'accroche telles que « J'ai l'honneur d'attirer votre attention sur ma demande » (DB p. 84), « Je vous serais infiniment obligée de bien vouloir examiner le cas que je viens vous présenter » (DB p. 85), comme si le lecteur était effectivement à présent le « destinataire » de la lettre, donc responsable de son contenu et de la réponse à y donner : le « gardien » de la mémoire et, à son tour, le vecteur du souvenir. Dans ce cadre, le lecteur est invité à dialoguer avec le récit et ainsi avec le passé. Ce dialogue provoque même l'implication conjointe de l'auteur et du lecteur, lorsque Modiano parsème son récit de remarques qui mettent au jour l'incomplétude des informations récoltées¹¹⁴⁸ et s'adressent dès lors indirectement au lecteur¹¹⁴⁹.

Nous avons analysé l'écriture performative et autoréflexive des trois auteurs qui se construisent de questionnements et exhibe ses moyens et méthodes, en étant consciente de ses pouvoirs et de ses limites. Au regard du lecteur à présent, une telle écriture vise, d'un côté, à inciter le lecteur à réfléchir aux interactions entre monde textuel et monde réel, en déplaçant constamment les points de référence et en multipliant les perspectives. D'un autre côté, l'écriture autoréflexive conduit le lecteur à interroger sa capacité à se souvenir qui s'accompagne de celle à compatir : en étant impliqué émotionnellement, il communique avec l'œuvre et l'Histoire qu'elle contient. Se dessinent ainsi les jalons d'une conception éthique de l'écriture et de la lecture de l'après.

De fait, si la littérature de l'après répond à un impératif de récit (du devoir de mémoire au devoir-dire), elle implique également un impératif de regard et d'écoute : les images non légendées chez Sebald mais aussi les nombreux dialogues et les questions présentes chez les trois auteurs provoquent des questionnements et prennent le lecteur à témoin. Ils ne

¹¹⁴⁸ « Voilà le peu de chose que je sais de Josette Delimal. J'aimerais en savoir plus. » (DB p. 116).

¹¹⁴⁹ « Je n'ai pas retrouvé la trace de cette Mlle Salomon. Est-elle encore vivante ? » (DB p. 106).

constituent pas des preuves de la mémoire qu'ils contiennent ou dont ils marquent l'oubli, mais des possibilités du questionnement de la mémoire, afin de transmettre au lecteur le rôle de témoignage au-delà de l'espace-temps dont il est issu. Cette omniprésence du dialogue et du questionnement renvoie symboliquement à la fois à la restauration d'un dialogue entre survivants et héritiers (sans doute également entre victimes et bourreaux), et à l'instauration d'un dialogue entre texte et hors-texte, c'est-à-dire d'un questionnement autour de la possibilité de l'achèvement de la narration (finalité), de la possibilité de la clôture de son discours (sens) et de son pouvoir de consolation symbolique (réparation).

En cela, l'ensemble des motifs et composantes des œuvres participent à l'invitation à ce dialogue différé, à l'instar des commentaires et notes de bas de page composés par les auteurs¹¹⁵⁰, qui exhibent à un autre niveau l'établissement des connaissances et le cheminement de la conscience historique. Ces notes de bas de page des auteurs ne doivent pas être confondues avec les notes du traducteur chez Sebald, même si elles visent également à l'intégration du lecteur au cheminement vers la saisie du contenu du récit, et donc du récit lui-même (A p. 235). Ces commentaires, tout comme les questionnements et la forme hybride des œuvres, invitent d'abord à une attention particulière (quant au contenu, à la structure et à la forme). Ensuite, elles invitent à une confrontation des savoirs et à une réaction, voire une interprétation des traces échappées à la destruction, soustraites au temps et réinscrites dans le présent, ainsi actualisées puis réactualisées dans l'autre présent, celui de la lecture.

En ce sens, la transmission et la lecture s'établissent dans un rapport de complémentarité et constituent la (re)négociation continue des modèles culturels¹¹⁵¹ dans des œuvres qui se construisent comme un espace ouvert à la discussion, un espace de transition. Cet espace de passage que constitue la littérature de l'après vise à retrouver les traces des expériences, représenter le passé menacé par l'oubli, retisser les liens entre les mémoires et rendre des émotions aux événements, rassemblant ainsi les codes nécessaires selon V. Jouve à la transmission réussie : le code narratif, le code culturel et le code affectif. Ces codes éveillent chez le lecteur, dans son analyse de l'être et du faire des figures textuelles, une triple démarche réflexive d'identification (code narratif), de valeur (code culturel) et de sympathie (code affectif)¹¹⁵² dans son dialogue avec l'œuvre.

En invitant au dialogue différé, les récits de survivants constituent d'après P.C. Langer des « plaidoyers pour la différence », c'est-à-dire pour le droit à la différence et sa nécessité

¹¹⁵⁰ DB p. 67 ; A p. 18-19 / S. 18-20.

¹¹⁵¹ Voir KÖSTLIN K., „Kulturen im Prozess der Migration und die Kultur der Migrationen“, *op. cit.*, p. 377.

¹¹⁵² JOUVE V., *L'Effet-personnage dans le roman*, *op. cit.*, p. 123.

même¹¹⁵³, car ils possèdent les caractéristiques principales suivantes : l'Histoire qu'ils contiennent semble constamment en cours d'appréhension et d'écriture, ils transmettent des souvenirs hétérogènes, souvent troués de blancs, leurs perspectives narratives et les voix qu'ils font entendre sont multiples. Ces caractéristiques s'appliquent également aux œuvres de Modiano, Sebald et Wander et nous pouvons donc appliquer l'analyse de Langer aux œuvres de notre corpus. En effet, ce sont des œuvres qui créent à la fois une réflexion sur elles-mêmes et une ouverture sur l'autre, ce qui constitue les conditions d'un dialogue avec le lecteur et les prémices d'une mémoire partagée, cosmopolite et transnationale.

C'est ainsi qu'analyse P.C. Langer le renoncement des auteurs de l'après à donner des réponses : il s'explique par leur volonté de s'ouvrir au dialogue et d'établir un engagement commun intégrant l'auteur, le texte et le lecteur afin de créer une « communauté future de la mémoire partagée »¹¹⁵⁴. Il reprend ici le terme de P. Burke, historien britannique : « community memory »¹¹⁵⁵, qui rapproche la mémoire d'une construction collective, culturelle et sociale. D'après ce modèle convaincant, les œuvres de Modiano, Sebald et Wander illustrent la volonté d'établir de nouvelles formes du discours sur la mémoire, dans le but non pas de reconstituer le passé tel qu'il a réellement été, mais de restituer la façon dont il a été vécu, puis remémoré avec le recul des années, c'est-à-dire interprété, et la façon dont il est rendu signifiant dans le récit et au-delà¹¹⁵⁶, à travers un discours pluriel et ouvert à la discussion. En cela, la lecture de Modiano, Sebald et Wander nous place dans une situation d'engagement : de la même façon que les auteurs positionnent leurs personnages et narrateurs dans une situation qui exige d'eux des découvertes, des questionnements et des choix, le lecteur chemine à la recherche d'une issue, embarqué sur le flot de la matière du souvenir, rendu responsable du sens de l'histoire.

¹¹⁵³ „Plaidoyers für Differenz, für das Recht auf und die Notwendigkeit von Differenz“, LANGER P.C., *Schreiben gegen die Erinnerung?*, op. cit., p. 126-127.

¹¹⁵⁴ „eine gemeinsame zukünftige Erinnerungsgemeinschaft“, *ibid.*, p. 138.

¹¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 36

¹¹⁵⁶ „Es geht nicht darum, wie es wirklich gewesen ist, sondern wie es erlebt und im Nachhinein erinnert und somit interpretiert wird, welche Bedeutungen es in der Erzählung erhält.“, *ibid.*, p. 138.

Le pacte de responsabilité

À partir du moment où le lecteur est activement impliqué dans le processus d'écoute, de réception de témoignage et de transmission, il est rendu responsable du sens de l'histoire¹¹⁵⁷ et des voix du texte dont il se fait le réceptacle. Ainsi Wander définit-il le rôle du lecteur-auditeur, faisant référence à la fois aux raconteurs d'histoires qui transmettent leurs anecdotes non pas une, ni deux, mais vingt fois, et à son travail d'écrivain :

[...] L'auditeur est incité à observer les choses de la vie sous toutes les coutures – et à chaque fois sous un éclairage différent ! Le lecteur et auditeur sait qu'il change lui-même continuellement.

[...] der Zuhörer wird aufgefordert, die Dinge des Lebens von allen Seiten zu betrachten und jedesmal in einem anderen Licht! Der Leser und Zuhörer weiß, daß er selbst sich ständig wandelt. (GL 1996 S. 335-336, GL 2006 S. 340-341)

Si le lecteur ne peut choisir le contenu de son engagement, la littérature de l'après ne se contente de l'exhorter à une unique tâche de constitution du sens et de découverte de l'intention de l'auteur, voire de son déchiffrement. Elle ouvre plutôt des pistes de réflexion et de dialogue dynamiques et potentiellement toujours renouvelées : outre le fait que le lecteur est celui qui rend concret en toute responsabilité le message du texte, il n'est plus, pour reprendre les termes d'A. Prstojevic, « un esprit passif recevant un flux d'informations mais un chercheur de traces »¹¹⁵⁸. Ce faisant, il doit constamment prendre en charge la déroute ou la pluralité des sens, mais aussi décrypter, compléter sans cesse ses connaissances tout en interrogeant sa propre mémoire, sa propre expérience en regard de sa position historiquement, socialement et axiologiquement orientée.

De plus, le lecteur doit également prendre en compte la responsabilité non formulée de l'auteur, qu'il doit se charger de comprendre et de s'appropriier pour éventuellement entrer en discussion, en mettant en jeu sa propre responsabilité devant l'Histoire¹¹⁵⁹. Nous pouvons ainsi dire après S. Servoise que la lecture constituerait dès lors une expérience de l'histoire, dans le sens où l'entend P. Ricœur dans sa conception du récit : le lecteur réfléchit son expérience antérieure à la lecture, son expérience de lecture proprement dite qui se déplace, se souvient et crée de la mémoire, et sa prise en charge subjective et autonome des expériences qu'il lit. En cela, le mouvement de va-et-vient entre factuel et fictif, connaissance et ignorance, documents et littérature, création et réception, rend la responsabilité de chacun

¹¹⁵⁷ Voir BAER U., *Niemand zeugt für den Zeugen. Erinnerungskultur nach der Shoah*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2000, p. 7.

¹¹⁵⁸ PRSTOJEVIC A., *Le Témoin et la bibliothèque*, op. cit., p. 136.

¹¹⁵⁹ Voir *ibid.* et SERVOISE S., *Le Roman face à l'Histoire*, op. cit., p. 295, p. 300.

dynamique et efficace à travers ce « moment de conscience réflexive » qu'est la lecture, pour reprendre les termes de J.P. Sartre¹¹⁶⁰. En d'autres termes, la responsabilité du lecteur de l'après se définirait donc par la prise en compte assumée d'un héritage historique et culturel commun, accompagnée d'une réflexion critique et éthique autant à l'égard du contenu que de sa mise en forme, autant à l'égard du passé que du présent.

De plus, il s'agit pour le lecteur de se sentir concerné par l'histoire racontée et de la préserver par une mémoire active, même en dehors du livre et de sa lecture. Par leur errance dans les œuvres de Modiano, Sebald et Wander, les lecteurs, c'est-à-dire les générations futures, doivent se questionner et s'engager également sur les traces que laissent les pointillés de l'histoire, en ne cessant jamais de se souvenir.

Mais se souvenir de quoi exactement ? Les personnages, narrateurs, même s'ils s'avèrent parfois des doubles fictionnels de personnes réelles, ne sont que des « êtres de papier », en même temps que des échantillons ou des héritiers de la Seconde Guerre mondiale. Ils incarnent, nous l'avons vu, le côté humain de la catastrophe : faire ressortir quelques visages du néant, c'est permettre de dire sans tout représenter pour autant, c'est permettre de mesurer la grandeur de la catastrophe historique, qui paraît d'autant plus frappante, c'est légitimer le travail des historiens autant que celui des écrivains et le fruit de leur travail, les œuvres que nous lisons.

Aujourd'hui encore il nous faut agir contre l'oubli, maintenant que le passé s'évanouit et menace d'extinction, maintenant que l'histoire en cours oublie ses lieux de mémoire individuelle et collective, maintenant que les contextes nous échappent et que les traces du passé sont recouvertes par la poussière du temps :

La Préfecture de Police de l'Occupation n'est plus qu'une grande caserne spectrale au bord de la Seine. [...] Et aujourd'hui, nous avons peine à croire que ce bâtiment dont nous longeons les façades n'a pas changé depuis les années quarante. Nous nous persuadons que ce ne sont pas les mêmes pierres, les mêmes couloirs. (DB p. 83)

Car finalement, de la même façon que les lieux qui les ont vus évoluer dans l'espace textuel, Dora Bruder, Jacques Austerlitz, Max Ferber, Sascha Cohn-Jannowitz et les autres ne sont rien : des traces figées à l'âge de leur disparition, des voix éteintes. Ils ne sont rien d'autre que les récits qui les contiennent, en morceaux, et à qui ils donnent parfois leur nom. Mais ce rien constitue également un lieu de mémoire, un lieu de mémoire interculturel, comme en témoigne la présence de Dora et de ses parents, par exemple, dans le *Mémorial* établi par Klarsfeld. Cet ouvrage se présente depuis sa réédition en 2012 corrigée et

¹¹⁶⁰ SARTRE J.P., *Qu'est-ce que la littérature ?*, op. cit., p. 163.

augmentée sous la forme d'un grand livre de 48 cm sur 30 cm, d'un poids de 7 kg¹¹⁶¹, traduit par ailleurs en anglais depuis 1998, afin de rendre possible une appréhension transnationale de son contenu. Qu'en est-il donc de la mémoire de l'après, comment transparait-elle dans l'écriture errante de Modiano, Sebald et Wander ? En quoi la littérature de l'errance, et avec elle la littérature de l'après, peut-elle se caractériser par la transnationalité, c'est-à-dire le passage des frontières nationales en termes de mémoire, de contenu, de signification et de portée ?

La transnationalité à l'œuvre

La mémoire cosmopolite et plurielle

L'étude des œuvres du corpus nous a montré que la distribution problématique du sens tend moins au manque qu'à la pluralité des possibilités. Revenons sur le nom d'Austerlitz, qui semble au premier abord contenir les ambiguïtés voire les brisures de l'identité du personnage : il renvoie finalement plutôt à une identité culturelle enrichie d'une expérience et d'une mémoire communes. En effet, le nom fait sens en ce qu'il évoque conjointement plusieurs nationalités, cultures, réalités différentes qui s'étendent sur toute l'Europe – et qui sont toutes répertoriées dans le récit de Sebald : il contient des traces personnelles et individuelles (le nom de sa mère, fictive, Agáta Austerlitzova), historiques (la bataille napoléonienne menée le 2 décembre 1805), géographiques (le nom du village morave où a eu lieu la bataille), légendaires (le vrai patronyme du danseur juif Fred Astaire), littéraires (le nom d'un homme apparaissant dans le *Journal* de F. Kafka), architecturales (la gare d'Austerlitz) et linguistiques (la confusion phonétique avec Auschwitz). De plus, par la remémoration de son passé individuel, le personnage permet d'approcher la mémoire collective, de la fouiller et de l'incarner : d'un point de vue historiographique, Austerlitz s'avère la personnification de l'histoire européenne autour de la Seconde Guerre mondiale et d'un point de vue littéraire, les voiles des histoires singulières, tissés bout à bout, confectionnent la toile littéraire d'un petit récit d'histoire(s) commune(s).

¹¹⁶¹ Voir « Serge Klarsfeld publie une nouvelle édition du *Mémorial de la déportation des juifs de France* », [En ligne], *Le Monde*, URL : <http://www.lemonde.fr/societe/article/2012/04/28/serge-klarsfeld-publie-une-nouvelle-edition-du-memorial-de-la-deportation-des-juifs-de-france16927453224.html> [Consulté le 01.01.2016].

De la même façon, les noms de lieux, de villes, de gares, d'hôtels, ces lieux de passage et de transit, ou les monuments cités chez les trois auteurs renvoient à la fois à des réalités, des voyages, des personnes, des événements qui sortent de leur cadre national et à des espaces d'échanges culturels. Cette expérience et cette conscience du transnational permettraient ainsi de redéfinir la mémoire actuelle, celle qui transparaît dans les récits des trois auteurs, comme une mémoire collective multiculturelle.

Selon la thèse de D. Levy et N. Sznajder, dans le temps actuel de la globalisation et donc de la prise en compte constante de l'autre¹¹⁶², la mémoire collective doit être redéfinie comme une mémoire cosmopolite („kosmopolitisches Gedächtnis“), qui ne peut plus être réduite à une approche territoriale ou nationale¹¹⁶³. En effet, la mémoire collective s'oriente vers des symboles universels, comme en témoignent par exemple la *Déclaration universelle des droits de l'homme* signée le 10 décembre 1948 ou le terme de « crime contre l'humanité » apparu en 1945, mais aussi les commémorations internationales¹¹⁶⁴, à l'instar de la célébration du soixante-dixième anniversaire de la libération d'Auschwitz le 27 janvier 2015, ou encore les réflexions internationales, comme le *Stockholm International Forum on the Holocaust* de janvier 2000¹¹⁶⁵. Un autre exemple représentatif de la mémoire cosmopolite est le nom « Auschwitz », que M. Blanchot désigne dans *L'Écriture du désastre* comme l'« événement absolu de l'histoire »¹¹⁶⁶, en évoquant l'idée de ce lieu pourtant précisément situé géographiquement devenu lieu de mémoire collective, d'un nom propre devenu nom commun universel. Peu importe notre nationalité et notre prononciation du nom, « Auschwitz » renvoie au même signe et permet la création d'une connaissance historique commune.

Mais il faut préciser, d'après la terminologie de D. Levy et de N. Sznajder, que la mémoire cosmopolite n'est pas synonyme de mémoire globale unifiée¹¹⁶⁷. Elle prend plutôt la forme d'une mémoire universelle dépendante de son contexte d'émergence¹¹⁶⁸, c'est-à-dire

¹¹⁶² „Die Globalisierung ist die Wahrnehmung des Ausländischen, des Fremden.“, KÖSTLIN K., „Kulturen im Prozess der Migration und die Kultur der Migrationen“, *op. cit.*, p. 376.

¹¹⁶³ „Im Zeitalter der Globalisierung kann kollektive Erinnerung nicht mehr auf einen territorial oder national fixierten Ansatz reduziert werden.“ LEVY D., SZNAIDER N., *Erinnerung im globalen Zeitalter: Der Holocaust*, *op. cit.*, p. 9.

¹¹⁶⁴ *Ibid.*

¹¹⁶⁵ La Déclaration du Forum est consultable à cette adresse : <https://www.holocautremembrance.com/fr/about-us-stockholm-declaration/la-d%C3%A9claration-du-forum-international-de-stockholm-sur-l%E2%80%99holocauste> [Consulté le 20.07.2013].

¹¹⁶⁶ BLANCHOT M., *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980, p. 180.

¹¹⁶⁷ „einheitliches Globalgedächtnis“, LEVY D., SZNAIDER N., *Erinnerung im globalen Zeitalter: Der Holocaust*, *op. cit.*, p. 36.

¹¹⁶⁸ „kontextabhängiges Universalgedächtnis“, *ibid.*

dépendante de la mémoire de chacun, non dans un rapport d'exclusion mais de complémentarité : une mémoire donc susceptible d'être réactivée, à la fois plurielle et autoréflexive. Cela aboutit ainsi à une mémoire d'un nouvel ordre, humaniste et tournée vers l'avenir : une mémoire à la fois locale et globale, nationale et internationale, individuelle et collective, qui n'apparaît pas sur le mode de l'opposition, le « soit... soit » („Entweder-Oder“), mais sur celui de la conciliation, le « tout autant... que » („Sowohl-al-Auch“)¹¹⁶⁹.

La mémoire cosmopolite est ainsi une mémoire ouverte, fragmentaire, hybride, toujours présente, et en tout lieu ; une mémoire en mouvement, réflexive et constructive, ainsi tournée à la fois vers le passé et l'avenir, dont elle assume la responsabilité : une mémoire qui prend dès lors un sens éthique indépendamment de ses origines historiques et territoriales¹¹⁷⁰, et qui semble orientée vers un progrès moral de l'humain s'établissant dans un rapport d'interdépendances culturelles. Cette idée de mémoire cosmopolite semble séduisante et applicable aux œuvres de Modiano, Sebald et Wander, d'abord au regard de leur traitement spécifique de la thématique de l'errance et de sa mise en forme du texte au hors-texte. Ensuite, elle fait également sens au regard de leur intention commune de lutter contre l'oubli en réunissant les connaissances et les expériences, en croisant les formes et les supports de des mémoires nationales et individuelles qui ont été témoins, à leur niveau, de la petite et de la grande histoire sur le territoire européen, et en réfléchissant constamment à la mémoire ainsi à la façon dont la conscience historique de l'après et l'écriture la mettent en forme, en questionnant ce qu'il en reste.

D. Levy et N. Sznajder, en analysant les formes (politiques et culturelles) que prend la mémoire collective, parviennent finalement à la question d'une éventuelle identité globale, ou plutôt cosmopolite¹¹⁷¹. Il s'agirait pour eux d'une identité qui verrait les chemins individuels se croiser voire s'enrichir sans fin, et chaque expérience locale se doter d'un horizon interculturel, à travers toutes les formes que la culture peut prendre. Ce faisant, la mémoire (musées, livres, films, monuments, journées commémoratives, archives) pourrait être contenue et maintenue, à une époque où les témoins oculaires ont disparu.

Ils concluent leur essai sur cette idée que l'identité actuelle peut être effectivement considérée comme cosmopolite : une identité construite en réseau, selon des interdépendances nécessaires définies par des critères de communication, de mise en perspective, d'empathie et de responsabilité morale et politique. C'est-à-dire une identité forgée par la mémoire

¹¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 156-157.

¹¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 235.

¹¹⁷¹ „Kann es eine globale oder besser kosmopolitische Identität überhaupt geben?“, *ibid.*, p. 10.

cosmopolite, qui pourrait dès lors se définir comme la reconnaissance de l'histoire et des souvenirs de l'autre, et son intégration dans sa propre histoire. Ce qu'il en reste alors : la mémoire d'une histoire commune¹¹⁷².

Comme notre étude s'est efforcée de le montrer, Sebald, Modiano et Wander s'intègrent pleinement dans cette perspective transnationale de la mémoire et de l'identité. Les trois auteurs s'avèrent en effet, d'après C. Öhlschläger, des « frontaliers de la littérature entre les cultures »¹¹⁷³, ou comme nous pouvons les appeler, des créateurs et passeurs de mémoire culturelle, par laquelle l'histoire remémorée et transmise rejoint l'histoire factuelle.

