Un passé obnubilé : Les médiations de la mémoire dans les écrits égohistoriques de Georges Perec et Winfried Georg Sebald : Essai de médiopoétique

Emmanuel Zwenger

▶ **To cite this version:**

Emmanuel Zwenger. Un passé obnubilé : Les médiations de la mémoire dans les écrits égohistoriques de Georges Perec et Winfried Georg Sebald : Essai de médiopoétique. Littératures. Normandie Université, 2022. Français. NNT : 2022NORMC010 . tel-03847690

HAL Id: tel-03847690
https://theses.hal.science/tel-03847690

Submitted on 10 Nov 2022

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.

Normandie Université

THÈSE

Pour obtenir le diplôme de doctorat

Spécialité LITTERATURE COMPAREE

Préparée au sein de l'Université de Caen Normandie

Un passé obnubilé. Les médiations de la mémoire dans les écrits égohistoriques de Georges Perec et Winfried Georg Sebald. Essai de médiopoétique

Présentée et soutenue par
EMMANUEL ZWENGER

Thèse soutenue le 07/06/2022 devant le jury composé de		
M. EMMANUEL BOUJU	Professeur des universités, UNIVERSITE PARIS 1 PANTHEON-SORBONNE	Rapporteur du jury
MME ISABELLE KRZYWKOWSKI	Professeur des universités, Université Grenoble Alpes	Rapporteur du jury
MME CHRISTELLE REGGIANI	Professeur des universités, UNIVERSITE PARIS 1 PANTHEON-SORBONNE	Membre du jury
M. PHILIPPE ZARD	Professeur des universités, Université Paris-Nanterre	Membre du jury
MME LAURE HIMY-PIERI	Maître de conférences HDR, Université de Caen Normandie	Président du jury
M. FRANCK BAUER	Professeur émérite, Université de Caen Normandie	Directeur de thèse

Thèse dirigée par FRANCK BAUER (Lettres, arts du spectacle, langues romanes (Caen))

UNIVERSITÉ CAEN NORMANDIE

NORMANDIE HUMANITÉS ED 558

LASLAR LETTRES - ARTS DU SPECTACLE - LANGUES ROMANES - UR4256

UN PASSÉ OBNUBILÉ

LES MÉDIATIONS DE LA MÉMOIRE DANS LES ÉCRITS ÉGOHISTORIQUES DE GEORGES PEREC ET WINFRIED GEORG SEBALD. ESSAI DE MÉDIO-POÉTIQUE

INTRODUCTION

Peut-être n'y a-t-il pas de souvenirs ? Même pas rafistolés ? Rien qui rattache à une histoire réelle, vécue : tout a été obnubilé.

G. Perec (*Lieux*)

La littérature est déterminée, comme chacun sait, par le fait qu'elle peut raconter quelque chose qui a été. Son temps est l'imparfait. Si on abolit cela, le fait de raconter s'arrête.

W.G. Sebald (*Entretien*)

Mais si la mémoire nous montre le passé, comment nous montre-t-elle qu'il s'agit du passé ?

L. Wittgenstein (*Fiches*)

Pour introduire à l'étude comparative des enjeux techniques et esthétiques de la médiation et de la médialité mémorielle dans les œuvres de Georges Perec (1936-1982) et de Winfried Georg Sebald (1944-2001), nous prendrons pour point de départ l'expression de l'altérité du passé, qui revêt dans les deux œuvres la forme d'une interrogation sur l'effet de désorientation produit par l'exil :

> Ce qui caractérise cette époque c'est avant tout son absence de repère : les souvenirs sont des morceaux de vie arrachés au vide. […] On était là. Ça se passait dans un lieu qui était loin mais personne n'aurait très exactement pu dire loin d'où c'était, peut-être simplement loin de Villard-de-Lans.[1]

> […] les années et les saisons passaient, à un automne wallon succédait un hiver blanc et interminable dans la région de Berditchev, 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 sous cette photographie, à quelque deux mille kilomètres à vol d'oiseau...
> mais d'où ?[2]