Dès lors, la question du temps, de l'amnésie à l'hypermnésie, de la double responsabilité à l'égard du passé et de l'avenir, peut être résolue et ainsi formulée : les œuvres de Modiano, Sebald et Wander permettent au lecteur de réfléchir à sa conscience historique dans un temps global qui réconcilie présent, passé et avenir et de prendre en compte l'ouverture des frontières nationales et culturelles tout comme celles de la pensée. C'est dans cette perspective de surimpression des temps et de communication interculturelle de la mémoire que S. Servoise cherche à définir le rôle de Jean, narrateur de *L'Horizon*, l'avant-dernier récit paru de Modiano, dans une analyse qui peut s'appliquer à l'ensemble des personnages et des narrateurs des trois auteurs : « En refusant de tenir le passé pour révolu [voire résolu], Jean lui promet un épanouissement nouveau et inconnu en même temps qu'il modifie la perception et la compréhension de sa condition temporelle : il n'est plus seulement celui qui vit avec le passé – un héritier – mais celui qui en fait quelque chose »¹¹⁷⁴. Ce quelque chose sera un livre, témoin concret d'une expérience partagée par les narrateurs des trois auteurs et objet survivant au temps : un texte-mémoire à transmettre, un texte-monument se réalisant dans un triple rapport éthique au temps et à l'Histoire. Car il s'agit à la fois de « construire l'avenir sur un passé assumé comme trouble », « donner un avenir au passé en refusant de l'envisager sous l'angle de l'achevé », et « en raviver, au présent, des potentialités inaccomplies »¹¹⁷⁵.

Si ces critères donnés par S. Servoise s'appliquent à la littérature française, ils conviennent également à l'étude des trois auteurs mais dans un champ élargi au lecteur, car pour le cas de Modiano, Sebald et Wander, ce triple rapport éthique relie le texte et le hors-

¹¹⁷² „Kosmopolitisches Gedächtnis heißt, die Geschichte und die Erinnerungen des „Anderen“ anzuerkennen und in die eigene Geschichte zu integrieren. Was bleibt, ist die Erinnerung an eine gemeinsame Geschichte.“, *ibid.*, p. 242.

¹¹⁷³ „literarische Grenzgänger zwischen den Kulturen“, ÖHLSCHLÄGER C., „Unabschließbare Rahmen“, *op. cit.*, p. 169.

¹¹⁷⁴ SERVOISE S., « *L'Horizon* : l'avenir (enfin) retrouvé », *op. cit.*, p. 165.

¹¹⁷⁵ *Ibid.*

texte : le premier désignerait le rôle des figures du récit (personnages et narrateurs) et le cheminement de leurs recherches, de la remémoration et de leurs discussions, le deuxième le rôle de l'écrivain, puis du narrateur-écrivain, qui les met en forme en questionnant l'écriture elle-même, et le dernier, celui du lecteur. Ils s'avèrent tous à la fois héritiers de l'histoire et présents à elle, l'histoire qui est passée, celle qui est en train de se raconter ou de se lire et celle qui est encore à venir.

Ainsi les œuvres de Modiano, Sebald et Wander visent-elles à la fois la réactivation et la création de la mémoire cosmopolite, à travers leurs textes-monuments : elles constituent à la fois des monuments de la mémoire préservée, à travers les voix qu'ils donnent à entendre les traces qu'ils donnent à voir, et des tombeaux littéraires accordés aux êtres humains qui n'ont pas eu de sépulture. Et si elles constituent des œuvres préoccupées par l'Histoire, témoignant d'un passé hanté par le passé troué de blancs, mettant en doute les vérités du présent, elles semblent capables de produire également leur propre spectralité. C'est, d'après A. Fleischer, écrivain, réalisateur et photographe franco-hongrois de la même génération que Sebald et Modiano, « une façon de donner une deuxième chance aux corps, aux visages, contre la clôture de leur destin historique »¹¹⁷⁶ soit, en d'autres termes, une façon de produire, au cœur de la littérature, de la survivance (*Nachleben*) : préservation de ce qui reste et survie du souvenir et à travers lui, des choses et des personnes qui y sont attachées, répondant à une obligation éthique d'écrire au présent et au futur, pour faire trace.

Finalement, dans leurs œuvres, Modiano, Sebald et Wander dressent un monument contre l'oubli. Et leurs œuvres sont même ce monument car, si la lecture ne permet pas d'apprendre où les morts reposent, ce sont les récits qui font office de sépulture et de mémorial à la fois. Cela est rendu d'autant plus visible chez Sebald qui insère des photographies de tombes, des sépultures « depuis longtemps bouleversées par les racines des érables ayant poussé de toutes parts, quand elles n'étaient pas déjà complètement renversées »¹¹⁷⁷ : des tombes abandonnées, oubliées des générations suivantes. La mémoire sera certes toujours insuffisante, les blancs toujours présents, mais les trois auteurs œuvrent à la constitution d'une mémoire contemporaine de la Shoah. En ce sens, la littérature peut prendre part aux débats politiques actuels et peut produire de la mémoire hors-texte, comme en témoigne la décision prise par la maire de Paris, A. Hidalgo, de nommer une ruelle du

¹¹⁷⁶ VIART D., « L'Histoire dans la langue des fantômes. Entretien avec Alain Fleischer », in D. Viart, L. Demanze (dir.), *Fins de la littérature, op. cit.*, p. 201-207, ici p. 206.

¹¹⁷⁷ A p. 313 / „Die Mehrzahl dieser Denkmäler war vom Wurzelwerk der überall aufschießenden Ahorne längst aus dem Lot gebracht oder vollends schon umgestürzt.“ S. 329.

quartier du Marais « Promenade Dora Bruder », qui a été inaugurée le 1^{er} juin 2015 en présence de l'écrivain. Et il s'agit à la fois de garder une mémoire vivante du passé (en train de s'estomper) et de faire surgir la mémoire et de l'étendre au transnational pour la rendre concrète, durable et donc accessible¹¹⁷⁸.

La mémoire cosmopolite, plurielle et hétérogène, permet ainsi la transmission transgénérationnelle, le combat contre l'amnésie individuelle et institutionnalisée et la participation active au souvenir par la lecture réflexive du texte-monument. Une lecture qui vise le futur, celui de l'Histoire passée, par sa réactivation, le futur de la mémoire, toujours ouverte, et le futur, voire le progrès, de l'humanité. Une mémoire cosmopolite est donc en mouvement et toujours en train de s'écrire, tout comme l'errance des œuvres de Modiano, Sebald et Wander, une errance définie par ses possibilités infinies d'ouverture, même dans ses impasses ou ses fausses routes. Comment l'errance peut-elle dès lors se caractériser, dans le contexte actuel de la globalisation et de la mémoire cosmopolite à l'œuvre chez les trois auteurs ?

L'errance comme expérience multiculturelle

Au cours de ses voyages, Wander dit éprouver personnellement le sentiment du transnational, qu'il assimile à une forme de liberté, et non au mal-être et au déracinement :

Cette sensation que j'ai déjà vaguement ressentie avant et que j'ai confirmé par mes dix années de vie en migration, la liberté absolue de pouvoir choisir entre les nations, de se considérer partout comme hôte, comme celui qui participe et qui transmet, ce sentiment transnational de liberté [...] m'a profondément et intérieurement sauvé à cette époque.

Was ich zuvor dumpf schon empfand und durch zehn Jahre wanderndes Leben bestätigte, die absolute Freiheit zwischen den Nationen zu wählen, sich überall als Gast zu fühlen, als Teilnehmer und Mittler, dieses übernationale Gefühl der Freiheit [...], hat mich in dieser Zeit innerlich gerettet. (GL 1996 S. 304)

L'errance telle que nous l'avons définie, sous ses aspects géographiques, historiques et mentaux, doit donc être perçue dans un contexte transnational : elle est une expérience physique suivant les voies de traverse d'un espace élargi au monde et elle ouvre également les frontières de l'esprit. En cela, elle se dirige vers cette « région de dissemblance » dont parlait Platon dans le *Politique* pour désigner le monde sensible, et évoquée en ces termes par le philosophe S. Breton dans *L'Autre et l'ailleurs* :

¹¹⁷⁸ Voir KORN S., „Geteilte Erinnerung. Holocaust-Gedenken in Deutschland“, in U. Borsdorf, H.T. Grüter (dir.), *Orte der Erinnerung. Denkmal, Gedenkstätte, Museum, op. cit.*, p. 231-243, ici p. 232.

Ce qui importe, une fois encore, c'est quitter son pays et s'en aller vers la « région de dissemblance » [...]. Voilà, me disais-je, ce qui reste, ou devrait rester, du long cours, quand s'achève l'itinéraire : une autre manière de voir et de regarder.¹¹⁷⁹

Une autre manière de voir et de saisir le réel passé, présent mais aussi à venir, par l'expérience de la confrontation avec l'autre : cela est précisément ce à quoi nous invitent les œuvres de Modiano, Sebald et Wander, que nous pouvons résumer ainsi d'après le constat que Wander établit à la fin de ses mémoires :

Le voyage était un échec, mais tu t'es confronté à une vérité, une découverte, une source de joie... Cela s'est souvent produit. Et à chaque fois que tu as fait fausse route ou que tu as raté ton train, tu es resté dans un nid délaissé, tu as passé la nuit dans un quartier pauvre et tu t'es demandé si tu devais revenir en arrière pour trouver la bonne orientation. Tu as continué ta route ! Et tout autre chemin t'a conduit à des perspectives étonnantes. Ce sont les erreurs, les chemins tortueux de la réalité pétrie de contradictions, qui t'ouvrent parfois des portes qui te seraient restées fermées sinon.

Die Reise war verfehlt, aber du bist auf eine Wahrheit gestoßen, eine Entdeckung, eine Quelle der Freude... So war es schon öfter. Und immer wenn du einen Weg verfehlt hast oder einen Zug verpaßt, bist du in einem öden Nest hängengeblieben, hast eine Nacht in einem elenden Quartier verbracht und überlegt, ob du zurückfahren sollst, um die richtige Linie zu finden. Du bist weitergefahren! Und jeder andere Weg hat zu überraschenden Ausblicken geführt. Es sind die Irrtümer, die verschlungenen Wege des wirklichen, von Widersprüchen gepflasterten Lebens, welche dir manchmal Türen und Tore öffnen, die dir sonst verschlossen geblieben wären. (GL 2006 S. 381)

Malgré les détours et les erreurs, ou grâce à elles, par les apprentissages, les discussions et les réflexions bénéfiques qu'elles provoquent, l'errance peut continuer de façonner le processus de la formation de l'humanité et de son évolution¹¹⁸⁰. L'errance, comme la vie, est l'expérience du multiculturel, de la pluralité des perspectives. L'errance n'est pas la perte de soi mais l'ouverture, non seulement dans le cadre de la rue, mais aussi dans la profondeur de l'expérience : se faire archéologue, faire ressortir les choses, les êtres et la mémoire qu'ils contiennent en les regardant, c'est-à-dire en leur portant un intérêt particulier et en les actualisant, afin de tracer de nouvelles lignes de fuite sur lesquelles se renouvellent ou s'établissent des liens avec le monde. À partir du moment où elle entre en littérature, l'errance devient la métaphore de la littérature même, lieu de rencontre entre les cultures¹¹⁸¹, en symbolisant à la fois le mouvement de l'écriture et celui de la lecture qui rassemble des processus mentaux interculturels.

Peut-on dans cette perspective définir le statut des œuvres des trois auteurs, œuvres visant à la fois une éthique de la restitution et la constitution d'un dialogue autoréflexif

¹¹⁷⁹ BRETON S., *L'Autre et l'ailleurs*, Paris, Descartes & Cie, coll. « Essais », 1995.

¹¹⁸⁰ „Es geht um den verwikelten Prozeß der geistigen Reife und der Menschenwerdung, die nicht lange nicht vollendet ist. Eine Entwicklung, die vielleicht noch Jahrhunderte brauchen wird [...].“ GL 2006 S. 398.

¹¹⁸¹ „Literatur als Ort von Kulturbegegnungen“, CHIELLINO C., „Interkulturalität und Literaturwissenschaft“, in C. Chiellino (dir.), *Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch*, op. cit., p. 387-398, ici p. 388.

orienté vers l'avenir du texte ? Les œuvres semblent se définir par l'errance de la mémoire elle-même, celle qu'elles contiennent, celle qu'elles racontent, celle qu'elles réactivent, et celle qu'elles créent, afin de la préserver et de faire de chacun de nous un témoin. Dès lors, la littérature peut être vue comme une forme de mémoire vivante, une mémoire en acte, qui rappelle la « living historical memory » dont parle S. DeKoven Ezrahi : une mémoire capable, par sa force d'évocation, de se rapprocher de la réalité de l'expérience historique et de la partager¹¹⁸², c'est-à-dire à la fois de la transmettre et de la rendre toujours accessible.

De plus, par leur pratique de recueil des voix du passé et de référentialité interculturelle, les œuvres de Modiano, Sebald et Wander gardent la mémoire vivante, dynamique et active, tout en l'inscrivant dans un patrimoine collectif. En ce sens, les cours pavés de la Pitié-Salpêtrière arpentés par Modiano à la recherche de la chambre de son père jusqu'à ce que le soir tombe (DB p. 18) et les pavés disjoints de la Šporkova qu'Austerlitz sent sous ses pieds lorsqu'il retourne à Prague la première fois depuis son exil (A p. 209 / S. 222), renvoient certes, et immédiatement, aux pavés de l'hôtel des Guermantes imaginé par M. Proust, mais révèlent aussi un lien profond entre passé et présent, entre littérature et monde réel, qui voit le jour à cet instant. Ce passage inaugure l'errance et la quête identitaire pour le personnage Austerlitz et pour le narrateur Modiano. Pour le lecteur, c'est l'expérience d'un temps commun à retrouver par la lecture errante mais aussi la conscience qu'après 1945, si l'extase proustienne n'est peut-être plus réitérable, des connexions interculturelles peuvent se consolider, voire se créer.

Ensuite, face à la pluralité des chemins de l'errance et face au nombre important d'informations que perçoivent les personnages – et les lecteurs après eux –, les trois auteurs font moins appel aux souvenirs qu'à la « capacité de souvenir » elle-même¹¹⁸³. Cette capacité de souvenir se trouve d'un même mouvement constamment mise en danger par la prolifération des moyens d'information à laquelle nous pouvons être confrontés, sans en saisir toujours le contenu ni le sens. C'est une expérience vécue par le personnage d'Austerlitz qui apprend à la fin du récit le visage de sa mère puis, simultanément, le devenir de ses deux parents, peu après être allé à la Bibliothèque nationale et y avoir constaté que, par son implantation, son règlement et son difficile accès aux livres, elle manifeste paradoxalement un « besoin de plus en plus affirmé d'en finir avec tout ce qui entretient un lien vivant avec le

¹¹⁸² Voir KLEIN J., *Literatur und Genozid, op. cit.*, p. 49 et DEKOVEN EZRAHI S., *By words alone. The Holocaust in Literature*, Chicago, University of Chicago Press, 1980.

¹¹⁸³ „Erinnerungsfähigkeit“ A S. 404 / p. 383.

passé »¹¹⁸⁴. C'est pour cela que cette capacité de souvenir doit être éveillée, et constamment entraînée, car elle constitue un mal nécessaire rendant possible le lien à l'autre. C'est ainsi que Sebald l'exprime dans *Les Anneaux de Saturne* :

Et cependant, que serions-nous sans le souvenir ? Nous ne saurions ordonner les pensées les plus simples, le cœur le plus sensible perdrait la faculté d'éprouver de l'inclination pour un autre cœur, notre existence ne serait qu'une succession d'instantanés dépourvus de sens et il ne subsisterait trace du passé.

Und doch, was wären wir ohne Erinnerung? Wir wären nicht imstande, die einfachsten Gedanken zu ordnen, das gefühlvollste Herz verlöre die Fähigkeit, einem anderen sich zuzuneigen, unser Dasein bestünde nur aus einer endlosen Abfolge sinnloser Augenblicke, und es gäbe nicht die Spur einer Vergangenheit mehr.¹¹⁸⁵

La capacité de souvenir permettra ainsi d'établir de la continuité entre le texte et le hors-texte et donc de passer le relais au lecteur, l'avenir nécessaire du texte et de son histoire – voire de l'Histoire : car qu'est donc le souvenir si ce n'est la conscience d'un héritage historique comme étant partie prenante de notre identité personnelle, morale, voire politique, à venir ou potentielle¹¹⁸⁶, ouvrant un espace de questionnements sur cette identité même ?

En cela se dessinent chez les trois auteurs de nouvelles modalités de la lecture, par lesquelles le lecteur se trouve dans un mode d'existence incertain, celui des possibilités et non celui de l'identification qui usurperait la place et l'histoire de la victime. La distance créée par l'errance lectorale permet la réflexion et une appropriation pensée de l'Histoire passée ainsi que de l'histoire racontée. Et si une identification ponctuelle peut avoir lieu, il ne s'agit pas d'une identification à un personnage, à un individu, mais à son expérience : cela peut ainsi permettre au lecteur, à rebours, de participer aux constructions identitaires et mémorielles collectives, hybrides, multiples et transnationales. Les enjeux de la transmission des œuvres de Modiano, Sebald et Wander seraient donc la création d'identités cosmopolites, d'espaces entre la mémoire de l'expérience individuelle et des épreuves collectives, c'est-à-dire d'espaces de passage permettant de dessiner une perception éthique de l'Histoire collective à travers les individus¹¹⁸⁷.

Le lecteur est donc invité à se défaire de l'obsession du sens pour participer au processus de restitution et de formation d'identités plurielles, et en cela d'« accepter de se perdre dans les fils » du récit, « se résigner à ne pas tout savoir d'une vie », finalement, « de

¹¹⁸⁴ A p. 383 / „[...] quasi die offizielle Manifestation des immer dringender sich anmeldenden Bedürfnisses, mit all dem ein Ende zu machen, was noch ein Leben habe an der Vergangenheit.“ S. 404.

¹¹⁸⁵ Sebald W.G., *Die Ringe des Saturn: Eine englische Wallfahrt*, Fischer Taschenbuch Verlag, 1997, S. 317 / *Les Anneaux de Saturne*, trad. B. Kreiss, Arles, Actes Sud, 1999, p. 330-331.

¹¹⁸⁶ Voir SCHUHMACHER H., „Aufklärung. Auschwitz. Auslöschung. Eine Annäherung an Paul Breyer“, *op. cit.*, p. 59-60.

¹¹⁸⁷ Voir CAMPOS L., *Fictions de l'après*, *op. cit.*, p. 324.

s'ouvrir à l'idée que seule l'expérience, et non les livres, est porteuse de connaissance », comme décrit avec justesse S. Servoise les enjeux de la lecture de l'après¹¹⁸⁸. La littérature de l'après peut dès lors se définir comme un lieu d'investissement non pas de la personne du lecteur mais de sa réflexion et de son empathie, dans un double mouvement du hors-texte au texte et du texte au hors-texte, en toute responsabilité. S. Servoise quant à elle parle de lieu de « délibération » plutôt que de libération, car la littérature de l'après posséderait ainsi « une force questionnante et identificatoire qui lui permettrait de dépasser les limites culturelles et historiques de sa rédaction et de sa première lecture. »¹¹⁸⁹ C'est en cela que peuvent se réunir l'esthétique et l'éthique et se définir le geste de l'écrivain contemporain, comme en témoigne cette réflexion de L. Lang, écrivain français contemporain de Modiano et Sebald, interviewé par D. Viart en novembre 2011 :

Pour moi, la forme de l'œuvre c'est l'éthique, puisque c'est une forme de capture du monde, par le langage. Et donc le travail qu'on essaie de faire, c'est de proposer de nouvelles formes de capture, de nouvelles formes de lisibilité ou d'intelligibilité du monde, de nouvelles formes de perception et de souveraineté pour le lecteur : elle est là, l'éthique, pour moi. Ce n'est pas du tout un enjeu esthétique.¹¹⁹⁰

Il s'agit donc de rendre un discours éthique à travers une esthétique particulière, dans la matière même du texte. Si l'on prend ainsi en compte que la littérature de l'après cherche à proposer de nouvelles formes non pas dans un rapport ludique avec la langue mais dans un rapport éthique au monde, afin de mieux le saisir, le comprendre, c'est-à-dire le lire, comment peut-on redéfinir la tâche du lecteur ? La réflexion autour de la finalité (à comprendre à la fois comme achèvement, but et limites) du récit ne constitue-t-elle pas l'enjeu principal de la littérature de l'après ?

Car pour relever le défi de la double responsabilité à l'égard du monde passé et à venir, Modiano, Sebald et Wander laissent leur œuvres ouvertes, qu'il s'agisse de laisser irrésolus des secrets préservés (*Dora Bruder*), de reprendre la route (*Voyage de noces*, *Austerlitz*, *Das gute Leben*), ou de laisser la possibilité de raconter d'autres histoires (*Hôtel Baalbek*, *Les Émigrants*). En cela, l'errance se poursuit et la discussion est rendue possible, et même nécessaire, car les trois auteurs instaurent, pour reprendre les termes d'E. Bouju « un horizon éthique ouvert à l'expérience de lecture », c'est-à-dire cet acte de déchiffrement, « de reconnaissance et d'appropriation »¹¹⁹¹ plutôt que de connaissance et d'identification, acte par

¹¹⁸⁸ SERVOISE S., *Le Roman face à l'Histoire*, op. cit., p. 276.

¹¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 309.

¹¹⁹⁰ VIART D., « Témoignage. Faire littérature de l'histoire. Hédi Kaddour, Luc Lang, Laurent Mauvini », in D. Viart, L. Demanze (dir.), *Fins de la littérature*, op. cit., p. 129-147, ici p. 146.

¹¹⁹¹ BOUJU E., *La Transcription de l'Histoire*, op. cit., p. 11.

lequel peuvent émerger de nouvelles possibilités de liaison avec le monde et d'établissement de la mémoire cosmopolite¹¹⁹². La littérature de l'errance s'avère ainsi d'autant plus dirigée vers le lecteur qu'elle lui assigne une responsabilité éthique au-delà de la responsabilité du sens, une implication éthique et émotionnelle qu'elle lui impose de déchiffrer et de questionner. En d'autres termes, il s'agit d'une littérature créatrice d'incertitude et d'empathie, par laquelle le lecteur est habité par l'anxiété face au sens, bouleversé face au contenu et agité de réflexions au-delà de la texture culturelle et spatio-temporelle dans laquelle il est établi : une littérature créatrice d'inquiétude.

L'inquiétude doit être considérée non pas comme l'absence de sérénité ou de repos paralysant la pensée mais comme un sentiment d'éveil permanent de la conscience, source de questionnements et de réflexions causés par la suspension du sens. L'inquiétude est ainsi la modalité principale de l'errance, permettant la poursuite du cheminement physique et intellectuel jusqu'à parvenir à soi-même, comme l'écrit Wander à l'issue de ses mémoires : « [Le voyage] m'a conduit à moi-même, après toutes ces migrations et ces inquiétudes. »¹¹⁹³

Que nous reste-il dès lors à l'issue du processus de lecture des œuvres ? A la fois la conscience accrue et l'espoir que l'Histoire devra continuer à être transmise et réfléchie pour ne pas se reproduire, mais aussi que la littérature de l'après vise moins à représenter qu'à témoigner du monde et de son histoire, passée ou à venir. Car le but ultime de la conscience de l'après est l'historicité du passé, interrogée dans son contenu et dans sa langue, dans ses traces et ses figures de pensée, d'après la définition qu'en donne le théoricien du langage H. Meschonnic : l'historicité est cette capacité de tout individu à produire du sens, mais aussi à « transformer les conditions du voir, du sentir, du comprendre »¹¹⁹⁴, au-delà des frontières.

Les œuvres de Modiano, Sebald et Wander s'établiraient donc comme les lieux dans lesquels circule un ensemble de signes errants, actualisés et discutés au cours de la lecture par une impulsion (auto)réflexive. Ils seraient des espaces interculturels où peut être réfléchie l'histoire vécue, lesquels s'engagent par ailleurs à construire un savoir littéraire sur le mode de la question et de la survie, en se façonnant comme lieux de mémoire : moyens et espaces du souvenir perpétuel.

¹¹⁹² Cela fait écho à ces mots de R. Klüger dans son autobiographie *weiter leben. Eine Jugend* : „Ist denn das Nachdenken über menschliche Zustände jemals etwas anderes als ein Ableiten von dem, was man kennt, zu dem, was man erkennen, als verwandt erkennen kann?“ KLÜGER R., *weiter leben. Eine Jugend*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1994, p. 111.

¹¹⁹³ „[Die Reise] führte mich nach all diesen Wanderungen und Unruhen zu mir selbst zurück.“ GL 2006 S. 366.

¹¹⁹⁴ MESCHONNIC H., *Politique du rythme*, Lagrasse, Verdier, 1995, p. 142.

C'est pourquoi il est important de lire de telles œuvres, qui se modèlent comme la mémoire : elles contiennent l'énigme de la présence et de l'absence, du passé et du présent, de l'empreinte et du fragment, et elles sont également exploratrices et passeuses de frontières. De fait, le perpétuel passage de frontières, qui est réfléchi dans les œuvres de Modiano, Sebald et Wander et provoque le désarroi de leurs personnages, est également celle d'une époque, la nôtre. « Une époque où le savoir, parce que les frontières ne sont plus claires, parce que les hiérarchies sont remises en question et les statues déboulonnées, où le savoir, donc, est en crise. Mais peut-être est-il bon de le rappeler, alors que les problèmes économiques ne semblent conduire qu'à une définition morose sinon apocalyptique de ce terme, une crise peut être une formidable occasion de réflexion intellectuelle »¹¹⁹⁵. Nous abondons dans le sens de cette réflexion de J.F. Chassay : de telles œuvres sont à la fois le fuseau et le flambeau d'une réflexion transculturelle et transnationale à laquelle elles nous invitent, réflexion transmise dans le hors-texte de l'après auquel nous appartenons et qui nous incite à devenir auteur de notre histoire commune.

Et dans ce cadre peuvent être explicités le titre des mémoires de Wander (*Das gute Leben*) et voir apparaître un geste d'engagement d'auteur et d'être humain adressé au lecteur, en l'invitant à réfléchir à nos valeurs communes. Peut-être Wander compose-t-il des récits de légitimation, non pas des grands récits mais des petits récits de la vie bonne, en conférant à l'errance une fonction positive portée par un principe d'espoir, en donnant ainsi à l'auteur et au narrateur-écrivain une fonction idéologique et au lecteur une réponse universelle et humaniste au cours de l'Histoire et à son avenir possible.

Wander : le retour de l'auteur et la vie bonne

L'humanisme se base sur la question de la valeur de la vie humaine, et s'oriente autant vers soi-même que vers les autres et notamment, dans le cas de l'émigrant perpétuel, ceux qu'il rencontre au cours de son errance. Cet humanisme traverse les mémoires de Wander, qui y confie s'intéresser aux hommes pour ce qu'ils sont et pour leur rapport aux autres¹¹⁹⁶ ainsi

¹¹⁹⁵ CHASSAY J.F., « Biographies, autobiographies et fictions. L'art de mettre le sujet en ruines », *op. cit.*, p. 94.

¹¹⁹⁶ Voir par exemple : „Uns interessierten im Grunde nur die Menschen.“ GL 1996 S. 148, GL 2006 S. 156 ; „Uns interessiert an den Menschen, wenn sie sich brennend für andere Menschen interessieren!“ GL 1996 S. 203.

que pour la façon dont ils évoluent physiquement et mentalement, présentant sa propre vie dans toutes ses aspérités¹¹⁹⁷.

Il s'interroge dès lors sur leur façon de vivre, qu'il s'agisse de leur vie sociale et politique¹¹⁹⁸ et de leur vie quotidienne en Allemagne qui attise sa curiosité en comparaison avec ce que serait la sienne en Autriche¹¹⁹⁹, et pose également une question éthique qui ne le quitte pas depuis son enfance viennoise : quel genre d'hommes sommes-nous ? À quelle catégorie appartiennent ceux qui obéissent aveuglément aux ordres et sont en cela capables de toutes les horreurs ? Sont-ils des psychopathes, des monstres, des sadiques ou des personnes ordinaires, comme nous ?¹²⁰⁰

Il s'agit pour Wander de s'attacher à l'individu en tant que tel, et à son histoire, plutôt qu'au collectif¹²⁰¹, en se demandant comment l'être humain se comporte en dehors des groupes et des hystéries auxquelles ils peuvent conduire, c'est-à-dire en dehors des extrêmes, des contraintes idéologiques, des perversissements mentaux¹²⁰². De plus, dans le cadre de ses réflexions, des discussions qu'il transcrit et des questions ouvertes, il invite le lecteur à se questionner lui aussi sur l'existence qu'il mène et la façon dont il devrait vivre : « C'est ici que nos discussions prennent racine. [...] Un monde indemne ? Une vie bien rangée ? Une vie normale et isolée ? »¹²⁰³ Celles-ci sont suivies des « questions fondamentales »¹²⁰⁴ qu'Ernest Rosenberger pose souvent à Wander et qu'il reproduit, comme s'il les posait aussi au lecteur : « Qu'avez-vous fait les vingt dernières années, comment avez-vous vécu ? »¹²⁰⁵

Se dessinent alors les contours d'une conception de l'avenir orientée vers le progrès, moins technique qu'anthropologique, faite par et pour l'être humain, dans une perspective optimiste rendue possible par le processus continu de réflexion et d'évolution. Le questionnement axiologique quant à l'être humain lui-même glisse vers un questionnement

¹¹⁹⁷ Par exemple : „Allerdings bringt das Leben merkwürdige Kontraste und Widersprüche hervor.“ GL 1996 S. 199. Voir également GL 1996 S. 316-317, GL 2006 S. 321-322.

¹¹⁹⁸ „Wie leben die Menschen im Sozialismus?“ GL 1996 S. 150, GL 2006 S. 158.

¹¹⁹⁹ GL 1996 S. 152-153, GL 2006 S. 160.

¹²⁰⁰ „Die Frage, die angesichts dieser Tatsachen immer wieder gestellt wird und die auch ich mir stelle, lautet: Was für Menschen sind das, die auf Befehl zu jeder Art Verbrechen, zu jeder Grausamkeit fähig sind? Waren es Psychopathen, Sadisten, Ungeheuer? Oder waren es vielleicht ganz gewöhnliche Leute, Kleinbürger, Durchschnittsmenschen, wie jeder von uns?“ GL 1996 S. 89, GL 2006 S. 96.

¹²⁰¹ Une exemple : „Ich habe mich nie für die Gruppe interessiert, immer nur für den einzelnen Menschen!“ GL 1996 S/ 164, GL 2006 S. 171.

¹²⁰² „Aber die Neugier brannte in mir: Wie verhält sich der Mensch außerhalb der Gruppen, außerhalb der ideologischen Zwänge, der mentalen Verführungen, außerhalb des Massenwahns.“ GL 1996 S. 165, GL 2006 S. 171.

¹²⁰³ „Hier wurzelt der Boden unserer Gespräche [...]. Eine heile Welt ? Ein geordnetes Leben? Ein Leben in Normalität und Zurückgezogenheit?“ GL 2006 S. 390. Voir également : „Wie wir leben sollten, darüber redeten wir jeden Tag.“ GL 1996 S. 232.

¹²⁰⁴ „fundamentale Fragen“ GL 2006 S. 391.

¹²⁰⁵ „Was habt ihr in den letzten zwanzig Jahren gemacht, wie habt ihr gelebt?“ GL 2006 S. 391.

plus général sur les valeurs que l'être humain produit pour mener, dans le monde à-présent et dans celui à venir, une « vie bonne ». Une vie juste ? Comment définir cette vie bonne qui revient constamment dans *Hôtel Baalbek* et dans les mémoires de Wander, jusque dans leur titre, *Das gute Leben* ?

Dans le passage de ses mémoires où il explique son choix de titre (et de sous-titre pour l'édition de 2006 : *Von der Fröhlichkeit im Schrecken*), qu'il sait paradoxal pour un survivant¹²⁰⁶, il dit reprendre les termes de l'écrivain H. Miller, écrivain américain d'origine allemande contemporain de Wander, qui s'est également trouvé en errance à Paris dans les années précédant la Seconde Guerre mondiale :

Cette aura qui provient d'une sagesse populaire, de la bienveillance et de la béatitude ; la volonté de se libérer, de faire de sa vie un art. Et ne pas avoir d'autre ambition que de mener la vie bonne.

Diese Aura aus alter Weisheit, des Wohlwollens und der Beseligung; der Wunsch, sich zu befreien, sein Leben zu einer Kunst zu machen. Und keinen anderen Ehrgeiz zu haben, als das gute Leben zu führen. (GL 1996 S. 210)

La vie bonne, c'est une vie heureuse, accomplie et, pour Wander, une vie simple, qu'il résume concrètement par ces mots : « bien manger, bien boire, bien baiser »¹²⁰⁷. Il l'explique en ces termes : jouir de sa vie ainsi que se réjouir de vivre (GL 1996 S. 210), de façon d'autant plus forte qu'on a survécu. C'est ce qu'il raconte dans son entretien avec W. Trampe : pour quelqu'un qui revient de l'enfer, la vie est plus intense, et même, ne peut comprendre réellement ce qu'est la vie que celui qui revient d'entre les morts¹²⁰⁸. Mais la vie bonne n'est pas synonyme d'insouciance, elle s'accompagne de questionnements au long cours, de réflexions d'ordre moral, que Wander nous transmet et nous pose à la fois :

La vie bonne, à cette époque, dans cette existence vécue par beaucoup de personnes comme une marche dans le désert ? Avait-on le droit de profiter de la vie – aveugle au malheur des autres ? Et celui qui a survécu par hasard à la décimation de son peuple a-t-il le droit de parler de bonheur ? Avons-nous le droit, nous qui avons tout juste survécu, nous qui avons connaissance des monstrueuses atrocités qui se produisent chaque jour, à chaque heure, dans le monde, nous qui connaissons la faim, la torture de la fin, qui dévaste la moitié de l'humanité, avons-nous le droit de parler de joie, de VIE BONNE ?

¹²⁰⁶ „Die Fröhlichkeit des Schreckens, auch das gibt es. Schreibe in Widersprüchen, aus deiner eigenen Polarität heraus.“ GL 1996 S. 125.

¹²⁰⁷ „Gut essen, gut trinken und gut vögeln!“ GL 1996 S. 32, GL 2006 S. 33. Voir également GL 1996 S. 256 : „ich liebe das einfache Leben!“

¹²⁰⁸ „Ein Mensch muß durch die Hölle gegangen sein, muß einen ungeheueren Schock erlebt haben, um zu begreifen, was ein Mensch ist, was Leben bedeutet.“, TRAMPE W., „Gedenken, Erzählen, Leben. Gespräch mit Fred Wander“, *op. cit.*, p. 63 / « Un homme doit être revenu des enfers, doit avoir vécu un choc horrible pour pouvoir comprendre ce qu'est un homme et ce que la vie signifie. » Voir également HB S. 172 : „Ah, das gute Leben, das nur derjenige wirklich auf der Zunge schmecken kann, der von den Toten kommt, aus einem Abgrund.“ / « Ah, la vie bonne, que ne peut réellement goûter sur sa langue que celui qui revient d'entre les morts, qui revient de l'abîme. »

Das gute Leben, in dieser Zeit, in einem Dasein, das von vielen Menschen als Marsch durch die Wüste erlebt wird? Durfte man sich des Lebens erfreuen – blind für das Unglück des anderen? Und darf einer, der die Vernichtung seines Volkes zufällig überlebt hat, noch vom Glück reden? Dürfen wir, die Gerade-noch-Davongekommenen, die wir von den ungeheuerlichen Grausamkeiten wissen, die an jedem Tag, in jeder Stunde in der Welt geschehen, die den Hunger kennen, die Folter des Hungers, der die halbe Menschheit verheert, dürfen wir überhaupt von Freude reden, von GUTEM LEBEN? (GL 1996 S. 210)

Il choisit de répondre par l'affirmative, lorsque d'autres survivants choisiront le suicide : « La vie elle-même est la seule réponse ! »¹²⁰⁹, dit le narrateur d'*Hôtel Baalbek*. Comme Wander le dit avec sagesse dans ses mémoires après la mort de sa femme Maxie, « Et maintenant, la vie doit continuer »¹²¹⁰, à la fois l'écriture et la survie.

La vie bonne a par ailleurs une dimension philosophique, inspirée d'Aristote, d'après qui la vie bonne constitue la vie elle-même à la recherche du bonheur, pour lui-même, et non en vue d'obtenir autre chose : « Le bonheur est certainement quelque chose qui est définitif, parfait, et qui se suffit à soi-même, puisqu'il est la fin de tous les actes possibles de l'homme. »¹²¹¹.

Cette dimension philosophique se double d'une dimension anthropologique et politique, en ce qu'elle correspond aux valeurs marxistes dont Wander, communiste, se réclamait : l'aspiration au bonheur, qui définit « la loi de l'évolution de l'histoire humaine »¹²¹². Selon K. Marx, la vie bonne est sous-tendue par quatre éléments fondamentaux : la productivité humaine, l'évolution libre des forces humaines dans le sens d'un épanouissement personnel, la modalité particulière des besoins humains et la circonstance selon laquelle l'homme vit comme un être social¹²¹³. En ce sens, la vie bonne est la finalité de notre vie même, de nos actions, elle est le bonheur de l'être humain pour lui-même¹²¹⁴, qui s'épanouit dans la prise en compte de ses besoins primaires, la recherche du bien et la créativité, afin de s'élever lui-même, au-delà de la lutte des classes¹²¹⁵. En cela, la vie bonne rejoint l'humanisme cher à

¹²⁰⁹ „Nur das Leben selbst ist die Antwort!“ HB S. 185.

¹²¹⁰ „Und jetzt muss es weitergehen“ GL 1996 S. 337.

¹²¹¹ ARISTOTE, *Ethique à Nicomaque*, Paris, Librairie Générale Française, 1992, livre I, chapitre IV, paragraphe 8.

¹²¹² „das Entwicklungsgesetz der menschlichen Geschichte“, ENGELS F., „Das Begräbnis von Karl Marx“, [En ligne], env. 18.03.1883, URL : http://www.mlwerke.de/me/me19/me19_335.htm [Consulté le 20.05.2016].

¹²¹³ „Zum guten Leben gehören vier grundsätzliche Elemente: die produktive menschliche Tätigkeit, die freie Entwicklung der menschlichen Kräfte im Sinne einer Selbstverwirklichung, eine spezielle Ausprägung der menschlichen Bedürfnisse und schließlich der Umstand, dass der Mensch als gesellschaftliches Beziehungswesen lebt.“ *Ibid.*

¹²¹⁴ Voir „Was ist Glück? [...] Das ist das Leben! Ich lebe noch, kann Menschen sehen. Jede Minute, jede Sekunde ist voll Leben, voll Spannung. Glück ist Leben! So einfach liegen die Dinge!“ GL 1996 S. 331, GL 2006 S. 335-336.

¹²¹⁵ Voir « La dimension politique du bonheur : réflexions à partir de Marx », colloque transdisciplinaire qui s'est tenu au mois de mars dernier à l'Université de Strasbourg et retransmis sur le site internet de France Culture : <http://plus.franceculture.fr/partenaires/strasbourg/la-dimension-politique-du-bonheur-reflexions-partir-de-marx> [Consulté le 15.05.2016].

Wander, qui constitue une impulsion vers la démocratisation¹²¹⁶, et fait de l'individu un agent historique à part entière. De plus, la vie bonne possède une dimension éthique puisqu'elle vise le bien et qui peut ainsi se définir avec les mots de P. Ricœur, tel qu'il a défini la moralité lors d'une conférence donnée à Moscou le 1^{er} avril 1996 :

[...] Je définis la moralité, au sens le plus général du terme, par le souhait de vivre bien, avec et pour les autres, dans des institutions justes. Le premier terme de cette triade définit le caractère téléologique de cette approche, à savoir le souhait d'un accomplissement heureux, tant de la vie privée que de la vie en commun, appelé en terme populaire bonheur. Or on voit, dès cette première structure, combien la dimension universelle et la dimension historique sont entremêlées.¹²¹⁷

Dans cette perspective de vivre bien soi-même mais aussi dans la considération des autres, le titre des mémoires de Wander, que l'on pouvait croire à contre-emploi, fait sens. Il s'éclaire d'abord par l'éthique humaniste de Wander, qui fait de l'individu et de sa propre expérience de survivant et d'expatrié une qualité littéraire. Ce faisant, le titre reflète la poésie de la simplicité de Wander inspirée de sa position d'exilé, d'écrivain marginal, de *Schlemihl* et de la tradition familiale du raconteur d'histoires qui rejoint la tradition hassidique : utiliser une langue simple pour transmettre oralement les récits de l'expérience humaine, et surtout se satisfaire de ce que l'on a, non de ce qu'on voudrait, s'émerveiller du monde tel qu'il est, non tel qu'il pourrait ou devrait être. Dans la Préface à *Leben wär' eine prima Alternative. Tagebücher und Briefe*, qui rassemble les journaux intimes et des lettres de Maxie qu'il a publiés, Wander parle en ces termes de la posture d'écrivain de sa femme, qui est sans doute aussi la sienne :

Ce ne sont pas des événements littéraires ni des révélations qui nous attendent [...], mais le devenir étrange d'une fille simple, envahie par la passion de reconnaître ce qu'est la vie et ce qu'elle pourrait être.

Keine literarischen Sensationen erwarten uns [...] und keine Offenbarungen, sondern der merkwürdige Werdegang eines einfachen Mädchens, das erfüllt ist von der Leidenschaft zu erkennen, was das Leben ist und was es sein könnte.¹²¹⁸

Ensuite, le titre de ses mémoires illustre le goût de Wander pour une vie simple et heureuse dans un monde qui continuera à vivre et à fonctionner sans lui de toute façon. À cela s'ajoute une certaine sérénité d'avoir affronté et accepté sans haine son passé, voire la mort qu'il a frôlée ou qui a directement atteint des individus, et même des proches, autour de lui. Comme il l'écrit à la suite du passage sur la réalité des camps et la difficulté à (s')en sortir

¹²¹⁶ GL 1996 S. 131, GL 2006 S. 138.

¹²¹⁷ RICŒUR P., « L'universel et l'historique », [inédit], *Le Magazine littéraire*, n° 390, septembre 2000, p. 37-41, ici p. 37.

¹²¹⁸ WANDER M., *Leben wär' eine prima Alternative. Tagebücher und Briefe*, Vienne, Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 2009, p. 5.

réellement, ce qu'il a vécu ne l'empêche pas d'être tout de même heureux parfois¹²¹⁹. Wander semble ainsi stoïque vis-à-vis de sa propre mort, ce dont témoignent les derniers mots de *Das gute Leben* :

Vieillir signifie apprendre à renoncer et à offrir, pour observer le monde sans rien en attendre. [...] Je pense sereinement à la mort. Savoir que j'ai souffert de la faim dans ma jeunesse et que des personnes en souffrent dans le monde confère au pain que je mange un goût intense. Je suis en route, mon bagage est léger.

Alt werden heißt verzichten lernen und verschenken, um die Welt wunschlos zu betrachten. [...] Das Denken an den Tod stimmt mich heiter. Das Wissen um den Hunger meiner Jugend, und um den Hunger in der Welt, gibt dem Brot, das ich esse, einen kräftigen Geschmack. Ich bin unterwegs, mein Gepäck ist leicht. (GL 1996 S. 360-361, GL 2006 S. 399)

Le dernier départ vers un ailleurs possible qu'évoque Wander, libéré du poids de son passé qu'il a transmis, achève de déliter la frontière entre le texte et le hors-texte. Les derniers mots du texte semblent inviter le lecteur à poursuivre son errance afin de trouver sa propre vie bonne, et même évoquer la possibilité du bonheur de tout un chacun.

¹²¹⁹ „Aber das hinderte mich nicht daran, manchmal auch fröhlich zu sein!“ GL 1996 S. 190, GL 2006 S. 188.

Bilan II : le principe dialogique

Si la première partie visait à montrer que le motif de l'errance épousait les textes à tous niveaux et conduisait ainsi à l'indétermination des figures, des instances et des structures des récits, la deuxième partie suivait l'objectif d'analyser plus précisément par quels moyens l'errance se saisit de l'écriture de Modiano, Sebald et Wander, dans sa matière, sa forme, ses moyens d'expression et sa textualité même.