> […] I often come out here, dit l'oncle Kasimir, it makes me feel that I am a long way away, though I never quite know from where.[3]

1 G. Perec, *W ou le souvenir d'enfance, Œuvres I*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p. 708.

2 W.G. Sebald, *Les Émigrants*, Arles, Actes Sud, Babel, p. 69-70.

3 « Je viens souvent par ici, dit l'oncle Kasimir, ça me fait l'effet d'être loin de tout, même si je ne sais pas vraiment loin d'où. » (nous traduisons, *ibid.*, p. 106).

La mémoire de l'exil suppose un regard ajustant la perception du temps à celle de l'espace, un réglage optique alternant la vue à distance sur le passé et celle, rapprochée, du détail des souvenirs. Cette alternance des regards est sans doute ce qui rapproche et distingue les projets de Perec et de Sebald. Perec a reconnu dans le récit de Robert Antelme, *L'Espèce humaine* (1957), la qualité d'un regard oscillant entre la proximité du souvenir et la distance d'une conscience – un « va et vient continuel entre le souvenir et la conscience », une « mise en perspective constante de la mémoire » – qui permet de « dévoiler de proche en proche par une série de médiations » la réalité du camp en interposant « la grille d'une découverte, d'une mémoire, d'une conscience allant jusqu'au bout. »[4] La médiation du passé suit une dialectique de dévoilement progressif dont les termes sont polarisés à l'extrême, dans *W ou le souvenir d'enfance*, entre l'autobiographie critique et le témoignage fictionnel, et qui s'opère dans l'exercice d'une lecture des plus exigeantes, attentive aux deux modalités génériques du texte. Cette restitution sensible du passé est ainsi maintenue à distance par les points de suspension entre parenthèses séparant les deux parties du texte. Sebald privilégie quant à lui le « regard éloigné »[5] qu'autorise la vue sommitale, aérienne ou celle, appareillée, du télescope, modalités d'un regard distancié qui, par l'effet d'une miniaturisation, nous livre la représentation de l'aura du passé sous la forme d'un vertige :

> C'est un peu comme quand vous tenez des jumelles à l'envers... Je pense que tous les enfants, quand on leur donne des jumelles pour la première fois, font cette expérience. Vous regardez du bon côté et quoi que vous ayez pu regarder vous voyez cette chose devant vous, agrandie ; vous retournez les jumelles et bizarrement, bien que l'image soit plus éloignée, elle semble beaucoup plus précise. C'est comme si vous regardiez au fond d'un puits. Me plonger dans le passé m'a toujours donné cette sensation de vertige.[6]

Sebald se sera souvenu d'un tel effet à la lecture des *Grands bois* [*Der Hochwald*] (1841) de Adalbert Stifter, dont il fait mention expressément dans l'introduction à son essai sur l'exil[7] – deux enfants gagnés par la mélancolie de la séparation tentent de faire retour sur leur passé au moyen d'une longue-vue :

> […] Clarissa cependant s'était agenouillée devant la longue-vue, qu'elle bougeait et manœuvrait ; elle voyait bien que l'appareil était infiniment meilleur que celui de son père, mais elle ne parvenait cependant à rien découvrir ; tout devant les yeux se rapprochait comme par enchantement, dans une précision à faire peur, mais elle ne

---

4 G. Perec, « Robert Antelme ou la vérité de la littérature » dans *L.G. Une aventure des années soixante*, Paris, Seuil, La Librairie du XXe siècle, 1992, p. 95-98.

5 Il nous semble que le regard porté par Sebald sur le passé est comparable au « regard éloigné » qui, selon Lévi-Strauss, est celui de l'anthropologue, cet « astronome des constellations humaines », qui cherche à penser l'unité du genre humain par-delà la diversité des cultures.

6 W.G. Sebald, « Chasseur de fantômes. Entretien avec Eleanor Wachtel » dans *W.G. Sebald, L'Archéologue de la mémoire. Conversations avec W.G. Sebald*, Arles, Actes Sud, 2009, p. 60.