Nous avons vu que l'ensemble de ces aspects nous conduit aux voix, qui renvoient à des réalités plurielles mais complémentaires au regard de la littérature de l'errance, qui s'établit dès lors comme un dialogue avec le hors-texte. Les voix sont multiples chez les trois auteurs et incarnent les personnes (et par extension, les personnages) qu'elles désignent et apparaissent donc tout d'abord dans les dialogues, les voix du discours. Ensuite, ce sont les voix des narrateurs-écrivains, qui sont au demeurant les réceptacles et les porte-voix des personnages, les relais de leurs témoignages. Et nous nous apercevons qu'hormis ces voix humaines, incarnées ou désincarnées, d'autres voix sont décelables, surgissant des textes à chaque page. Elles peuvent être la langue parlée (chez les trois auteurs), qui survient en dehors des dialogues, les langues vivantes étrangères (chez Sebald et Wander), les voix d'un héritage ancien (chez Wander), les voix issues d'autres textes ou œuvres précédant nos textes (intertextualité et intermédialité, notamment chez Wander et Sebald), des voix issues d'autres supports et appelant d'autres mémoires (documentation notamment chez Modiano et Sebald, photographie chez Sebald). Même si les trois auteurs font montre de spécificité dans les modes de saisie des voix, nous les avons désignées toutes ensemble comme voix d'hier et d'aujourd'hui, voix d'ici et de là-bas, et elles ont en commun d'être immédiatement perçues et transmises dans le corps du texte en plus de l'empreinte qu'elles y laissent. Ces voix participent donc à l'errance en faisant entrer dans les textes les multiples strates temporelles et mémorielles d'où elles sont issues et en brouillant leurs origines, donc les identités qu'elles incarnent, ainsi que les frontières entre le texte et le hors-texte, en les faisant dialoguer entre eux.

D'un côté, les textes prennent donc de la profondeur et de l'épaisseur et d'un autre côté, ils semblent tisser un canevas de voix et une mosaïque de traces qui sont autant de portes de sortie hors de l'espace des récits eux-mêmes. Les œuvres des trois auteurs peuvent ainsi se

définir par leur principe d'ouverture : au concert des voix répond le patchwork du texte qui accueille ce tissu des voix et ce réseau de traces qu'il tâche de rendre signifiants tout en les interrogeant, et c'est ainsi que se modèle l'écriture de l'errance. Et comme les questionnements sont omniprésents et la fin des récits ouverte, ce travail de déchiffrement semble laissé au lecteur, qui peut être par ailleurs dérouté dans la matière des œuvres tout en étant partie prenante de leur polyphonie.

Ce faisant, les trois auteurs renouvellent le dialogisme de M. Bakhtine, à la suite de J. Kristeva. En effet, avec leur écriture de l'errance, les trois auteurs vont plus loin : le lecteur erre dans le récit, réfléchit et participe à son discours sans se distinguer frontalement des figures du texte, puisqu'il est lui-même déplacé, intégré et même impliqué dans sa matière même, à la recherche d'un sens qui ne s'offre pas directement à lui. En d'autres termes, le dialogisme qui émane des œuvres permet d'entrer en discussion avec les autres, mais aussi avec soi-même dans un processus à la fois réflexif et autoréflexif. Il dépasse ainsi le niveau énonciatif et discursif pour prendre un tournant (auto)réflexif et éthique.

En effet, cette question de la voix nous renvoie constamment au lecteur, puisque la voix appelle la transmission. Dans les œuvres de Sebald, Modiano et Wander, la transmission elle-même est réfléchie et elle s'avère d'autant plus efficace que les narrateurs ne cessent de s'interroger, dans des textes qui réfléchissent à leur élaboration et qui contiennent et expriment à la fois la rupture historique et les moyens de la réfléchir. En effet, si la littérature de l'après est capable de faire surgir un passé, de lui donner forme et voix par l'écriture, elle en dévoile en même temps les incertitudes, les lacunes, voire les désillusions, en les transmettant directement par une écriture autoréflexive, la langue immédiate et la mémoire performative qui la définissent, en déroutant constamment les chemins du sens et ne donnant pas de réponses.

Ainsi, ces incertitudes sont également celles de l'écriture elle-même et pour elle-même, se trouvant dans un processus d'autodéfinition continu, car une autoréflexivité du geste d'écriture implique nécessairement une autoréflexivité du statut de la littérature. Et cette autoréflexivité se retrouve sur le plan diégétique, narratif et scriptural de l'errance qui vient figurer le regard et le discours des écrivains sur l'Histoire ainsi que le renouvellement de la tâche du lecteur qu'ils inaugurent.

En effet, l'errance nous apparaît comme mode contemporain d'existence et de représentation, en termes d'incertitude mais aussi de curiosité intellectuelle insatiable, orientée vers un avenir possible. En cela, elle suscite le double engagement d'une esthétique

et d'une éthique, dans une discussion transgénérationnelle et transculturelle avec la mémoire ainsi qu'avec le futur, celui des sociétés et celui des œuvres elles-mêmes.

L'exercice de la conscience historique de l'après que retracent les œuvres vise ainsi moins à montrer les lacunes de la mémoire qu'à développer notre capacité à nous approprier le passé dans le temps de l'après et à continuer à nous souvenir. De même, les œuvres visent moins à définir une mémoire globale et homogène qu'une mémoire plurielle et réflexive comprenant notre propre mémoire et celle de l'autre, dépassant les horizons historiques, nationaux et territoriaux. Ainsi les œuvres de Modiano, Sebald et Wander, réceptacles de voix de tout horizon, sont-elles parties prenantes de la mémoire collective mais aussi de l'élaboration du discours transnational sur l'Histoire et des valeurs que les sociétés cherchent à maintenir ou construire.

Que pouvons-nous en déduire quant à l'identité et au statut des œuvres elles-mêmes ? Aux principes d'indétermination et d'ouverture qui caractérisent les récits de Wander, Modiano et Sebald peut s'ajouter le principe dialogique, visant la réflexion et d'autoréflexion, par lequel les textes deviennent lieu d'échange culturel, en termes de déplacement et de dialogue. Ainsi, par ce principe de réflexion peut être donnée une réponse humaniste aux blancs de l'Histoire et des histoires qui la retiennent. De fait, en composant le tracé d'une écriture en cours d'élaboration, la littérature ne cesse de rendre signifiant ce qu'elle contient, dans son rapport avec le hors-texte passé (l'Histoire) et futur (le lecteur).

De plus, sa position d'entre-deux permet de formuler l'expérience d'un passé et la perspective d'un avenir toutes deux transnationales, au-delà des traumatismes d'une époque. Et si l'errance des œuvres n'aboutit pas, elle vient figurer l'écriture de l'errance qui pourrait dès lors se définir comme l'éternel retour de l'auteur et de son geste, lequel est rendu possible par une véritable expérience de lecture. Cette expérience renvoie à la participation du lecteur à l'élaboration de l'œuvre elle-même, par la confrontation du monde du lecteur à celui qui est impliqué par l'œuvre, le questionnement quant aux identités errantes et leur reconnaissance, l'implication éthique et l'usage de sa conscience historique réflexive, la redécouverte d'une histoire commune et la recherche de signification, c'est-à-dire à la fois le déchiffrement des signes et le sens à donner à ce qui pourra changer dans l'existence du lecteur après sa lecture.

Dans un tel cadre, les liens entre auteur, texte et lecteur sont redéfinis. Si l'auteur est « mort » en termes d'intentionnalité et de présence effectives dans son texte, il revient dans la littérature de l'errance sous une autre forme, dans une actualisation de son engagement : un engagement par rapport au lecteur, pour le faire réfléchir sur sa pratique de lecture et de

compréhension des signes, pour l'engager lui aussi dans le texte et l'obliger à prendre position et à devenir acteur de son sens.

Ainsi, l'écriture et la lecture de l'errance se retrouvent dans une démarche complémentaire l'une de l'autre, la démarche d'une conscience à la fois critique et ouverte sur le monde, ce monde qui « pour ainsi dire se vide de lui-même à mesure que plus personne n'entend, ne consigne ni ne raconte les histoires. »¹²²⁰. Or raconter des histoires est précisément ce que s'efforcent de faire les écrivains de l'errance que sont Wander, Modiano et Sebald, avec cette conscience accrue que s'« il y a *un* monde, il y a *une* humanité » :

[Tout ce qui a conduit à la déformation de notre existence], tout cela a dissout les frontières intérieures et extérieures et les a même fait disparaître en partie. Ce qui est bon pour le nouveau type d'humain – dont avaient rêvé quelques-uns d'entre nous, un type supranational, ouvert aux courants qui pourraient lui être utiles, ouvert à ceux qui pensent différemment –, se trouve potentiellement dans son avenir. Il y a *un* monde ! Il y a *une* humanité [...].

[Das alles, was unser Dasein deformiert], das alles hat sowohl die inneren wie die äußeren Grenzen aufgeweicht und zum Teil verschwinden lassen. Was für den neuen Menschentyp gut ist – den einige von uns erträumten, ein übernationaler Typ, offen gegenüber allen ihm nützenden Strömungen, offen gegenüber Andersdenkenden –, das liegt potentiell in seiner Zukunft. Es ist *eine* Welt! Es ist *eine* Menschheit [...]. (GL 2006 S. 376)

Ainsi l'errance doit-elle être vue comme un principe d'espoir pour les êtres supranationaux que nous sommes, laquelle se conjugue au présent et au futur et prend en compte à la fois notre communauté de destin et notre transnationalité culturelle.

Dès lors, l'errance permet d'établir de nouveaux modes de liaison dans le monde afin d'entendre, de voir et de constituer une mémoire collective européenne, à laquelle *Dora Bruder*, *Voyage de noces*, *Les Émigrants*, *Austerlitz*, *Hôtel Baalbek* et *Das gute Leben* font à présent partie.

¹²²⁰ A p. 37 / „die Welt [leert] sich sozusagen von selber [aus], indem die Geschichten [...] von niemandem je gehört, aufgezeichnet oder weitererzählt werden“ S. 39.

Conclusion : Penser l'après avec Modiano, Sebald et Wander

Arpenter les territoires littéraires de Modiano, Sebald et Wander sous le prisme de l'errance nous aura permis d'analyser, d'un côté, les différents modes de présence de ce motif dans les œuvres et, d'un autre côté, le rapport qu'il institue entre leur fond et leur forme.

D'un côté a pu être définie l'errance : elle est à concevoir chez les trois auteurs autant comme déplacement que comme questionnement. L'errance ne semble pas trouver d'issue et ses chemins sont multiples : elle évoque à la fois la rupture constante et le dépassement des frontières et peut se définir par la recherche perpétuelle du sens. D'un autre côté a pu d'abord être montré comment l'errance et la quête identitaire qui en résulte atteignent les niveaux qui constituent les œuvres : le niveau des histoires, le niveau des narrations et le niveau de l'œuvre en tant que telle. L'écriture errante se révèle ambiguë, en cela qu'elle brouille les figures, les points de vue, les frontières mêmes de l'espace textuel et qu'elle lui permet ainsi de se questionner sur ses modes de représentation et les enjeux de sa transmission.

Dès lors a pu être explicitée l'émergence de la figure du lecteur implicite dans une telle écriture, un lecteur dérouté et interpellé, impliqué malgré lui dans la matière des récits, mais aussi dans le cheminement de l'écriture qui s'efforce de dire et de dialoguer, mais s'avère incertaine sur son propre pouvoir de figuration et sa capacité à donner du sens. En effet, la littérature de l'errance que composent Modiano, Sebald et Wander contient aussi bien de multiples voix issues des discours du texte et du hors-texte (l'espace extérieur, l'histoire commune et la mémoire de chacun), qu'elle accueille comme autant de traces humaines ou plastiques ancrées dans différents espaces-temps avec lesquels elle communique, que de blancs et de questions sans réponses sans cesse renouvelées. Ce faisant, l'écriture de l'errance refuse la clôture du sens et communique avec toutes ces traces, mais aussi avec le lecteur qui les actualise et doit faire un exercice de reconnaissance pour les saisir et les réfléchir. En cela, l'écriture de l'errance peut être qualifiée de performative et d'autoréflexive. La transmission

est dès lors ralentie, voire mise en branle, par la multiplicité des chemins qu'imposent les voix, mais d'un même mouvement rendue d'autant plus efficace qu'elle semble en train de se faire et que les narrateurs, et les lecteurs après eux, ne cessent de s'interroger sur le sens que doit prendre l'écriture.

Nous avons ainsi pu en conclure que les récits de Modiano, Sebald et Wander s'ouvrent à la discussion et dépassent l'espace-temps dans lequel ils s'inscrivent pour inaugurer un dialogue, voire un débat, d'ordre éthique et toujours renouvelé avec leur avenir. Les œuvres offrent donc la possibilité de redéfinir la mémoire à l'aune du transnational et de l'envisager dans une perspective axiologique, rendue possible par la lecture et les échanges culturels qu'elle permet. En d'autres termes, par le réseau d'histoires communes que réunissent Modiano, Sebald et Wander, les œuvres visent à établir et se réapproprier une mémoire partagée par laquelle peut être établie une connaissance historique commune et par laquelle peuvent donc être retissés les liens entre les histoires. À travers leurs textes-monuments de la mémoire préservée, Sebald, Modiano et Wander engagent une mémoire cosmopolite ostensiblement tournée vers le lecteur et l'avenir, dans des œuvres qui se dessinent comme moyens et espaces du souvenir perpétuel.

Dans les œuvres de Modiano, Sebald et Wander, le rôle du lecteur est revalorisé, voire mis au premier rang, car les voix des textes exigent de lui une démarche d'enquêteur et une participation active à ce dialogue avec l'espace-temps et la mémoire extérieurs aux textes qu'elles instaurent. De plus, le lecteur est poussé à la réflexion, étant à la fois désorienté dans le temps et l'espace des textes, et impliqué dans leur élaboration, incité à devenir acteur de la compréhension, de la reconnaissance et de l'appropriation de notre histoire commune.

En effet, par le décentrement et les questionnements imposés par l'écriture de l'errance, le regard et la pensée du lecteur s'aiguisent au fur et à mesure de son expérience de lecture. En découle une lecture responsable du sens et du contenu des textes qu'elle actualise et réfléchit, puisque le lecteur est le garant de leur survivance, en même temps qu'apparaissent de nouvelles possibilités de liaison avec le monde, voire de nouvelles valeurs dans le temps de l'après. Le geste du lecteur peut ainsi se définir par l'engagement d'une implication éthique et émotionnelle face au texte, mais aussi face au monde : une figure d'auteur qui poursuit le processus de transmission et se tourne vers le futur, non pas vers la clôture du sens et de l'esprit.

Mais derrière ce lecteur de l'errance semblent se redessiner les contours de l'auteur : en cela, la naissance du lecteur n'entraînerait-elle pas la renaissance de l'auteur, un auteur qui ne

témoigne plus d'une présence effective dans les textes ni ne formule d'intention claire, mais guide le lecteur vers la refiguration et l'accomplissement de sa tâche ? En effet, si le lecteur est dérouté et déstabilisé dans la matière des textes, peut-être est-ce parce que derrière ces différents chemins du sens se profile la main de l'auteur. De plus, les textes de la littérature de l'errance de Modiano, Sebald et Wander ne sont pas clos sur eux-mêmes ni ne se trouvent dans l'impasse du sens, de l'indécision et de la destruction totale des valeurs telle que l'a profilé le post-modernisme : ne trouverait-on pas chez les trois auteurs un geste d'engagement de l'auteur, dessiné certes en creux mais constituant un appel du sens par les pistes de réflexion qu'il ouvre ? Chez Modiano et Sebald, la présence de l'auteur est timide, rendue sensible dans les brouillages identitaires, les coïncidences, les métaphores, les questions. Chez Wander semble se dessiner un geste d'accompagnement du lecteur ou du moins le souci du lecteur : si Wander intègre des langues étrangères dans ses œuvres, il veille à les traduire, si les œuvres de Wander ne sont pas chronologiques, elles sont toutefois structurées en suivant la ligne téléologique de la formation de l'être humain par étapes, comme si l'auteur proposait à son lecteur un projet de vie (bonne) et le partage de son expérience, dans une perspective éthique du « plus jamais ça ». En cela, les trois auteurs renouvellent la littérature de l'errance dans le temps de l'après.

Au cours de notre étude, nous avons questionné le genre des récits de Modiano, Sebald et Wander, sans apporter de réponse définitive. À l'issue de notre parcours, nous pouvons les envisager en nous demandant s'il s'agit d'une nouvelle forme de *Bildungsroman* (romans de formation). Le *Bildungsroman* est la forme classique de la littérature de l'errance : dans la forme linéaire que constituent les *Bildungsromane*, l'errance est un processus d'expériences du monde dont les personnages sortent grandis. Les récits de Modiano, Sebald et Wander présentent des individus dont la jeunesse est derrière eux ou bien a été sacrifiée, des individus chargés d'un passé, voire d'un traumatisme, qui se questionnent et arpentent un monde cosmopolite, au cours d'une errance qui ne connaît pas d'issue temporelle, spatiale ni humaine. De plus, les questionnements et le dialogue avec le hors-texte instaurent dans les œuvres des trois auteurs un nouveau rapport au monde et à la mémoire qu'il contient et interroge à son tour : l'écriture de l'errance actuelle n'est plus anthropocentrée mais se définit comme une écriture de la mémoire, qui appelle une conscience historique particulière, située dans le temps de l'après. La littérature de l'errance dans le temps de l'après se tourne ainsi ostensiblement vers le temps passé, tout en essayant d'en prendre en charge le poids et de s'orienter vers le futur. C'est en cela, en l'adaptant au temps de l'après, que les récits renouvellent sans doute le *Bildungsroman* : des récits de formation de l'âme comme de la

conscience réflexive, du narrateur comme du lecteur, par les réflexions qu'ils suscitent¹²²¹. En ce sens, Wander occupe une place à part parmi nos trois auteurs, peut-être la plus proche du *Bildungsroman*.

Les œuvres prennent un tournant éthique, par lequel le motif de l'errance vise à établir de nouveaux liens entre histoire(s) et mémoire(s), entre passé et présent, entre traces et signes, entre écriture et lecture. Et par la lecture, la matière du présent vient s'épaissir : au mouvement d'archéologie de la mémoire qu'établissent les récits en opérant des mouvements constants de retour au passé ou de retour du passé dans le présent, répond le mouvement de reconsidération du passé mais aussi de ressaisissement et de refondation du présent par le lecteur. En cela, le geste d'écriture, puis la lecture active qu'il provoque, amorcent et figurent ensemble le cheminement du décodage et de l'appropriation des récits, de leurs histoires et de l'Histoire¹²²². La question de l'esthétique et de l'éthique qui sous-tend les œuvres de Modiano, Sebald et Wander au-delà de leur thématique montre qu'après 1945, la littérature est en chemin vers une prise de conscience identitaire, voire une refondation de son identité. Reflète-elle ainsi la crise de la représentation et de l'interprétation effective dans le monde de l'après ou propose-t-elle de nouvelles modalités de saisie du monde ? Et qu'incarne le motif de l'errance dans ce cadre ?

Il nous semble que les trois auteurs répondent ainsi, par leurs œuvres à la fois autoréflexives et porteuses de réflexion, à l'idée d'ordre philosophique qu'a développée l'écrivain hongrois I. Kertész lors d'une conférence qui s'est tenue à l'Université de Vienne en 1992, année correspondant à la publication originale des *Émigrants* et de *Voyage de noces*. Kertész, rescapé des camps, établit un double constat lors de sa conférence intitulée « L'Holocauste comme culture » : d'abord, d'après lui, « il est désormais clair que la survie n'est pas le problème personnel des rescapés »¹²²³ et que l'amnésie collective doit être d'autant plus combattue que les survivants et leur mémoire vive se font de plus en plus rares, notamment dans la civilisation et la culture européenne. À la fin de son discours, Kertész pose une question certes déstabilisante mais fondamentale au regard de l'éthique : « l'Holocauste peut-il créer des valeurs ? », à laquelle il répond en ces termes :

¹²²¹ C'est l'idée qu'avance également A. Prstojevic en commentant *Austerlitz* : dans ce récit, on assiste à la naissance éthique d'un (ou de) survivant(s), d'héritiers vecteurs de transmission dans un espace littéraire incapable d'assimiler la barbarie de l'Histoire. PRSTOJEVIC A., *Le Témoin et la bibliothèque*, op. cit., p. 65.

¹²²² Voir BOUJU E., *La Transcription de l'Histoire*, op. cit., p. 64.

¹²²³ KERTESZ I., *L'Holocauste comme culture*, op. cit., p. 90.

L'Holocauste est une valeur, parce qu'à travers des souffrances incommensurables, il nous a menés à une connaissance incommensurable ; et ainsi il recèle un contenu moral incommensurable.¹²²⁴

Ne cessant de réfléchir aux possibilités de l'écriture, voire de la culture elle-même, face à l'Histoire, et ne cessant de s'ouvrir au dialogue, la littérature de l'après semble constituer en elle-même la réponse à ce double constat de Kertész, en s'établissant sur le mode de la question : quelles leçons devons-nous tirer de l'Histoire, quel héritage nous a-t-elle légué, quelles traces subsistent encore et quelles valeurs a-t-elle fait naître ? De plus, la littérature de l'après, fondamentale autant qu'urgente au regard de la disparition irrémédiable des témoins, engage d'autres objectifs de transmission que ceux de la „Holocaustlitteratur“ des débuts : elle assume sa composante fictionnelle, sort des cadres de la littérature traditionnelle et expérimente des formes visant à dire l'urgence toujours actuelle du combat contre l'oubli (le travail du temps) et contre le silence (la difficulté ou le refus de dire). D'un même mouvement, elle cherche une formulation du passé authentique, accueillant les brisures, les blancs et les traces, sans être pour autant exacte, mais utilise toutes les ressources offertes par le langage et l'art pour dire. Il s'agit donc de trouver des moyens d'expression permettant de rendre compte de la façon dont le passé a été vécu ou dont il a été hérité dans une Europe qui reste à réinventer.

Et c'est dans cette perspective que l'on peut alors qualifier les œuvres des trois auteurs de fictions de l'après, lesquelles articulent fiction et réel, en imaginant les instants oubliés du passé tout en restant fidèle à la réalité historique¹²²⁵ : elles rejoignent l'Histoire, en passant par des documents véritables qui attestent de faits, de choses certaines qui existent ou ont existé et qu'elles réagencent, mais en recourant tout autant aux intuitions et à l'imagination. Cela est d'autant plus vrai chez Sebald et Modiano qu'il s'agit d'une histoire qu'ils n'ont eux-mêmes pas vécue, d'une mémoire à laquelle ils n'ont pas directement accès, d'un sens qui leur fait défaut. Ainsi, comme le dit très justement S. Servoise, « c'est moins en termes d'exactitude historique qu'en termes d'intentionnalité historique » qu'il faut saisir la démarche des auteurs : « la fiction, qui reste toujours dans les limites du vraisemblable, du plausible, est avant tout un instrument de recherche, un moyen de connaissance autre »¹²²⁶, lieu de réflexion sur l'Histoire et sur les moyens propres à la fiction, non seulement dans le texte mais aussi dans le hors-texte. Peut-être est-ce cette intentionnalité historique qui permettrait de définir une forme d'engagement des écrivains de l'après que sont Modiano, Sebald et Wander, dans

¹²²⁴ *Ibid.*, p. 92.

¹²²⁵ Voir CARRE M., *W.G. Sebald. Le retour de l'auteur*, op. cit., p. 19.

¹²²⁶ SERVOISE S., *Le Roman face à l'histoire*, op. cit., p. 200.

des fictions qui offrent tout un champ de réflexions, c'est-à-dire un champ des possibles et des croisements entre l'historiographie et l'écriture (voire la réécriture) de l'Histoire, la preuve et la trace mémorielle, la mémoire collective et la mémoire individuelle. Pour le cas de Modiano et Sebald, qui appartiennent à la génération d'après qui ne peut offrir de témoignage, le recours à la fiction permettrait ainsi d'atténuer les doutes qu'ils expriment dans leurs œuvres face aux limites de la littérature et leur légitimité à parler du passé – doutes qui les ont paradoxalement poussés à écrire de cette façon, afin de « capter, inconsciemment, un vague reflet de la réalité » (DB p. 54). Ils se rapprochent en cela de l'écriture de Wander, le survivant, qui a lui aussi conscience de l'incapacité de la littérature à transmettre de façon authentique une image du passé, car elle est livrée aux ressacs de la mémoire et suggère qu'on en réfléchisse le contenu à sa lecture. Et dès lors, non seulement le geste d'engagement de l'auteur peut être transmis au lecteur, mais la littérature de l'après rejoint la littérature de l'errance : les expérimentations et réflexions des trois auteurs quant à la recherche du passé et la construction d'un avenir commun correspondent au motif de l'errance de leur écriture (auto)réflexive et ouverte à l'expérience de lecture. Ainsi, les œuvres de l'après que sont celles de Modiano, Sebald et Wander et qui accueillent l'errance, se placent moins dans la perspective du deuil que du renouveau, peuvent parier sur l'avenir et, comme l'écrit Wander à P. Levi, « aider à préparer le terrain sur lequel l'herbe repousse, non pas l'herbe de l'oubli mais les germes de nouvelles valeurs perceptibles »¹²²⁷ dont l'errance fait partie. Certes, le passé ne passera jamais, la mémoire sera toujours insuffisante, les vides toujours béants, mais la transmission d'une errance, d'impressions fugitives et d'échos, suffit à ne pas être amnésique : la littérature de l'après n'a de cesse d'éveiller l'intérêt et la curiosité, de convoquer l'empathie de chacun en se doublant d'un intérêt éthique qui devient la règle du jeu. Elle peut ainsi se définir elle-même comme une errance partagée avec le lecteur, un cheminement qui fera trace dans chacun d'eux, et sur lequel (ou auquel ?) nous pouvons ainsi mettre un terme après G. Perec :

Mais dans le réseau que [le texte] tisse comme dans la lecture que j'en fais, je sais que se trouve inscrit et décrit le chemin que j'ai parcouru, le cheminement de mon histoire et l'histoire de mon cheminement.¹²²⁸

¹²²⁷ Bücher können also „den Boden bereiten helfen, auf dem wieder Gras wächst, nicht das Gras des Vergessens, sondern die Keimlinge neuer und erkennbarer Werte.“ WANDER F., „Brief an Primo Levi“, *op. cit.*, p. 25.

¹²²⁸ PEREC G., *W ou le souvenir d'enfance*, *op. cit.*, p. 18.

Bibliographie

Littérature primaire

Patrick Modiano

Œuvres du corpus

MODIANO P., *Dora Bruder*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2009

___, *Voyage de noces*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2008

Autres écrits de Patrick Modiano

___, « Avec Klarsfeld, contre l'oubli », *Libération*, 2 novembre 1994, in M. Heck, R. Guidée (dir.), *Modiano*, Paris, Editions de l'Herne, coll. « Les Cahiers de l'Herne », n° 98, 2012, p. 176-177

___, *Discours à l'Académie suédoise*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2015, également disponible sur : http://www.lemonde.fr/prix-nobel/article/2014/12/07/verbatim-le-discours-de-reception-du-prix-nobel-de-patrick-modiano_4536162_1772031.html
[Consulté le 08.12.2014]

___, *Romans*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2013

___, *Fleurs de ruine*, Paris, Seuil, 1991

___, *Livret de famille*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1977

___, *La Petite Bijou*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2002

BERL E., MODIANO P., *Interrogatoire*. Suivi de : *Il fait beau, allons au cimetière*, Paris, Gallimard, coll. « Témoins », 1976

BRASSAÏ, MODIANO P., *Paris Tendresse*, Paris, Hoëbeke, 1996

Entretiens

- « Le club reçoit Patrick Modiano », [En ligne], 20.04.2001, URL : <http://www.grandlivredumois.com/static/actu/rencontres/modiano.htm> [Consulté le 07.07.2012]
- « Rencontre avec Patrick Modiano, à l'occasion de la parution de Dora Bruder (1995) », [En ligne], paru sur le site des éditions Gallimard, 2004, URL : <http://www.gallimard.fr/catalog/entretiens/01034347.htm> [Consulté le 05.07.2012]
- ASSOULINE P., « Modiano, lieux de mémoire », *Lire*, 1990, n° 176
- BARILLE E., « Modiano parle... », [En ligne], *Le Figaro*, 28.09.2012, URL : <http://www.lefigaro.fr/livres/2012/09/28/03005-2012928ARTFIG0065-modiano-parle.php> [Consulté le 13.10.2012]
- BOURMEAU S., « Patrick Modiano : Je travaille comme un somnambule », [En ligne], *Libération*, 09.05.2013, URL : http://www.liberation.fr/livres/2013/05/09/je-travaille-comme-un-somnambule_901822 [Consulté le 29.9.2013]
- BUSNEL F., « Patrick Modiano. La sensation d'être comme un trapéziste qui parvient in extremis à rattraper le trapèze », *Lire*, Paris, mars 2010, n° 383, p. 88-93
- ___, « Le Grand entretien : Patrick Modiano », [En ligne], *France Inter*, 08.10.2012, URL : <http://www.franceinter.fr/player/reecouter?play=469921> [Consulté le 10.10.2012]
- GARCIN J., « Modiano-Echenoz : la rencontre », [En ligne], *Bibliobs (Le Nouvel Observateur)*, créé le 26.09.2012, mis à jour le 04.10.2012, URL : bilibiobs.nouvelobs.com/rentree-litteraire-2012/20120926.OBS3589/modiano-echenoz-la-rencontre.html [Consulté le 04.10.2012]
- ___, « Les dix phrases clés du nouveau Modiano, commentées par Modiano » [En ligne], *Bibliobs*, 10.10.2014, URL : bilibiobs.nouvelobs.com/romans/20141009.OBS1667/les-10-phrases-cles-du-nouveau-modiano-commentees-par-modiano.html [Consulté le 10.10.2014]
- GAUDEMAR A., « Modiano, souvenir écrivain », *Libération*, 26.04.2001, p. 1, cité par AMAR R., « Le ton de Patrick Modiano : du roman ironique au roman affectif », [En ligne], *@analyses*, XXI^e siècle, Articles courants, mis à jour le 17.02.2011, URL : <http://www.revue-analyses.org/index.php?id=1751> [Consulté le 14.11.2013]
- GOURIN D., « Patrick Modiano, l'éternel retour », *Dimanche Ouest-France*, 07.10.2012
- HECK M., « Modiano. Seule l'écriture est tangible », *Le Magazine littéraire*, Octobre 2009, n°490, p. 63-68

KAPRIELIAN N., « Patrick Modiano : C'est l'oubli le fond du problème, pas la mémoire », [En ligne], *Les Inrocks*, 30.09.2012, URL : <http://www.lesinrocks.com/2012/09/30/livres/modiano-herbe-des-nuits-entretien-11307847/> [Consulté le 13.10.2012]

W.G. Sebald

Œuvres du corpus

SEBALD W.G., *Die Ausgewanderten. Vier lange Erzählungen*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 1994

___, *Austerlitz*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 2003

Traduction

___, *Les Émigrants. Quatre récits illustrés*, trad. P. Charbonneau, Arles, Actes Sud, 1999

___, *Austerlitz*, trad. P. Charbonneau, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2006

Autres écrits de W.G. Sebald

___, „Mit den Augen des Nachtsvogels. Über Jean Améry“, *Etudes Germaniques*, Paris, Didier Erudition, 42^e année, Juillet-Septembre 1988, p. 313-327

___, „Damals vor Graz: Randbemerkungen zum Thema Literatur & Heimat“, in K. Bartsch, G. Melzer (dir.), *Trans-Garde: Die Literatur der ‚Grazer Gruppe‘. Forum Stadtpark und ‚manuskripte‘*, Graz, Droschl, 1990, p. 141-153

___, *Beschreibung des Unglücks, Zur österreichischen Literatur von Stifter bis Handke*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 2006

___, *Logis in einem Landhaus*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 1998

___, *Lufkrieg und Literatur*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 2012

___, *Unheimliche Heimat. Essays zur österreichischen Literatur*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 2004

___, *Schwindel. Gefühle*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 1994

- ___, *Der Mythos der Zerstörung im Werk Döblins*, Stuttgart, Klett, coll. « Literaturwissenschaft-Gesellschaftswissenschaft », 1980, n° 45
- ___, *Die Ringe des Saturn: Eine englische Wallfahrt*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 1997
- SEBALD W.G., ADORNO T.W., „Briefwechsel“ / [Correspondance], in M. Atze, F. Loquai (dir.), *Sebald. Lektüren*. Eggingen, Isele, 2005, p. 12-16
- SEBALD W.G., TRIPP J.P., „*Unerzählt*“. 33 Texte und 33 Radierungen, München, Carl Hansen Verlag, 2003

Traduction

- ___, *La Description du malheur. À propos de la littérature autrichienne*, trad. P. Charbonneau, Arles, Actes Sud, 2014
- ___, *Séjours à la campagne*, trad. P. Charbonneau, Arles, Actes Sud, 2005
- ___, *De la destruction comme élément de l'histoire naturelle*, trad. P. Charbonneau, Arles, Actes Sud, 2004
- ___, *Vertiges*, trad. P. Charbonneau, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2003

Entretiens

- SEBALD W.G., SCHOLZ C., „Aber das Geschriebene ist ja kein wahres Dokument: Ein Gespräch über Literatur und Photographie“, *Neue Zürcher Zeitung*, 26.-27.02.2000
- BIGSBY C., *Writers in Conversation*, T.2, Norwich, Arthur Miller Centre for American Studies, 2001, p. 139-165
- COOK J., “Lost in Translation? (including a reading by WGS)”, Centre for the Creative and Performing Arts, University of East Anglia, Norwich, 09.02.1999, in J. Catling, R. Hibbitt (dir.), *Saturn's Moons. W. G. Sebald – A Handbook*, London, Legenda, 2011, p. 356-363
- DOERRY M., HAGE V., „Ich fürchte das Melodramatische“, [En ligne], *Spiegel*, novembre 2001, URL : <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-18700596.html> [Consulté le 20.11.2010]
- HAGE V., „W.G. Sebald zum Gedächtnis“, *Akzente*, München, vol. 50, n° 1, 2003, p. 35-50

- HOFFMANN T. (dir.), *W.G. Sebald. „Auf ungeheuer dünnem Eis“. Gespräche von 1971 bis 2001*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 2012
- JAGGI M., “Recovered Memories”, [En ligne], *The Guardian*, 22.09.2001, URL : <http://www.guardian.co.uk/books/2001/sep/22/artsandhumanities.highereducation> [Consulté le 20.06.2011]
- ___, “The Last Word”, [En ligne], *The Guardian*, 21.12.2001, URL : <http://www.guardian.co.uk/education/2001/dec/21/artsandhumanities.highereducation> [Consulté le 02.05.2011]
- MOOR P., “Echoes from the Past”, *Knack*, Bruxelles, 06.05.1992, réédité in J. Catling, R. Hibbitt, (dir.), *Saturn’s Moons. W. G. Sebald – A Handbook.*, op. cit., p. 350-354
- RONDAS J.P., „’So wie ein Hund, der den Löffel vergisst’: Ein Gespräch mit W.G. Sebald über *Austerlitz*“, in A. De Winde, A. Gilleir (dir.), *Literatur im Krebsgang. Totenbeschwörung und memoria in der deutschsprachigen Literatur nach 1989*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik », 2008, n° 64, p. 351-363
- SCHWARTZ L.S., (dir.), *The Emergence of memory. Conversations with W.G. Sebald*, New York, Seven Stories Press, 2007 / *L’Archéologue de la mémoire. Conversations avec W.G. Sebald*, trad. D. Chartier et P. Charbonneau, Arles, Actes Sud, 2009
- WASSERMAN S., “In This Distant Place (including a reading by WGS)”, ALOUD at Central Library, Los Angeles Public Library, Los Angeles, 17.10.2001, in J. Catling, R. Hibbitt (dir.), *Saturn’s Moons. W. G. Sebald – A Handbook.*, op. cit., p. 364-375

Fred Wander

Œuvres du corpus

- WANDER F., *Hôtel Baalbek*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 2010
- ___, *Das gute Leben. Erinnerungen*, München, Carl Hanser Verlag, 1996
- ___, *Das gute Leben oder Von der Fröhlichkeit im Schrecken. Erinnerungen*, Göttingen, Wallstein, 2006

Autres écrits de Fred Wander

- ___, „Brief an Primo Levi“, in U. Naumann (dir.), *Sammlung. Jahrbuch für antifaschistische Literatur und Kunst*, Frankfurt am Main, Röderberg, 1982, n°5, p. 21-27
- ___, *Der siebente Brunnen*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 2006
- ___, *Ein Zimmer in Paris*, Weimar, Aufbau-Verlag, 1975
- ___, *Josua läßt grüßen. Der Bungalow. Zwei Stücke*, Berlin, Aufbau-Verlag, 1979
- ___, „Wie ich mich als Jude sehe“, in W. Hinderer, C. Holly, H. Lunzer, U. Seeber (dir.), *Altes Land, neues Land: Verfolgung, Exil, biographisches Schreiben. Texte zum Erich Fried Symposium 1999, Zirkular*, Wien, Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur, 1999, n°56, p. 124-127
- ___, „Zwei Bagatellen (Worüber ich schreibe. Der Blick von unten)“, *Mit der Ziehharmonika*, vol. 14, Wien, 1997, n°3, p. 34
- ___, „Nicht jeder braucht eine Heimat. Selbstbefragung 1994“, in K.M. Gauß, A. Kleibel (dir.), *Literatur und Kritik*, Salzburg, Otto Müller Verlag, April 1995, vol. 30, n°293/294, p. 40-43
- ___, „Eine Hotelgeschichte“, in F.J. Kopka, M. Stephan (dir.), *Das erste Haus am Platz. 32 Übernachtungsversuche*, Berlin, Eulenspiegel, 1982, p. 167-175
- ___, „Paris, September 1939. Aus der unveröffentlichten Autobiographie *Das gute Leben*“, in *Mit der Ziehharmonika*, Wien, Mai 1995, vol. 12, n°1, p. 7-9
- ___, „Heimkehr 1945. Aus der entstehenden Autobiografie *Das gute Leben*“, in K.M. Gauß, A. Kleibel (dir.), *Literatur und Kritik, op. cit.*, p. 44-46

Entretiens

- ROSCHER A., „Schreib-Auskunft“, *NDL (Neue Deutsche Literatur)*, 1991, vol. 39, n°463, p. 85-111
- KUEHS W., MARSCHING, „Interview mit Fred Wander“, [En ligne], 2000, URL : <http://www.literaturepochen.at/exil/multimedia/pdf/wanderinterview.pdf> [Consulté le 15.06.2012]
- THUNECKE J., „Fred Wander’s semi autobiographical narrative. The Seventh Well – Such stories I never heard again“, in N.J. Meyershofer (dir.), *The Fiction of the I.*

Contemporary Austrian Writers on Autobiography, Riverside, Ariadne Press, 1999, p. 242-258

TRAMPE W., „Gedenken, Erzählen, Leben. Gespräch mit Fred Wander“, *NDL (Neue Deutsche Literatur)*, 1996, vol. 44, n° 508, p. 62-75

Écrits édités par Fred Wander

WANDER M., *Ein Leben ist nicht genug. Tagebuchaufzeichnungen und Briefe*, Vienne, Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 2007

WANDER M., *Leben wär' eine prima Alternative. Tagebücher und Briefe*, Vienne, Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 2009

Littérature secondaire

Etudes sur les auteurs et les œuvres du corpus

Patrick Modiano

Études générales

AVNI O., *D'un passé l'autre, Aux portes de l'histoire avec Patrick Modiano*, Clamecy, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 1997

BALINT-BABOS A., « Secret et tension narrative chez Modiano et Le Clézio : entre témoignage et créativité », [En ligne], *@analyses*, XX^e siècle, Articles courants, mis à jour le 13/10/2010, URL : <http://www.revue-analyses.org/index.php?id=1712> [Consulté le 12.05.2013]

BLANCKEMAN B., *Lire Patrick Modiano*, Lassay-Les-Châteaux, Armand Colin, coll. « Lire et comprendre – Écrivains au présent », 2009

___, « Place de l'Étoile, place de la honte », *Le Magazine littéraire*, *op. cit.*, p. 74-76

___, « Patrick Modiano : une mémoire empoisonnée », *Elseneur*, n° 22, 2008, p. 101-110

BUTAUD N., *Patrick Modiano. Un livre-CD*, Paris, Ina / CulturesFrance, coll. « Auteurs », 2008

CHAUDIER S., « Pourquoi mentir ? », *Le Magazine littéraire*, *op. cit.*, p. 70-73

- DEMEYERE A., *Portraits de l'artiste dans l'œuvre de Patrick Modiano*, Paris, L'Harmattan, 2003
- GERMAIN S., « Modiano, le voyeur d'ombres », [En ligne], *Le Monde des livres*, 02.05.2013, URL : http://www.lemonde.fr/livres/article/2013/05/02/modiano-le-voyeur-d-ombres_3169058_3260.html [Consulté le 16.05.2013]
- GUYOT-BENDER M., VANDERWOLK W. (dir.), *Paradigms of Memory. The Occupation and Other Hi/stories in the Novels of Patrick Modiano*, New York, Peter Lang, coll. « Currents in Comparative Romance Languages and Literatures », vol. 64, 1998
- HECK M., GUIDEE R. (dir.), *Modiano, op. cit.*
- HENDRIX J., *Memory and History in the Modern French Novel: Patrick Modiano and the New Orientation*, mémoire présenté et soutenu à l'University of Tennessee, Knoxville, décembre 2002
- HIGGINS L.A., "Fugue States: Modiano Romancier", in L.A. Higgins (dir.), *Studies in 20th & 21th Century Literature*, Summer 2007, vol. 31, n°2, p. 450-465
- HILLEN S., « La dérive mélancolique de Patrick Modiano », *Ecarts de la modernité. Le roman français de Sartre à Houellebecq*, Caen, Lettres Modernes Minard, coll. « Archives des lettres modernes », 2007, p. 87-102
- HILSUM M., *Comment devient-on écrivain ? Sartre, Aragon, Perec et Modiano*, Paris, Kimé, 2012
- JULIEN A.Y. (dir.), *Modiano ou Les Intermittences de la mémoire*, Paris, Hermann, coll. « Savoirs Lettres », 2010
- ___, « Lieux dits », *Le Magazine littéraire, op. cit.*, p. 86-87
- LAURENT T., *L'œuvre de Patrick Modiano : une autofiction*, Lyon, PUL, 1997
- OBERGÖKER T., *Ecritures du non-lieu : topographies d'une impossible quête identitaire. Romain Gary, Patrick Modiano et Georges Perec*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2004.
- PARROCHIA D., *Ontologie fantôme, Essai sur l'œuvre de Patrick Modiano*, La Versanne, Encre marine, 1996
- RABATE D., « Le temps infiniment perdu », *Le Magazine littéraire, op. cit.*, p. 80-81
- RASPIENGEAS J.C., « Patrick Modiano dans les brèches du temps », [En ligne], *La Croix*, 03.12.2012, URL : http://www.la-croix.com/Culture-Loisirs/Culture/Livres/Patrick-Modiano-dans-les-brèches-du-temps-_NP_-2012-10-03-860394 [Consulté le 15.10.2012]
- ROCHE R.Y. (dir.), *Lectures de Modiano*, Nantes, Cécile Defaut, 2009

- _____, « La chambre noire de la mémoire », *Le Magazine littéraire*, *op. cit.*, p. 88-89
- ROSENMAN A.D., « L'Occupation en miroir », *Le Magazine littéraire*, *op. cit.*, p. 76-77
- SAMOYVAULT T., « Mélancolie blanche », *Le Magazine littéraire*, *op. cit.*, p. 82-83
- SCHULTE NORDHOLT A., *Perec, Modiano, Raczymov : La generation d'après et la mémoire de la Shoah*, Amsterdam, Rodopi, 2008
- VIART D., « Au moins retrouver leurs noms », *Le Magazine littéraire*, *op. cit.*, p. 78-79
- VANDERWOLK W., *Rewriting the Past: Memory, History and Narration in the Novels of Patrick Modiano*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Faux Titre », 1997

Études centrées sur *Voyage de noces* et *Dora Bruder*

- BOUTIN F., *Du devenir-écrivain du narrateur modianien au devenir-archives du roman Dora Bruder*, [En ligne], mémoire présenté à l'Université du Québec à Chicoutimi, décembre 2000, URL : <http://constellation.uqac.ca/943/1/12127381.pdf> [Consulté le 02.01.2012]
- DOUZOU C., « Naissance d'un fantôme : *Dora Bruder* de Patrick Modiano », *Protée*, 2007, vol. 35, n°3, p. 23-32
- GAUDEMAR A., « La dernière fugue de Dora Bruder », [En ligne], *Libération*, 03.04.1997, URL: http://www.liberation.fr/livres/1997/04/03/la-derniere-fugue-de-dora-bruder_203638 [Consulté le 05.07.2012]
- GREENBERG J., "Trauma and Transmission: Echoes of the Missing Past in *Dora Bruder*, in L.A. Higgins (dir.), *Studies in 20th & 21st Century Literature*, *op.cit.*, p. 349-377
- ROSE S.E., *Remembering Dora Bruder: Patrick Modiano's Surrealist Encounter with the Postmemorial Archive*, [En ligne], 2008, URL : [http:// pmc.iath.virginia.edu/text-only/issue.108/18.2rose.txt](http://pmc.iath.virginia.edu/text-only/issue.108/18.2rose.txt) [Consulté le 07.07.2012]

W.G. Sebald

Études générales

- W.G.S. Face à Sebald*, Paris, Inculte, coll. « monographie », 2011
- « W.G. Sebald », *europe*, Paris, mai 2013, n°1009
- ARNOLD H.L. (dir.), *W.G. Sebald, Text+Kritik: Zeitschrift für Literatur*, Heft IV/03, n°158, Göttingen, Edition Text und Kritik, 2003
- ATZE M., LOQUAI F. (dir.), *Sebald. Lektüren*, Eggingen, Isele, 2005