7 « Les protagonistes de Stifter parcourent en voyageurs venus d'ailleurs les contrées qui leur sont familières jusque dans leurs moindres recoins ; persuadés […] d'être sur le bon chemin, ils se sont égarés depuis fort longtemps, et la maison paternelle qui, dans la nouvelle *Les Grands Bois*, se dressait de tout temps au-dessus des crêtes de la ligne d'horizon, est déjà devenue, observée à la longue vue, une ruine fumante. » (W.G. Sebald, *Amère patrie. À propos de la littérature autrichienne*, Arles, Actes Sud, 2017, p. 15).

> reconnaissait rien. […] Elle tourna la vis afin d'allonger l'appareil, elle lui fit suivre le bord d'un ruban sombre, et soudain poussa un faible cri : la maison paternelle tout entière était là, tremblant dans le cercle du verre merveilleux, petite et fine, comme peinte, mais dont l'œil stupéfait reconnaissait les murailles, les balcons, les toits ; il n'était pas jusqu'aux fenêtres qu'on ne pensât voir distinctement. Johanna regarda à son tour ; la maison se dressait claire, intacte, avec son toit brillant, dans la tranquillité du ciel. Oh le beau, le doux spectacle ![8]

L'ajustement de l'optique permet de miniaturiser une représentation fidèle et précise du passé pour produire de ce passé une image que sa réitération sauve de l'oubli ; elle permet de rapprocher le passé ou de le mettre à distance :

> Les serviteurs […] osaient à peine bouger quoi que ce fût à l'appareil, de peur de perdre la précieuse image, mais Clarissa leur eut bientôt montré comment il fallait s'y prendre pour chaque fois la retrouver. Ils ne pouvaient se rassasier de cette vue, ils y revenaient sans cesse. Il semblait qu'elle fut ainsi plus près non seulement de leurs yeux, mais de leurs cœurs, et ils se sentaient presque revenus dans la maison, à la voir si paisible et douce, et parfaitement intacte. La joie, la mélancolie, le regret furent si forts qu'on se fit la promesse de monter ici très souvent, chaque jour où il ferait beau, pour regarder avec la longue-vue.[9]

> […] Parfois aussi, comme des enfants, ils retournaient la longue-vue et riaient de voir la maison leur apparaître à des lieues de là, petite comme une tête d'épingle et le lac pareil à un petit morceau de vitre.[10]

Le regard mélancolique sur le passé ainsi caractérisé par une dialectique toute benjaminienne du proche et du lointain – « l'unique apparition d'un lointain, aussi proche soit-il »[11] – fait écho à l'effet produit par les récits de Sebald : une mise au point variable sur le passé par laquelle le lecteur, se livrant à un regard panoramique sur l'histoire humaine ou ramené aux détails des vicissitudes de cette histoire par une attention portée au ras de l'observation physique de la douleur, est alternativement mis en apesanteur et placé dans une proximité des plus empathiques avec les vies portraiturées.

Le médium de la mémoire

La notion *d'obnubilation* employée par Perec à propos de son passé –

> Peut-être n'y a-t-il pas de souvenirs ? Même pas rafistolés ? Rien qui rattache à une histoire réelle, vécue : tout a été obnubilé […] ; la rue Vilin me semble si loin et je vis actuellement avec l'impression que je ne m'en rapprocherai plus jamais (m'en suis-je déjà approché, même ?)[12] –

---

8 A. Stifter, *Les Grands bois* [*Der Hochwald*], Paris, Gallimard, L'Imaginaire, 2013, p. 79. L'action se situe au Moyen Age ; deux enfants quittent leur château familial pour rejoindre un refuge aménagé par leur père dans la montagne face à la menace des armées suédoises.

9 *Ibid*., p. 80.

10 *Ibid*., p. 81.

11 Rappelons que c'est ainsi que W. Benjamin définit ce qu'il appelle l'« aura » dans *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, *Œuvres III*, Paris, Gallimard, Folio, p. 278.