- BATTISTON R., *Lectures de l'identité narrative. Max Frisch, Ingeborg Bachmann, Marlen Haushofer, W.G. Sebald*, Paris, Orizons, coll. « Universités / Domaine littéraire », 2009
- BOUJU E., « Boucle épigraphique et téléologie romanesque chez Claude Simon, W.G. Sebald et Graham Swift », [En ligne], *Fabula*, URL : <http://www.fabula.org/colloques/Document722.php> [Consulté le 13.10.2010]
- CAMPOS L., *Fictions de l'après : Coetzee, Kertész, Sebald. Temps et contretemps de la conscience historique*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Littérature, histoire et politique », 2012
- CARRE M., *W.G. Sebald. Le retour de l'auteur*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2008
- CATLING J., HIBBITT R. (dir.), *Saturn's Moons. W. G. Sebald – A Handbook*, op. cit.
- CORNILLE J.L., « Vestiges et Vertiges (Perec sous Sebald) », *Plagiat et Créativité (Treize enquêtes sur l'auteur et son autre)*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Faux Titre », 2008, p. 197-217, à voir aussi en ligne, URL : <http://books.google.fr/books?isbn=9042024550> [Consulté le 20.05.2011]
- COVINDASSAMY M., *W.G. Sebald. Cartographie d'une écriture en déplacement*, Paris, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, coll. « Monde germanique », 2014
- DENHMAN S., MCCULLOH M., *W. G. Sebald. History – Memory – Trauma*, New York, De Gruyter, 2006
- DENNELER I., *Von Namen und Dingen – Erkundungen zur Rolle des Ichs in der Literatur am Beispiel von Ingeborg Bachmann, Peter Bichsel, Max Frisch, Gottfried Keller, Heinrich von Kleist, Arthur Schnitzler, Frank Wedekind, Vladimir Nabokov und W.G. Sebald*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2001
- DISTLER A., *Bildlichkeit – eine geschichtsphilosophische Kategorie, oder: W.G. Sebalds Metaphysik der Koinzidenz*, München, GRIN Verlag, 2007
- FISCHER G. (dir.), *W.G. Sebald. Schreiben ex patria / Expatriate Writing*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik », 2009, n° 72
- FUCHS A., *Die Schmerzenspuren der Geschichte. Zur Poetik der Erinnerung in W.G. Sebalds Prosa*, Köln, Böhlau Verlag, 2004
- ___, „Für eine Ethik der Erinnerung“, in Y. Elsaghe, L. Liechti, O. Lubrich (dir.), *W.G. Sebald, Neue Wege der Forschung*, Darmstadt, WBG, 2012, p. 187-209
- HEIDELBERGER-LEONARD I., TABAH M. (dir.), *W.G. Sebald, Intertextualität und Topographie*, Berlin, Lit, coll. « Literatur: Forschung und Wissenschaft », vol. 12, 2008
- HOMBERGER E., “W.G. Sebald. German Writer Shaped by the ‘Forgetfulness’ of his Fellow Countrymen after the Second World War”, [En ligne], *The Guardian*, 17.12.2001, URL:

- <http://www.theguardian.com/news/2001/dec/17/guardianobituaries.books1> [Consulté le 03.09.2010]
- HÜNSCHE C., *Textereignisse und Schlachtenbilder. Eine sebaldsche Poetik des Ereignisses*, Bielefeld, Aisthesis Verlag, 2012
- KAHN R., « La photographie dans *Les Anneaux de Saturne* de W.G. Sebald », in R. Kahn (dir.), *A travers les modes*, Rouen, Publications de l'Université de Rouen, 2004, p. 25-35
- KÖPF G. (dir.), *Mitteilungen über Max. Marginalien zu W.G. Sebald*, Oberhausen, Laufen, coll. « Autoren im Kontext – Duisburger Studienbögen », Bd. 1, 1998
- KRÜGER M. (dir.), *W.G. Sebald zum Gedächtnis, Akzente: Zeitschrift für Literatur*, München, Hanser, 2003, vol. 50, n°1
- LONG J.J., WHITEHEAD A. (dir.), *W.G. Sebald: A Critical Companion*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2004
- LOQUAI F. (dir.), *W.G. Sebald. Portrait 7*, Eggingen, Isele, 1997
- MARTIN S., WINTERMEYER I., *Verschiedbahnhöfe der Erinnerung. Zum Werk W.G. Sebalds*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2007
- MCCULLOH M., *Understanding W.G. Sebald*, Columbia, University of South Carolina Press, 2003
- MCISAAC P.M., „Autorschaft und Autorität bei W.G. Sebald“, in C. Kammler (dir.), *Deutschsprachige Literatur seit 1989. Zwischenbilanzen, Analysen, Vermittlungsperspektiven*, Heidelberg, Synchron, 2004, p. 139-151
- NIEHAUS M., ÖHLSCHLÄGER C. (dir.), *W.G. Sebald: Politische Archäologie und melancholische Bastelei*, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 2006
- ÖHLSCHLÄGER C., *Beschädigtes Leben. Erzählte Risse: W.G. Sebalds poetische Ordnung des Unglücks*, Freiburg, Rombach, 2006
- ORIGGI G., « Mémoire narrative, mémoire épisodique : la mémoire selon W.G. Sebald », [En ligne], *Fabula*, 01.02.2006, URL : <http://www.fabula.org/lht/1/Origgi.html> [Consulté le 01.11.2008]
- PARRY C., PLATEN E. (dir.), *Grenzen der Fiktionalität und der Erinnerung*, München, Iudicum, coll. « Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur », T. 2, 2007
- PIC M., *W.G. Sebald – L'image papillon*. Suivi de : SEBALD W.G., *L'art de voler*, trad. M. Pic et P. Charbonneau, Dijon, Les Presses du réel, coll. « L'espace littéraire – Fictions », 2009

- RADISH I., „Der Waschbär der falschen Welt. W.G. Sebald sammelt Andenken und rettet die Vergangenheit vorm Vergehen“, [En ligne], *Die Zeit*, 07.11.2008, URL : http://www.zeit.de/2001/15/Der_Waschbaer_der_falschen_Welt [Consulté le 28.2.2013]
- SCHADEL S., „*Wer weiß, wie es vor Zeiten wirklich gewesen ist?*» *Textbeziehungen als Mittel der Geschichtsdarstellung bei W.G. Sebald*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2004
- SCHLEY F., *Katalogue der Wahrheit. Zur Inszenierung von Autorschaft bei W.G. Sebald*, Göttingen, Wallstein, 2012
- SCHMUCKER P., *Grenzübertretungen. Intertextualität im Werk von W.G. Sebald*, Göttingen, De Gruyter, coll. « Spectrum Literaturwissenschaft », 2012
- SCHÜTTE U., „In einer wildfremden Gegend’. W.G. Sebalds Essays über die österreichische Literatur“, [En ligne], 2003, URL: http://eprints.aston.ac.uk/5708/1/In_einer...WG_Sebald_Memorial_Conf.pdf [Consulté le 10.10.2010]
- SEARS J., „Utter Blacknes’: Figuring Sebald’s Manchester”, [En ligne], URL : <http://static1.1.sqspcdn.com/static/f/784513/21627492/1358096572367/5.pdf?token=zt79ZPULhdDGDON8ihdgthPdtlA%3D> [Consulté le 13.06.2012]
- SEITZ S., *Geschichte als bricolage – W.G. Sebald und die Poetik des Bastelns*, Göttingen, V&R unipress, 2011
- SORARU I., « W.G. Sebald, l’anatomiste de la mémoire », [En ligne], article publié sur *Acta* le 11.01.2010, URL : <http://www.fabula.org/revue/document5417.php> [Consulté le 15.03.2011]
- STEPHAN A., *Die deutsche Exilliteratur 1933-1945*, München, Beck, 1979
- VOGEL-KLEIN R. (dir.), *W.G. Sebald : Mémoire, Transfert, Images / W.G. Sebald: Erinnerung, Übertragung, Bilder*, Strasbourg, Université Marc Bloch, coll. « Recherches germaniques », Hors série n°2, 2005
- WOHLLEBEN D., „Maske – Gesicht – Antlitz : Porträts bei W.G. Sebald in Bild und Text“, in P.M. Lützeler, S.K. Schindler (dir.), *Gegenwartsliteratur. Ein germanisches Jahrbuch: Schwerpunkt/Fokus W.G. Sebald*, Stauffenburg, T. 6, vol. 12, 2007, p. 1-20
- WOLFF L.L., *W.G. Sebald’s Hybrid Poetics. Literature as Historiography*, Göttingen, De Gruyter, coll. « Interdisciplinary German Cultural Studies », vol. 18, 2014
- ZASLOVE J., “W.G. Sebald and Exilic Memory – His Photographic, Images of the Cosmogony of Exile and Restitution”, *Journal of the Interdisciplinary Crossroads*, vol. 3, n°1, 2006, p. 205-238

Études centrées sur *Les Émigrants* et *Austerlitz*

- DAVIET-TAYLOR F., « La personne, le nom et l'identité : questions, concepts et illustrations dans *Austerlitz* de W.G. Sebald », in F. Daviet-Taylor, L. Gourmelen (dir.), *La Personne et son nom*, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 2008, p. 11-28
- FUCHS A., „Zur Ästhetik der Vernetzung in W.G. Sebalds *Austerlitz*“, in J. Barkhoffn (dir.), *Netzwerke. Eine Kulturtechnik der Moderne*, Köln, Böhlau, 2004, p. 261-278
- GUIDEE R., « “Le temps n'existe absolument pas” : photographie et sortie du temps dans *Austerlitz*, de W.G. Sebald », [En ligne], *Fabula*, URL : http://www.fabula.org/atelier.php?Photographie_et_sortie_d_u_temps [Consulté le 10.10.2008]
- PERIĆ N., *Ethik der Erinnerung in W. G. Sebalds Austerlitz*, mémoire présenté et soutenu à la Friedrich-Alexander-Universität-Erlangen-Nürnberg, Erlangen, mars 2009
- SAVATON C., *W.G. Sebald: Die Ausgewanderten. Radiographie d'une écriture de l'exil*, thèse de doctorat présentée et soutenue à l'Université Michel de Montaigne Bordeaux 3, Bordeaux, 2012
- TENNSTEDT A., *Annäherungen an die Vergangenheit bei Claude Simon und W.G. Sebald. Am Beispiel von Le Jardin des Plantes, Die Ausgewanderten und Austerlitz*, Freiburg, Rombach, 2007
- TISCHEL A., „Aus der Dunkelkammer der Geschichte. Zum Zusammenhang von Photographie und Erinnerung in W.G. Sebalds *Austerlitz*“, in M. Neuhaus, C. Öhlschläger (dir.), *W.G. Sebald. Politische Archäologie und melancholische Bastelei*, Berlin, Schmidt, 2006, p. 31-45

Fred Wander

Études générales

- BARTH B.R., „Wander, Fred“, in H. Müller-Enbergs, J. Wielgoths, D. Hoffmann (dir.), *Wer war wer in der DDR?*, vol. 2, Berlin, Charlotte Links Verlag, 2006
- GRÜNZWEIG W., „“Kommen wir jemals aus dem KZ heraus?” Die ‚Erinnerungsbücher‘ Fred Wanders“, in W. Schmitz (dir.), *Erinnerte Shoah. Die Literatur der Überlebenden / The Shoah Remembered. Literature of the Survivors*, Dresden, Thelem, 2003, p. 287-202
- GRÜNZWEIG W., SEEBER U. (dir.), *Fred Wander – Leben und Werk*, Bonn, Weidle, 2005

- HESSMANN D., *Kanonbildung, Türhüter und Diskursmächte im literarischen Leben Österreichs am Beispiel von Exilliteratur seit 1945*, Wien, Praesenz, 2005
- HÖLLER H., „Erzählen als Erinnern und Widerstand. Fred Wanders *Der siebente Brunnen* im Kontext der Literatur über die Shoah“, in A. Betten, K. Fliedl (dir.), *Judentum und Antisemitismus in Österreich*, Berlin, Erich Schmidt Verlag, n° 176, 2003, p. 109-119
- KRAUSS H., „Reise-Erinnerungen an das Exil. Zur Prosa Fred Wanders“, *Der Deutschunterricht*, 2002, H. 4, p. 48-55
- ___, „Reise-Erinnerungen – die nachgetragenen Ewilerfahrungen Fred Wanders“, in H. Schreckenberger (dir.), *Ästhetiken des Exils*, Amsterdam, Rodopi, vol. 54, 2003, p. 319-332
- MÜLLER K., „‘Die ‚Wahrheit‘ der Erinnerung – Jüdische Lebensgeschichten’. Formen autobiographischen Schreibens am Beispiel von Jean Améry, Fred Wander und Anna Maria Jokl“, [En ligne], *Aurora-Magazin*, 2007, URL : http://www.auroramagazin.at/medien_kultur/mueller_biograph_frm.htm et sur : <http://www.unisalzburg.at/pls/porta/docs/1/550894.PDF> [Consultées le 06.01.2012]
- ___, „Es ist eine Welt und ich lebe weiter im Exil“ – Zur Erinnerungsprosa Fred Wanders“, [En ligne], URL : www.literaturepochen.at/exil/multimedia/pdf/wandermueller.pdf [Consulté le 06.01.2012]
- ___, „Laudatio für Fred Wander anlässlich der Verleihung des Theodor Kramer Preises für Schreiben im Widerstand und im Exil 2003“, [En ligne], URL : <http://www.literaturepochen.at/exil/multimedia/pdf/muellerwanderlaudatio.pdf> [Consulté le 15.06.2012]
- RAINER J., „*Ich will weg, ich weiß aber nicht, wohin*. Flucht und Heimatlosigkeit als Stilelemente im Werk Fred Wanders“, *Le Texte et l'idée*, Nancy, Centre de Recherches Germaniques de l'Université de Nancy II, 1992, n°7, p. 123-153
- REITER A., „*Auf daß sie entsteigen der Dunkelheit*“. *Die literarische Bewältigung von KZ-Erfahrung*, Vienne, Löcker, 1995
- ___, „Was mich entmenschlicht hat, ist Ware geworden, die ich feihalte“. Concentration Camp Experience of Jean Améry and Fred Wander“, in *The Journal of Holocaust Education*, vol. 5, n°1, Summer 1996, p. 1-13.
- SANDBERG B., „Der Zeitzeuge Fred Wander. Erinnerung zwischen Authentizität und Fiktionalität im Kontext der Holocaustliteratur“, in C. Parry, E. Platen (dir.), *Grenzen der Fiktionalität und der Erinnerung. op.cit.*, p. 61-73

- SCHMIDT M., „Fred Wander – auch Wanderer – war sein selbst gewählter Name“, in G. Burgess, H.G. Winter (dir.), „*Generation ohne Abschied*“. *Heimat und Heimkehr in der „jungen Generation“ der Nachkriegsliteratur*, Dresden, Thelem, 2008, p. 103-116
- ___, „Unsere Geschichte? Probleme der Holocaust-Darstellung unter DDR-Bedingungen. Peter Edel, Fred Wander, Jureck Becker“, *Monatshefte für Literatur und Kultur*, 2006, vol. 98, n°3, p. 403-425
- SCHNEIDER U., *Jean Améry und Fred Wander. Erinnerung und Poetologie in der deutsch-deutschen Nachkriegszeit*, Berlin, De Gruyter, 2012
- STEINER S., „Geschichtenerzähler Fred Wander“, *Mit der Ziehharmonika*, Wien, Mai 1995, vol. 12, n°1, p. 7-8
- TATE D., „„Schicht um Schicht“ – The Evolution of Fred Wander’s Life Writing Project in the GDR Era and Beyond“, in B. Dahlke, D. Tate, R. Woods (dir.), *German Life Writing in the Twentieth Century*, New York, Camden House, p. 164-178
- WOLF C., „Gedächtnis und Gedenken“, in *Werke 4. Essays, Gespräche, Reden, Briefe, 1959-1974*, München, Luchterhand, 1999, p. 341-353

Etudes centrées sur *Hôtel Baalbek* et *Das gute Leben*

- ADUNKA E., „Rezension von Fred Wanders *Das gute Leben*“, *Mit der Ziehharmonika*, Wien, Nov. 1997, vol. 14, n° 3, p. 51-52
- JANDOURKOVÁ P., *Hotelleben bei Exilautoren. Vergleich der Romane Transit und Hôtel Baalbek*, [En ligne], mémoire présenté et soutenu à la Masarykova univerzita, Brno, 2011, URL : http://is.muni.cz/th/342065/ff_b/ [Consulté le 12.03.2013]
- JULIEN A., « *Das gute Leben. Erinnerungen. L’écriture migrante de Fred Wander (ren)contre l’Histoire* », [En ligne], à paraître
- KAISER K., „Ein anderer Humor. Über Fred Wanders Roman *Hôtel Baalbek*“, [En ligne], URL : <http://www.literaturepochen.at/exil/multimedia/pdf/wanderbaalbekkaiser.pdf> [Consulté le 15.06.2012]
- KAINDLSTORFER G., „„Das gute Leben’ des Fred Wander. Lebenserinnerungen neu erschienen“, [En ligne], *Deutschlandfunk*, 22.05.2006, URL : <http://www.dradio.de/dlf/sendungen/buechermarkt/503683/> [Consulté le 11.04.2013]
- STEINER S., „Ein Buch: Das Leben“, in *Kolik: Zeitschrift für Literatur*, Wien, Verein für neue Literatur, 1997, n°1, p. 17-28

- TATE D., "Von der Fröhlichkeit im Schrecken: Fred Wander's celebration of dislocation", in A. Goodbody, O. Dochartaigh, D. Tate (dir.), *Dislocation and Reorientation: Exile, Division and the End of Communism in German Culture and Politics. In Honour of Ian Wallace*, Amsterdam, Rodopi, coll. « German Monitor », 2009, p. 197-208
- TÖPELMANN S., „Die Augen der Welt...“, *Freitag*, Berlin, 10.03.1992, n° 3, p. 12
- TRAMPE W., „Die Dinge des Lebens. Fred Wanders *Das gute Leben*“, *NDL (Neuere Deutsche Literatur)*, 1997, vol. 45, n°512, p. 156-158

Etudes comparatives des auteurs

- KAHN R., « Les lambeaux de la mémoire. *Dora Bruder* de Patrick Modiano et *Austerlitz* de W.G. Sebald », in C. Hähnel-Mesnard, M. Liénard-Yeterian, C. Marinas (dir.), *Culture et Mémoire. Représentations contemporaines de la mémoire dans les espaces mémoriels, les arts du visuel, la littérature et le théâtre*, Palaiseau, Presses de l'École Polytechnique, 2008, p. 401-408
- UNGAR S., "Modiano and Sebald: Walking in Another's Footsteps", in L.A. Higgins (dir.), *Studies in 20th & 21th Century Literature*, op. cit., p. 378-400

Littératures complémentaires

- « L'errance. De Cervantès aux écrivains-voyageurs », in *Le Magazine littéraire*, Paris, avril 1997, n°353, p. 16-50
- ADORNO T.W., *Théorie esthétique*, trad. M. Jimenez, Paris, Klincksieck, 2004
- ALEXANDRE-GARNER C., KELLER-PRIVAT I. (dir.), *Migrations, exils, errances et écritures*, Paris, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2012
- AMEISEN J.C., « Le lien qui nous rattache aux autres (7) : le retour d'Ulysse », [En ligne], « Sur les épaules de Darwin », *France Inter*, rediffusion du 02.03.2014, disponible sur : <http://www.franceinter.fr/player/reecouter?play=544601> [Consulté le 02.03.2014]
- AMÉRY J., „Wieviel Heimat braucht der Mensch?“, in G. Scheit (dir.), *Jenseits von Schuld und Sühne, Werke 2*, Stuttgart, Klett-Cotta, 2002, p. 86-117
- ANGERER C., „Ruth Klügers *weiter leben* im Kontext der neuen KZ-Literatur“, in *Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft*, n° 29, 1998, p. 61-83

- ANTELME R., *L'Espèce humaine*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1957
- ARINO M., PICCIONE M.L. (dir.), *1985-2005 : Vingt années d'écriture migrante au Québec. Les voix d'une herméneutique*, Eidolon, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2007, n°80
- ARISTOTE, *Ethique à Nicomaque*, Paris, Librairie Générale Française, 1992
- ARNDT S., NAGUSCHEWSKI D., STOCKHAMMER R. (dir.), *Exophonie. Anders-Sprachigkeit (in) der Literatur*, Berlin, Kulturverlag Kadmos, 2007
- ASSMANN J., "Communicative and Cultural Memory", in A. Erll, A. Nünning (dir.), *Cultural Memory Studies. An international and Interdisciplinary Handbook*, Berlin, De Gruyter, 2008, p. 109-118
- ASSMANN A., *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München, Beck, 2010
- ___, *Das neue Unbehagen an der Erinnerungskultur. Eine Intervention*, München, Beck, 2013
- AZULEOS D. (dir.), *Les penseurs allemands et autrichiens à l'épreuve de l'exil. Interprétations, lectures et transferts dans les pays d'accueil par les exilés de langue allemande sous le national-socialisme*, Paris, Hermann, 2010
- AUGE M., *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la supermodernité*, Paris, Seuil, 1992
- BAER U., *Niemand zeugt für den Zeugen. Erinnerungskultur nach der Shoah*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2000
- BAKHTINE M., *Esthétique et théorie du roman*, trad. D. Olivier, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978
- BARTHELEMY L., *Fictions contemporaines de l'errance. Peter Handke, Cormac McCarthy, Claude Simon*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Perspectives comparatives », 2011
- BARTHES R., *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1973
- ___, *Le Discours amoureux. Séminaire à l'école pratique des hautes études 1974-1976. Suivi de Fragments d'un discours amoureux : inédits*, Paris, Seuil, coll. « traces écrites », 2007
- ___, *La Chambre claire*, Paris, Seuil, 1980
- ___, « Théorie du texte », [En ligne], *Encyclopaedia Universalis*, 1974, disponible sur : <http://www.universalis-edu.com.scdbases.uhb.fr/> [Consulté le 02.02.2011]

- ___, « La mort de l'auteur », in *Le Bruissement de la langue, Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984, p. 61-67
- ___, « Écrivains et écrivants », in *Œuvres complètes*, T. 1, Paris, Seuil, 1993, p. 279-282
- BAYARD P., *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?*, Paris, Les Editions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2007
- ___, *Aurais-je été résistant ou bourreau ?*, Paris, Les Editions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2013
- BEER F., „Heimat, Exil, Sprache. Ein Vortrag“, *Europäische Ideen*, Berlin, 1996, Sonderheft n° 10, p. 1-12
- BEER F., WESTPHAL U. (dir.), *Exil ohne Ende. Das PEN-Zentrum deutschsprachiger Autoren im Ausland. Essays, Biographien, Materialien*, Gerlingen, Bleicher, 1994
- BELLEMIN-NOEL J., *Vers l'inconscient du texte*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1996
- BENJAMIN W. « Sur le concept d'histoire », *Œuvres III*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2000
- ___, „Über den Begriff der Geschichte“, in R. Tiedemann et H. Schweppenhäuser (dir.), *Gesammelte Schriften*, T. 1, II, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991, p. 691-703
- ___, *Origine du drame baroque allemand*, trad. S. Muller, Paris, Flammarion, 2000
- ___, „Unordentliches Kind“, in R. Tiedemann et H. Schweppenhäuser (dir.), *Gesammelte Schriften*, T. 4, I, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991
- ___, „Denkbilder“, in *ibid.*, p. 400.
- ___, „Der Sammler“, in *Das Passagen-Werk*, vol. 1, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1983
- ___, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, trad. J. Lacoste, Paris, Cerf, 2006
- BENVENISTE E., *Problèmes de linguistique générale*, T.1, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1976
- BERTHET D. (dir.), *Figures de l'errance*, Paris, L'Harmattan, coll. « Ouverture philosophique », 200
- BERTHOLD W. (dir.), *Exilliteratur und Exilforschung. Ausgewählte Aufsätze, Vorträge und Rezensionen*, Wiesbaden, Harrassowitz, 1996
- BESSIERE J., SMELING M. (dir.), *Littérature, modernité, réflexivité*, Paris, Champion, 2002
- BIERNAT U., „Ich bin nicht der erste Fremde hier“. *Zur deutschsprachigen Reiseliteratur nach 1945*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2004
- BISCHOFF D., KOMFORT-HEIN S. (dir.), *Literatur und Exil. Neue Perspektiven*, Berlin, De Gruyter, 2013
- BLANCHOT M., *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1960
- ___, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955
- ___, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969

- BLANCKEMAN B., MORA-BRUNEL A., DAMBRE M. (dir.), *Le Roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004
- BLUMENBERG H., *Schiffbruch mit Zuschauer*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1979
- BOEHRINGER M., HOCHREITER S. (dir.), *Zeitenwende. Österreichische Literatur seit dem Millennium: 2000-2010*, Wien, Präsenz, 2011
- BOLBECHER S., KAISER K. (dir.), *Lexikon der österreichischen Exilliteratur*, Wien, Deuticke, 2000
- BORGES J.L., *Fictions*, trad. P. Verdevoye, I. Caillois et R. Caillois, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1965
- BORREL P., HOLFELDT M. (dir.), *Parasite(s). Une stratégie de création*, Paris, L'Harmattan, 2010
- BORSODORF U., GRÜTTER H.T. (dir.), *Orte der Erinnerung. Denkmal, Gedenkstätte, Museum*, Frankfurt am Main, Campus, 1999
- BOUJU E., *La Transcription de l'Histoire. Essai sur le roman européen de la fin du XX^e siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2006
- ___ (dir.), *L'Engagement littéraire*, Rennes, PUR, coll. « Interférences », 2005
- ___ (dir.), *Fragments d'un discours théorique. Nouveaux éléments de lexique littéraire*, Nantes, Cécile Defaut, 2015
- BOUJU E., GEFEN A., (dir.), *L'émotion, puissance de la littérature ?*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, coll. « Modernités », 2012, n°34
- BOUJU E., GEFEN A., HAUTCOEUR G., MACE M. (dir.), *Littérature et exemplarité*, Rennes, PUR, coll. « Interférence », 2007
- BOULOUIMIE A. (dir.), *Errance et marginalité dans la littérature*, Rennes, PUR, coll. « Presses de l'Université d'Angers », 2007
- BOUVET R., LATENDRESSE-DRAPEAU M. (dir.), *Errances*, [En ligne], *Cahiers Figura*, Montréal, vol. 13, 2005, URL : <http://oic.uqam.ca/fr/publications/errances> [Consulté le 27.05.2015]
- BRECHT B., *Ecrits sur la politique et la société*, Paris, L'Arche, 1970
- BRECHT C., FINK W. (dir.), „Unvollständig, krank und kalt?“. *Zur Archäologie moderner Identität*, Bielefeld, Aisthesis, 1996
- BRETON S., *L'Autre et l'ailleurs*, Paris, Descartes & Cie, coll. « Essais », 1995
- BREUER U., SANDBERG B. (dir.), *Grenzen der Identität und der Fiktionalität*, München, Iudicum, coll. « Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Literatur », 2006

- BRINK A., *Au plus noir de la nuit*, trad. R. Fouques-Duparc, Paris, Stock, coll. « Le livre de poche », 2011
- BRUNN A. (dir.), *L'auteur*, Paris, Flammarion, coll. « Corpus », 2001
- BUTOR M., « Le Voyage et l'écriture », [En ligne], *Romantisme*, 1972, n°4, p. 4-19, URL : http://www.persee.fr/web/revues/ome/prescript/article/roman_0048-8593_1972_num_2_4_5399 [Consulté le 05.03.2013]
- CAMUS A., *La Peste*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972
- CARRE M., RABENSTEIN-MICHEL I., ZSCHACHLITZ R. (dir.), « Les tabous de l'histoire allemande », *Témoigner entre Histoire et Mémoire. Revue pluridisciplinaire de la Fondation Auschwitz*, Paris, Kimé, septembre 2012, n° 113
- CERCAS J., *Les Soldats de Salamine*, Arles, Actes Sud, 2002
- CHALANSET A., DANZIGER C., *Nom, prénom, la règle et le jeu*, Condé-sur-Noireau, Autrement, série « Mutations », n°147, 1994
- CHARLES M., *Rhétorique de la lecture*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1977
- CHARTIER R. (dir.), *Histoires de la lecture. Un bilan des recherches*, Paris, IMEC, coll. « In Octavo », 1995
- CHATEAUBRIAND F.R., *Mémoires d'Outre-tombe*, [En ligne], numérisé en mode texte par la Bibliothèque numérique de Gallica, URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1013503/f21.r=.langFR?> [Consulté le 20.08.2015]
- CHIANTARETTO F., *Ecriture de soi, écriture de l'histoire*, Paris, In Press, coll. « Réflexions sur le temps présent », 1997
- CHIELLINO C. (dir.), *Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch*, Stuttgart, J.B. Metzler, 2007
- COCTEAU J., *La Difficulté d'être*, Barcelone, Éditions du Rocher, coll. « Le Livre de Poche », 1989
- COQUIO C., « Du malentendu », in C. Coquio (dir.), *Parler des camps, penser les génocides*, Paris, Albin Michel, coll. « Idées », 1999, p. 17-86
- DAMBRE M. (dir.), *Mémoires occupées. Fictions françaises et Seconde Guerre mondiale*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2013
- DAS GUPTA O., „Bis zu 20 Millionen Gefangene und Tote in 42.500 Lagern“, [En ligne], *Süddeutsche.de*, 03.03.2013, URL : <http://www.sueddeutsche.de/politik/holocaust-studie-bis-zu-millionen-gefangene-und-tote-in-lagern-1.1614560> [Consulté le 04.03.2013]

- DEBAZI E.H., *Zeugnis, Erinnerung, Verfremdung. Literarische Darstellung und Reflexion von Holocausterfahrung*, Marburg, Tectum, 2008
- DEKOVEN EZRAHI S., *By words alone. The Holocaust in Literature*, Chicago, University of Chicago Press, 1980
- DELEUZE G, GUATTARI F., *Rhizome*, Paris, Editions de Minuit, 1976
- DEPARDON R., *Errance*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2000
- DERRIDA J., *Points de suspension. Entretiens*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1992
- _____, *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967
- _____, *Le Monolinguisme de l'autre ou la prothèse d'origine*, Paris, Galilée, coll. « Incises », 1996
- _____, « Signature, événement, contexte », in *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1972, p. 367-392
- DE WINDE A., GILLEIR A. (dir.), *Literatur im Krebsgang. Totenbeschwörung und memoria in der deutschsprachigen Literatur nach 1989*, op.cit.
- DIAZ J.L., *L'Écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Paris, Honoré Champion, coll. « Romantisme et modernités », 2007
- DINER D., *Zivilisationsbruch: Denken nach Auschwitz*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 1988
- DOMIN H., „Silence and exile“, *Gesammelte Gedichte*, Frankfurt am Main, Fischer, 1987
- DOUBROVSKY S., *Fils*, Paris, Galilée, 1977
- DOUBROVSKY S., « Autobiographie / Vérité / Psychanalyse », *L'Esprit créateur*, XX, 3, 1980
- DÜMMEL K., *Identitätsprobleme in der DDR-Literatur der 70^{er} und 80^{er} Jahre*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1997
- DUMONTET D., ZIPFEL F. (dir.), *Ecriture migrante / Migrant Writing*, Hildesheim, Georg Olms, coll. « Passagen / Passages », 2008
- DUNKER A., *Die anwesende Abwesenheit. Literatur im Schatten von Auschwitz*, München, Wilhelm Fink, 2003
- ECO U., *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, trad. M. Bouzaher, Paris, Grasset, coll. « Le Livre de Poche essais », 1985
- EHRMANN J.E., *Textes*, Suivi de *La Mort de la littérature*, Paris, Editions de l'Herne, 1971
- ELIADE M., *Le mythe de l'Éternel retour. Archétypes et répétition*, Paris, Gallimard, coll. « Les Essais XXXIV », 1949

- EMMERICH W., *Kleine Geschichte der DDR. Erweiterte Neuausgabe*, Berlin, Aufbau Taschenbuch Verlag, 2000
- ENGELS F., „Das Begräbnis von Karl Marx“, [En ligne], env. 18.03.1883, URL : http://www.mlwerke.de/me/me19/me19_335.htm [Consulté le 20.05.2016]
- ERNST C.O., „Krieg und autobiographischer Text – Literatur und Zeugenschaft“, [En ligne], URL : <http://www.zeitpfeil.org/static/common/files/12/Ernst-Autobiogr.pdf> [Consulté le 12.07.2013]
- ESPAGNE M., « La notion de transfert culturel », [En ligne], *Revue Sciences / Lettres*, n°1, 2013, URL : <http://rsl.revues.org/219> [Consulté le 25.05.2015]
- FERRET S., « *Parasite*, un trauma peut en guérir un autre. Peinture / Photographie, un parasitage constructif », in P. Borrel, M. Hohlfeldt (dir.), *Parasite(s). Une stratégie de création*, Paris, L’Harmattan, 2010, p. 161-169
- FLUSSER V., *Von der Freiheit des Migranten. Einsprüche gegen den Nationalismus*, Berlin, Europäische Verlagsanstalt, 2007
- FORTIER F., MERCIER A. (dir.), *La Transmission narrative. Modalités du pacte romanesque contemporain*, Québec, Nota bene, coll. « Contemporanéités », 2011
- FOUCAULT M., « Qu’est-ce qu’un auteur ? », in *Dits et Écrits. 1954-1998*, t. 1, Paris, Gallimard, 1994, p. 789-821
- FRANKL V.E., *...trotzdem Ja zum Leben sagen. Ein Psychologe erlebt das Konzentrationslager*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 2008
- FREUD S., *Das Unheimliche. Aufsätze zur Literatur*, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 1963
- FROMM E., *„Ihr werdet sein wie Gott“. Eine radikale Interpretation des Alten Testaments und seiner Tradition*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 2008
- GALLEY S., *Der Gerechte ist das Fundament der Welt. Jüdische Heiligenlegenden aus dem Umfeld des Chassidismus*, Wiesbaden, Harrassowitz, 2003
- GARIGUES P., *Poétiques du fragment*, Paris, Klincksieck, 1995
- GENETTE G., *Figures III*, Paris, Seuil, 1972
- ___, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983
- ___, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1982
- GILLI Y., « Le texte et sa lecture. Une analyse de l’acte de lire selon W. Iser », [En ligne], *Semen*, 1981, URL : <http://semen.revues.org/4261#tocto1n4> [Consulté le 24.12.2015]
- GRASS G., *Schreiben nach Auschwitz. Frankfurter Poetik-Vorlesung*, Frankfurt am Main, Luchterhand, 1990

- GRIMBERT P., *Un secret*, Paris, Grasset, coll. « Le livre de poche », 2004
- HALBWACHS M., *La mémoire collective*, Paris, Albin Michel 1997
- HANDKE P., *Mein Jahr in der Niemandsbucht. Ein Märchen aus den neuen Zeiten*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1994
- _____, *Mon année dans la baie de personne. Un conte des temps modernes*, trad. C.E. Porcell, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », 1997
- HÄHNEL-MESNARD C., LIENARD-YETERIAN M., MARINAS C. (dir.), *Culture et mémoire. Représentations contemporaines de la mémoire dans les espaces mémoriels, les arts du visuel, la littérature et le théâtre*, Paris, Éditions de l'École polytechnique, 2008
- HARTMANN G., *Das längste Schatten. Erinnern und Vergessen nach dem Holocaust*, trad. A. Henrici, Berlin, Aufbau-Verlag, 1999
- HARTOG F., *Régimes d'historicité, Présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, 2003
- _____, « Le simultané du non-simultané », in « W.G. Sebald », *europa, op. cit.*, p. 16-24
- HAVERKAMP A., LACHMANN R. (dir.), *Gedächtniskunst. Raum – Bild – Schrift. Studien zur Mnemotechnik*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991
- HEIDEGGER M., *Der Satz vom Grund*, Pfullingen, Neske, 1957
- HENNINGER P., FERNANDEZ-BRAVO N., PILLE R.M., RABOIN C. (dir.), *L'exterritorialité de la littérature allemande*, Paris, L'Harmattan, 2002
- HIRSCH M., "The Generation of Postmemory", in S. Horstkotte, N. Pedri (dir.), *Special Issues on Photography, Poetics Today*, vol. 29, 2006, n°1, p. 103-128
- _____, *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge, Harvard University Press, 1997
- HOFMANNSTHAL H., *Ein Brief*, [En ligne], 1902, URL : <http://gutenberg.spiegel.de/buch/ein-brief-997/1> [Consulté le 29.02.2016]
- _____, *Lettre de Lord Chandos et autres textes poétiques*, trad. J.C. Schneider et A. Kohn, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1992
- HOROWITZ S.R., *Voicing the Void. Muteness and Memory in Holocaust Fiction*, Albany, State University of New York Press, 1997
- HOWATSON M.C. (dir.), *Dictionnaire de l'Antiquité*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1993
- HUSSONG M., *Der Nationalsozialismus im österreichischen Roman 1945-1969*, Tübingen, Stauffenburg, coll. « Stauffenburg Colloquium », 2000, vol. 52
- HUY M.T., « Entretien avec Antonio Muñoz Molina : "L'élan de la plume tient au désir de découvrir" », *BOOKS. L'actualité par les livres du monde*, Avril 2012, n°31, p. 20-22

- INGARDEN R., *L'Œuvre d'art littéraire*, trad. P. Secrétan, Paris, L'Age d'Homme, 1983
- ISER W., *Der Akt des Lesens*, München, Fink, 1976
- ___, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, trad. E. Sznycer, Bruxelles, Pierre Mardaga, coll. « Philosophie et langage », 1976
- ___, *Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa*, Konstanz, Universitätsverlag Konstanz, coll. « Konstanzer Universitätsreden », 1971
- ___, *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*, München, Fink, 1972
- JACOMARD H., *Lecteur et lecture dans l'autobiographie française contemporaine : Violette Leduc, Françoise d'Eaubonne, Serge Doubrovsky, Marguerite Yourcenar*, Genève, Droz, 1993
- JAUSS H.R., „Der Leser als Instanz einer neuen Geschichte der Literatur“, *Poetica*, 7, 1975, p. 325-344
- JENNY L., « Les Figures de rhétorique », [En ligne], *Méthodes et problème*, Genève, 2003, URL :<http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/frhetorique/> [Consulté le 12.07.2015]
- ___, *La Parole singulière*, Paris, Belin, coll. « L'Extrême contemporain », 1990
- JOHNSON P., *A History of the Jews*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1987
- JOUVE V., *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, coll. « Puf écriture », 1992
- ___, *La Lecture*, Paris, Hachette, coll. « Les contours littéraires », 1993
- JUERS E., *Chemins d'exil*, trad. L. Bury, Condé-sur-Noireau, Autrement, 2011
- JUHL E., „Die Wahrheit über das Unglück“, in A. Fuchs, T. Harden (dir.), *Reisen im Diskurs. Modelle der literarischen Fremderfahrung von den Pilgerberichten bis zur Postmoderne*, Heidelberg, Carl Winter, 1995, p. 640-659
- KAFKA F., « Le Chasseur Gracchus », in *Récits et Fragments narratifs*, in *Œuvres complètes II*, trad. C. David, M. Robert et A. Vialatte, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1997, p. 1051-1061
- KERTESZ I., *L'Holocauste comme culture. Discours et essais*, trad. N. Zaremba-Huzsvai et C. Zaremba, Arles, Actes Sud, 2009
- ___, *Dossier K*, trad. N. Zaremba-Huzsvai et C. Zaremba, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 2008
- KIEDAISCH P (dir.), *Lyrik nach Auschwitz? Adorno und die Dichter*, Stuttgart, Reclam, 1995

- KLEIN J., *Literatur und Genozid. Darsellung der nationalsozialistischen Massenvernichtung in der französischen Literatur*, Wien, Böhlau, 1992
- KLÜGER R., *weiter leben. Eine Jugend*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1994
- ___, „Zum Wahrheitsbegriff der Autobiographie“, in M. Heuser (dir.), *Autobiographien von Frauen. Beiträge zu ihrer Geschichte*, Tübingen, Niemyer, 1996, p. 265-284
- KOFMAN S., *Paroles suffoquées*, Paris, Galilée, coll. « Débats », 1986
- KÖRTE M., „Der Krieg der Wörter. Der autobiographische Text als künstliches Gedächtnis“, in N. Berg, J. Jochimsen, B. Stiegler (dir.), *SHOAH. Formen der Erinnerung: Geschichte, Philosophie, Literatur, Kunst*, München, Fink, 1996, p. 201-214
- KRISTEVA J., *Etrangers à nous-mêmes*, Paris, Fayard, 1988
- ___, « Le mot, le dialogue et le roman », *Semeiotike : recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, p. 82-112
- KRUPP U.C., JANSSEN U. (dir.), *Zuerst bin ich immer Leser. Prosa schreiben heute*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2000
- KUEHS W., „Exil – Aspekte und Kontexte“, [En ligne], 2002, URL : http://www.literaturepochen.at/exil/lecture_5032_1.html [Consulté le 16.06.2012]
- KÜHL I.M., *Zwischen Trauma, Traum und Tradition: Identitätskonstruktionen in der jungen jüdischen Gegenwartsliteratur*, thèse de doctorat, Humboldt-Universität Berlin, 2001
- LANGER P.C., *Schreiben gegen die Erinnerung? Autobiographien von Überlebenden der Shoah*, Hamburg, Krämer, 2002
- LE GOFF J., *Histoire et mémoire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1988
- LEJEUNE P., *La Mémoire et l'oblique. Georges Perec autobiographe*, Paris, P.O.L., 1991
- LEVI P., *Les Naufragés et les rescapés. Quarante ans après Auschwitz*, trad. A. Maugé, Paris, Gallimard, coll. « Arcades », 1989
- ___, *Si c'est un homme*, trad. M. Schruoffeneger, Paris, Pocket, 1988
- LEVI-STRAUSS C., *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, coll. « Agora », 1962
- LEVINAS E., *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Biblio Essais », 1990, également en ligne, URL : <http://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0508261134.html> [Consulté le 22.10.2012]
- ___, « La trace », in *Humanisme de l'autre homme*, Montpellier, Fata Morgana, 1972
- ___, *Ethique et infini. Dialogues avec Philippe Nemo*, Paris, Fayard, 1982
- ___, *Ethik und Unendliches. Gespräche mit Philippe Nemo*, Vienne, Passagen, 1996
- LEVINAS E., LENGER, „Antlitz und erste Gewalt. Ein Gespräch über Phänomenologie und Ethik“, *Spuren*, Hamburg, Sept 1987, n°20, p. 29-34

- LEVY C., *Écritures de l'identité. Les écrivains juifs après la Shoah*, Vendôme, PUF, coll. « Le lien social », 1998
- LEVY D., SZNAIDER N. (dir.), *Erinnerung im globalen Zeitalter: Der Holocaust*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2007
- LOBENSOMMER A., *Die Suche nach „Heimat“. Heimatkonzeptionsversuche in Prosatexten zwischen 1989 und 2001*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2010
- LYOTARD J.F., *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Editions de Minuit, 1979
- MACE M. (dir.), *Le Genre littéraire*, Paris, Flammarion, coll. « Corpus », 2004
- MACQUET C., « La Shoah au risque de la littérature », *Le Monde. Dossiers & Documents*, février 2012, n°416, p. 15-18
- MAIER-SCHAEFFER F., *Les Métamorphoses du Dieu Bonheur. Heiner Müller, Bertolt Brecht et l'écriture du fragment*, Paris, PUPS, 2010
- MALINA P., „Lebensgeschichte und Zeit-Geschichte. Über den Schriftsteller Herbert Kühner“, *Mit der Ziehharmonika*, Wien, Mai 1995, vol. 12, n°1, p. 29-30
- MARROU H.I., *De la connaissance historique*, Paris, Seuil, 1954
- MAUPASSANT G., Préface à *Pierre et Jean*, 1888, [en ligne], URL : <http://www.matisse.lettres.free.fr/Bel-Ami/leroman1888.htm> [Consulté le 7.12.2015]
- MEIZOZ J., *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine Erudition, 2007
- MENDELSON D., *Les Disparus*, trad. P. Guglielmina, Paris, Flammarion, coll. « J'ai lu », 2007
- MESCHONNIC H., *Politique du rythme*, Lagrasse, Verdier, 1995
- MESNARD P., *Témoignage en résistance*, Paris, Stock, coll. « Un ordre d'idées », 2007
- MICHAUX H., « Un certain Plume », in *L'Espace du dedans. Pages choisies (1927-1959)*, Paris, Gallimard, coll. « nrf », 1981, p. 87-89
- MIZUBAYASHI A., *Petit éloge de l'errance*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2014
- MONTALBETTI C., *Le Voyage, le monde et la bibliothèque*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1997
- MONTANDON A., *Le Lecteur et la lecture dans l'œuvre*, Clermont-Ferrand, Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1982
- MÜLLER G., „Erzählzeit und erzählte Zeit“, in G. Müller, E. Müller (dir.), *Morphologische Poetik: gesammelte Aufsätze*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1968, p. 269-286

- MÜLLER-SCHOLL N., *Das Theater des „konstruktiven Defaitismus“*. Lektüren zur Theorie eines Theaters der A-Identität bei W. Benjamin, B. Brecht und H. Müller, Frankfurt am Main, Stroemfeld / Nexus, 2002
- NEUBERT B., *Der Außenseiter im deutschen Roman nach 1945*, Bonn, H. Grundmann, 1977
- NIEBERLE S., „Literarhistorische Filmbiographien. Autorschaft und Literaturgeschichte im Kino. Mit einer Filmographie 1909-2007“, in *Media ans Cultural Memory / Medien und kulturelle Erinnerung*, T. 7, VIII, Berlin, De Gruyter, 2008
- NIETZSCHE F., *Die Geburt der Tragödie. Oder: Griechentum und Pessimismus*, in G. Colli, M. Montinari (dir.), *Werke. Kritische Gesamtausgabe*, vol. 3, n°1, Berlin, dtv Verlag, 1972, p. 3-152
- NIDERST A. (dir.), *L'Exil*, Paris, Klincksieck, coll. « Actes et Colloques du C.E.R.H.I.S. », n°48, 1996
- NISIN A., *La Littérature et le lecteur*, Paris, Presses Universitaires de France, 1960
- PEREC G., *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Denoël, 1975
- ___, *Penser / classer*, Paris, Seuil, 2003
- PERRIER G., *La Mémoire du lecteur, Essai sur Albertine disparue et Le Temps retrouvé*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque proustienne », 2011
- PEYTARD J., *Mikhaïl Bakhtine. Dialogisme et analyse du discours*, Paris, Bertrand-Lacoste, 1995
- PICARD M., *La Lecture comme jeu*, Paris, Editions de Minuit, coll. « Critique », 1986
- PICCIONE M.L., ARINO M. (dir.), *1985-2005 : vingt années d'écriture migrante au Québec, les voies d'une herméneutique, Eidolôn*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, n° 80, 2007
- PIEGAY-GROS N. (dir.), *Le lecteur*, Paris, Flammarion, coll. « Corpus », 2002
- PROUST M., *Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1988
- PRSTOJEVIC A., *Le Témoin et la bibliothèque. Comment la Shoah est devenue un sujet romanesque*, Nantes, Cécile Defaut, 2012
- REITER A., „Diaspora und Hybridität: Der Exilant als Mittler“, in A. Eidherr, G. Langer, K. Müller (dir.), *Diaspora – Exil als Krisenerfahrung. Jüdische Bilanzen und Perspektiven*, Klagenfurt, Theodor Kramer Gesellschaft und Drava Verlag, 2006, p. 36-51
- RICŒUR P., *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2003
- ___, *Temps et Récit I*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1983
- ___, *Temps et Récit II. La configuration du temps dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1984

- ___, *Temps et Récit III. Le temps raconté*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1985
- ___, « L'universel et l'historique », [inédit], *Le Magazine littéraire*, n° 390, septembre 2000, p. 37-41
- ROBIN R., « Traumatisme et transmission », in J.F. Chiantaretto (dir.), *Ecriture de soi et trauma*, Paris, Anthropos, coll. « Psychanalyse », 1998, p. 115-131
- ___, *Le Golem de l'écriture. De l'autofiction au Cybersoi*, Montréal, XYZ, coll. « Théorie et littérature », 1997
- ROSSET C., *Loin de moi. Étude sur l'identité*, Paris, Les Editions de Minuit, 1999
- SAALMANN D., „Betrachtungen zur Holocaustliteratur», in M. Nøjgaard, N.J. Skydsgaard, B. Sørensen (dir.), *Orbis Litterarum*, Copenhagen, vol. 36, n°3, 1981, p. 243-259
- SAINT-GERMAIN C., *Écrire sur la nuit blanche. L'éthique du livre chez Emmanuel Berl et Edmond Jabès*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 1992
- SAMOYAUULT T., *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Nathan, coll. « 128 », 2001
- SARTRE J.P., *Réflexions sur la question juive*, Paris Gallimard, 1954
- ___, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1968
- SAUSSURE F. de, *Cours de linguistique générale*, [En ligne], 1916, URL : http://www.clg2016.org/fileadmin/user_upload/ferdinand_de_saussure_cours_de_linguistique_generale.pdf [Consulté le 15.07.2015]
- SCHAEFFER J.M., *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, 1989
- SCHNEIß W., *Flucht, Vertreibung und verlorene Heimat im früheren Ostdeutschland. Beispiele literarischer Bearbeitung*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1996
- SCHWAN A., *Politische Philosophie im Denken Heideggers*, Opladen, Westdeutscher Verlag, 1989
- SENIK A., *L'histoire mouvementée de la reconnaissance officielle des crimes de Vichy contre les Juifs. Autour de la cérémonie de commémoration de la rafle du Vél'd'Hiv'*, Paris, L'Harmattan, 2013
- SERVOISE-VICHERAT S., *L'engagement du roman à l'épreuve de l'histoire en France et en Italie au milieu et à la fin du XX^e siècle*, [En ligne], thèse de doctorat présentée et soutenue à l'Université Rennes 2 – Haute Bretagne, 2007, URL : tel.archives-ouvertes.fr/docs/00/20/44/18/PDF/theseservoise.pdf
- SERVOISE S., *Le Roman face à l'histoire. La littérature engagée en France et en Italie dans la seconde moitié du XX^e siècle*, Rennes, PUR, coll. « Interférences », 2011
- SIMON C., *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2006

- SKWARA E.W., „Das Exil hat viele Gesichter“, in F. Beer, U. Westphal (dir.), *Exil ohne Ende*, *op. cit.*, p. 87-98
- SOLLERS P., *Logiques*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1968
- SPIEGELMAN A., *Maus: a Survivor's Tale*, New York, Pantheon, 1994
- SPIEL H., „Psychologie des Exils“, in *Österreicher im Exil 1934 bis 1945. Protokoll des internationalen Symposiums zur Erforschung des österreichischen Exils von 1934 bis 1945*, Wien, Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes und Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur, 1977
- STAROBINSKI J., « Le style de l'autobiographie », in *Poétique*, n° 3, 1970
- STERN G., WARTENBERG D., „Flucht und Exil. Werkthematik und Autorenkommentare“, in G. Stern (dir.), *Literatur im Exil. Gesammelte Aufsätze 1959-1989*, Ismaning, Hueber, 1989, p. 167-189
- STOLZ C., « Polyphonie et intertextualité », [En ligne], *Acta*, URL : http://www.fabula.org/atelier.php?Polyphonie_et_intertextualit%26eacute%3B [Consulté le 30.01.2012]
- STRASSER S., *Jenseits von Sein und Zeit. Eine Einführung in Emmanuel Levinas' Philosophie*, Den Haag, Martinus Nijhoff, 1978
- SULEIMAN S.R., CROSMAN I. (dir.), *The Reader in the Text. Essays on Audience and Interpretation*, Princeton, Princeton University Press, 1980
- THINES G., « Le thème de l'errance chez les Romantiques allemands », [En ligne], 1987, URL : <http://www.arllfb.be/ebibliotheque/communications/thines121287.pdf> [Consulté le 27.05.2015]
- TODOROV T., « La lecture comme construction », [En ligne], in *Poétique de la prose*. Suivi de : *Nouvelles recherches sur le récit*, Paris, Seuil, 1980, URL : http://www.ae-lib.org.ua/texts/todorov__poetique_de_la_prose__fr.htm [Consulté le 15.12.2012]
- TOURSEL N., VASSEVIERE J. (dir.), *Littérature : textes théoriques et critiques*, Armand Colin, coll. « Cursus », 2008
- TROUVE A., *Le Roman de la lecture. Critique de la raison littéraire*, Liège, Mardaga, coll. « Philosophie et Langage », 2004
- UECKMANN N., „Trauma und Opazität. Édouard Glissant“, *Literatur Nachrichten. Afrika, Asien, Lateinamerika*, Frankfurt am Main, litprom, 2013, vol. 30, n°113, p. 4-7
- VIART D. (dir.), *Ecritures contemporaines. Mémoires du récit*, Caen, Lettres Modernes Minard, coll. « La revue des lettres modernes », 1998, T. 1

- ___, « Nouveaux modèles de représentation de l’histoire en littérature contemporaine », in D. Viart, *Ecritures contemporaines 10 : Nouvelles écritures littéraires de l’Histoire*, Caen, Lettres Modernes Minard, 2000
- VIART D., DEMANZE L. (dir.), *Fins de la littérature. Historicité de la littérature contemporaine*, Paris, Armand Colin, coll. « Recherches », 2012, T. 2
- VIART D., RUBINO G. (dir.), *Ecrire le présent*, Paris, Armand Colin, coll. « Recherches », 2012
- VOGEL-KLEIN R. (dir.), *Die ersten Stimmen. Deutschsprachige Texte zur Shoah 1945-1963*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2010
- WIEVIORKA A., *L’Ère du témoin*, Paris, Plon, 1977
- WOLF C., *Kassandra*, München, DTV, 1996.
- ___, *Cassandra*, trad. A. Lance, Alinéa, Aix-en-Provence, 1985
- WELZER H., „Der deutsche Weg“, [En ligne], *Tagesspiegel*, 16.06.2003, URL : <http://www.tagesspiegel.de/zeitung/der-deutsche-weg/422974.html> [Consulté le 11.07.2012]
- WYMAN M., *DPs: Europe’s Displaced Persons. 1945-1951*, New York, Cornell University Press, 1998

Illustrations

Figure 1 : *Austerlitz*, S. 11 © Carl Hanser Verlag München 2001

Index

- Adorno, Theodor W., 19, 266, 465, 477, 485
Améry, Jean, 26, 37, 39, 105, 108, 263, 287, 329, 332, 333, 334, 464, 475, 476, 477
Antelme, Robert, 26, 293, 294, 298, 478
Arendt, Hannah, 106, 294, 406
Aristote, 449, 478
Assmann, Jan et Aleida, 22, 336, 368, 422, 478
Augé, Marc, 185, 478
Bakhtine, Mikhaïl, 288, 331, 453, 478, 488
Balzac, Honoré de, 8, 320, 323, 326, 327
Barthélémy, Lambert, 38, 39, 44, 45, 115, 148, 161, 167, 197, 239, 269, 311, 313, 314, 360, 383, 387, 388, 389
Barthes, Roland, 251, 259, 288, 322, 345, 351, 375, 478
Battiston, Régine, 107, 115, 147, 164, 360, 471
Beer, Fritz, 108, 314, 479, 490
Benjamin, Walter, 32, 39, 197, 327, 336, 360, 361, 362, 479, 488
Benveniste, Émile, 33, 375, 479
Bischoff, Doerte, 38, 39, 106, 107, 479
Blanchot, Maurice, 26, 298, 436, 479
Blanckeman, Bruno, 34, 39, 169, 177, 189, 226, 369, 372, 396, 468, 480
Bouju, Emmanuel, 25, 39, 283, 295, 365, 392, 444, 459, 471, 480
Brandt, Willy, 371
Brassaï, 277, 462
Brecht, Bertolt, 26, 480, 487, 488
Breton, Stanislas, 440, 441, 480
Busnel, François, 13, 14, 370, 463
Butaud, Nadia, 13, 80, 186, 258, 292, 468
Campos, Lucie, 25, 30, 39, 177, 231, 260, 267, 278, 279, 292, 386, 392, 403, 443, 471
Carré, Martine, 15, 36, 38, 392, 460
Catling, Jo, 36, 110, 345, 465, 466, 471
Charbonneau, Patrick, 5, 12, 15, 29, 36, 110, 162, 302, 315, 367, 464, 465, 466, 472
Chartier, Roger, 15, 425, 428, 466, 481
Chassay, Jean-François, 266, 339, 342, 446
Chateaubriand, François-René de, 327, 417, 481
Chaudier, Stéphane, 94, 103, 468
Chirac, Jacques, 22
Cocteau, Jean, 3, 32, 481
Courbet, Gustave, 8, 320, 322, 323
Covindassamy, Mandana, 33, 36, 365, 471
De Winde, Arne, 367, 466, 482
Debazi, Elisabeth H., 24, 71, 268, 294, 333, 371, 482
Depardon, Raymond, 143, 144, 278, 383, 482
Derrida, Jacques, 39, 294, 482
Desnos, Robert, 178, 221, 317
Döblin, Alfred, 15
Doerry, Martin, 258, 262, 279, 465
Dostoïevski, Fiodor, 328, 329
Doubrovsky, Serge, 273, 482, 485
Eichendorff, Joseph von, 11
Eichmann, Adolf, 21, 27
Ernst, Max, 90, 343, 419, 420, 483
Flusser, Vilém, 120, 483
Freud, Sigmund, 23, 121, 179, 319, 320, 483
Fromm, Erich, 332, 333, 483
Fuchs, Anne, 22, 23, 25, 36, 103, 153, 184, 193, 195, 218, 352, 471, 474, 485
Gallimard, Robert, 256
Genet, Jean, 221, 317
Genette, Gérard, 31, 33, 38, 39, 219, 222, 249, 250, 483
Goethe, Johann Wolfgang von, 5, 120, 268, 327
Grass, Günter, 3, 19, 483
Grünzweig, Walter, 37, 268, 331, 474
Guidée, Raphaëlle, 34, 52, 73, 81, 94, 169, 175, 256, 264, 272, 276, 462, 474
Hage, Volker, 258, 262, 279, 409, 465
Halbwachs, Maurice, 22, 484
Handke, Peter, 15, 38, 269, 345, 464, 478, 484
Hartog, François, 36, 154, 173, 363, 420, 484

- Heck, Maryline, 14, 34, 35, 52, 73, 81, 94, 169, 175, 189, 256, 264, 272, 276, 292, 319, 355, 462, 463, 469
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 19, 103, 331
- Heidegger, Martin, 331, 414, 484
- Heine, Heinrich, 120, 220, 327, 406
- Hirsch, Marianne, 22, 23, 484
- Hofmannsthal, Hugo von, 217, 484
- Höller, Hans, 37, 475
- Hugo, Victor, 178, 317, 318
- Ingarden, Roman, 394, 485
- Iser Wolfgang, 39, 242, 243, 394, 423, 483, 485
- Iser, Wolfgang, 39, 242, 243, 394, 423, 483, 485
- Jaggi, Maya, 15, 47, 187, 262, 263, 316, 466
- Jauss, Hans Robert, 242, 423, 485
- Jouve, Vincent, 39, 241, 243, 423, 431, 485
- Kafka, Franz, 105, 162, 321, 435, 485
- Kahn, Robert, 15, 37, 323, 342, 472, 477
- Kaiser, Konstantin, 63, 247, 476, 480
- Kertész, Imre, 25, 365, 459, 460, 471, 485
- Klarsfeld, Serge, 35, 52, 67, 81, 126, 261, 323, 326, 337, 342, 434, 435, 462
- Kluge, Alexander, 343
- Klüger, Ruth, 3, 26, 111, 266, 268, 271, 445, 486
- Kofman, Sarah, 26, 298, 486
- Krauss, Hannes, 113, 287, 475
- Kristeva, Julia, 121, 288, 453, 486
- Kuehs, Wilhelm, 105, 112, 467, 486
- Lampe, Friedo, 209, 210, 221, 416
- Lang, Luc, 34, 35, 94, 444, 469, 482, 487, 489
- Langer, Phil C., 5, 39, 243, 268, 294, 392, 402, 419, 431, 432, 486, 488
- Laurent, Thierry, 34, 273, 444, 469
- Lecarme, Jacques, 73
- Lejeune, Philippe, 39, 267, 408, 486
- Levi, Primo, 18, 26, 39, 60, 271, 293, 294, 330, 461, 467, 486
- Levinas, Emmanuel, 39, 46, 118, 357, 486, 490
- Lévi-Strauss, Claude, 18, 362, 486
- Lévy, Daniel, 120, 436, 437, 487
- Lubow, Arthur, 15, 336
- Lytard, Jean-François, 18, 487
- Marx, Karl, 331, 449, 483
- McCulloh, Mark, 35, 83, 90, 120, 180, 321, 416, 417, 471, 472
- Miller, Henry, 448, 465
- Nabokov, Vladimir, 320
- Nisin, Arthur, 423, 429, 488
- Öhlschläger, Claudia, 24, 36, 111, 315, 346, 349, 350, 353, 359, 360, 438, 472, 474
- Perec, Georges, 8, 11, 13, 26, 34, 35, 52, 320, 323, 324, 325, 326, 363, 408, 410, 461, 469, 470, 471, 486, 488
- Platon, 440
- Proust, Marcel, 103, 323, 331, 372, 442, 488
- Prstojevic, Alexandre, 26, 27, 29, 30, 39, 70, 98, 99, 188, 279, 387, 399, 402, 420, 433, 459, 488
- Raczymow, Henri, 13, 22
- Rawicz, Piotr, 27
- Reiter, Andrea, 37, 333, 334, 475, 488
- Ricœur, Paul, 39, 175, 249, 250, 358, 373, 403, 425, 433, 450, 488
- Roche, Roger-Yves, 35, 51, 189, 274, 359, 378, 393, 469
- Roscher, Armin, 258, 335, 467
- Rosenblatt, Fritz, 16, 60
- Roth, Joseph, 304
- Sachs, Maurice, 316
- Samoyault, Tiphaine, 264, 289, 470, 489
- Sartre, Jean-Paul, 21, 52, 187, 428, 434, 469, 489
- Saussure, Ferdinand de, 192, 489
- Schedel, Susanne, 36, 315, 316, 473
- Schopenhauer, Arthur, 329
- Schuhmacher, Heinz, 263, 278, 359, 443
- Schwartz, Sandra, 15, 21, 26, 36, 39, 47, 105, 255, 261, 298, 336, 409, 411, 413, 466
- Schwartz-Bart, André, 26, 298
- Sciaky, Albert, 221, 317
- Serveise, Sylvie, 38, 39, 173, 175, 177, 243, 245, 261, 275, 296, 299, 300, 307, 358, 396, 420, 424, 433, 438, 444, 460, 489
- Sheringham, Michael, 35, 51, 53
- Simon, Claude, 36, 38, 310, 323, 327, 362, 471, 474, 478, 489
- Sollers, Philippe, 423, 425, 490
- Spiegelman, Art, 175, 490

Stendhal, 130, 219, 321
Tabah, Mireille, 24, 75, 84, 103, 199, 248,
471
Tate, Dennis, 37, 476, 477
Tchekhov, Anton, 328
Thuncke, Jörg, 270, 467
Trampe, Wolfgang, 17, 112, 113, 131, 333,
407, 428, 448, 468, 477
Tripp, Jan Peter, 36, 110, 352, 465
Ungar, Stephen, 37, 326, 477
Vanderwolk, William, 35, 240, 274, 469,
470
Viart, Dominique, 39, 154, 173, 177, 377,
420, 422, 439, 444, 470, 490, 491
Vogel-Klein, Ruth, 36, 84, 263, 323, 326,
327, 376, 473, 491
Williams, Tennessee, 99
Wittgenstein, Ludwig, 94, 179, 327, 352
Wolf, Christa, 106, 476, 491
Zehrfuss, Dominique, 256

ERRANCE IDENTITAIRE, ERRANCE SCRIPTURALE

Patrick Modiano, W.G. Sebald et la littérature de l'après

Le Français Patrick Modiano (1945-), l'Allemand W.G. Sebald (1944-2001) et l'Autrichien Fred Wander (1917-2006) : trois écrivains de l'errance, affectés par l'absence des témoins, la disparition des traces et les lacunes du passé au sortir de la Seconde Guerre mondiale. Leurs œuvres sont hantées par les blancs de la mémoire et les brisures identitaires : exilés contraints de quitter leur *Heimat* afin d'être sauvés du nazisme, ou bien exilés volontaires lorsqu'ils entreprennent des voyages identitaires, les personnages des trois auteurs sont construits de ruines, de pièces manquantes. Les trous de mémoire, les failles de l'être, les incertitudes et les dialogues avec le hors-texte (l'espace extérieur, l'Histoire passée, la mémoire de chacun, le lecteur, les œuvres antérieures) constituent la matière même de l'écriture. Errant entre fiction et réalité, oscillant entre roman, (auto)biographie, roman de formation, rapport d'enquête et mémoires, *Voyage de noces* et *Dora Bruder* de Modiano, *Les Émigrants* et *Austerlitz* de Sebald, *Hôtel Baalbek* et *Das gute Leben* de Wander sont des récits hybrides qui entremêlent les voix, brouillent les pistes, rassemblent mémoire collective, individuelle et culturelle et semblent laisser le sens des textes (en termes de direction, voire de fin, et de signification) et leur transmission en suspens. L'errance investit dès lors l'identité et la mémoire des textes eux-mêmes et renouvelle la question de la tâche du lecteur après 1945.

Mots clés : Patrick Modiano – W.G. Sebald – Fred Wander – Littérature européenne – Identité – Mémoire – Errance – Transnationalité – Dialogue – Lecteur - Éthique

WANDERING IDENTITIES AND WANDERING WRITINGS

Patrick Modiano, W.G. Sebald, Fred Wander and the Literature after 1945

The French writer Patrick Modiano (1945-), the German writer W.G. Sebald (1944-2001) and the Austrian writer Fred Wander (1917-2006) consider the relationship between errance and literature after 1945: They are moved by the absence of the witnesses and the disparition of the past after World War II. Their books are haunted by memory lapses and identity disorder and they present a lot of trips across worlds ; the characters of Modiano, Sebald and Wander are in exile or in transit, far away from their Heimat, and there are searching for missing peaces of their identity. The memory gaps and errors, the difficulty of being, the uncertainties and the dialogues with the out of text world (the space outside the text, the past History, the recall, the reader, the intertextuality and intermediality) compose the matter of writing. The books by the three writers, Honeymoon and Dora Bruder by Modiano, The Emigrants and Austerlitz by Sebald, Hôtel Baalbek and Das gute Leben by Wander, are wandering between fiction and reality and not corresponding the literary norms: are they novels, Bildungsromane, investigation reports, memoirs, or (auto)biographies? These hybrid and multi-level narratives combine voices, confuse the issue, collect the individual, collective and cultural memory and keep the meaning and the direction of the texts, so the narrative transmission, in suspense. The trope of errance leads also to the exploration of the identity and the memory of the texts themselves and the (re)consideration of the role of the reader after 1945.

Keywords: Patrick Modiano – W.G. Sebald – Fred Wander – European Literature – Identity – Memory – Errance – Transnationality – Dialogue – Reader – Ethics

Discipline : Études germaniques



EA 4327 ERIMIT : Équipe de recherches interlangues (Identités, Mémoires, Territoires)

UFR Arts, Lettres, Langues – Université Rennes 2

Place du Recteur Henri Le Moal – CS 24307 – Rennes cedex

Tél.: + 33(0)2 99 14 15 50

Fax: + 33(0)2 99 14 16 05