12 G. Perec, *Lieux*, Vilin, Souvenir, décembre 1972, Fonds Georges Perec, 57, 25, 6, 2.

permet de saisir le processus de dévoilement à l'œuvre dans toute anamnèse[13]. Percevoir le passé requiert la médiation d'un instrument qui en autorise la perception tout en la voilant ; l'obnubilation institue une modalité particulière de la perception : celle d'un biais, d'une *obliquité*. Le biais est d'ordre technique, si l'on envisage celui-ci sous l'aspect d'un appareil optique ou d'un appareil scriptural. Identifiée chez Perec par Philippe Lejeune comme la modalité privilégiée de son projet autobiographique[14], l'obliquité constitue également chez Sebald le principe poétique d'un récit où, ainsi qu'il le dit lui-même, « tout est vu et relaté sous des angles différents, de façon oblique, comme à travers des prismes »[15]. Cette obliquité est ainsi une forme de médiation qui offre une prise à l'appréhension du passé tout en la conditionnant aux effets de l'éloignement ou de la proximité d'un milieu – la mémoire – et d'un instrument – l'écriture. L'obnubilation peut dès lors se comprendre selon la dynamique particulière du médium[16], dont l'effet est que les opérations de la perception dépendent autant de médias élémentaires tels que l'air ou le corps humain que des techniques permettant l'inscription et la transmission.

L'obliquité inhérente à l'expression littéraire de la mémoire chez les deux auteurs nous conduira à envisager l'obnubilation du passé dans la perspective d'une réflexion sur la médialité de la mémoire et de l'écriture telle qu'une théorie négative des médias – celle qu'adopte par exemple Dieter Mersch – permet de la circonscrire :

> […] Au lieu de prétendre dire l'essence définitive des médias, et de produire un discours positif à leur sujet, une telle approche – latérale et de biais – se propose au contraire de retracer leur fonctionnement à partir de leurs effets.[17]

> […] les médias n'opèrent que dans et par un retrait : un médium se caractérise par le fait de disparaître dans son apparition et d'apparaître dans sa disparition. […] [les médias] ne peuvent être appréhendés que par les mises en forme et les déformations qu'ils produisent.[18]

Un bref rappel de l'histoire des conceptions du médium nous semble ici nécessaire, car il éclairera ce que nous entendrons dans cette étude par médiation et médialité, et parce que les trois

---

13 Emprunté au latin *obnubilare* (« couvrir d'un nuage », « perdre connaissance »), le verbe transitif *obnubiler* signifie d'une part « priver de lucidité de manière obsédante » et d'autre part « faire disparaître, oublier » (Source : Trésor de la langue française, en ligne : https://www.cnrtl.fr/definition/obnubiler). Le substantif *obnubilation* est d'abord un terme médical signifiant un « obscurcissement (des facultés mentales) », un « vertige », une « perception d'objets comme à travers un nuage » puis, conformément au latin *obnubilatio* (l'« action de couvrir comme d'un nuage »), le « fait de se couvrir de nuages, de brouillard » (*Ibid*, https://www.cnrtl.fr/definition/obnubilation).

14 Ph. Lejeune, *La Mémoire et l'oblique. Georges Perec autobiographe*, Paris, P.O.L., 1991.

15 W.G. Sebald, *L'Archéologue de la mémoire*, op. cit., p. 39.

16 Nous adopterons ici la graphie française du mot – médium et médias – plutôt que la graphie latine (*medium* et *media*), y compris dans le cas de « mass-médias » ou « médias de masse », contrairement à l'usage proposé dans les textes de Perec.

17 Dieter Mersch, *Théorie des médias. Une introduction*, trad. de l'allemand par Stéphanie Baumann et Philippe Farah avec l'aide d'Emmanuel Alloa, Paris, les presses du réel, Médias/Théories, 2018 [2016], p. 272.

18 Emmanuel Alloa, préface de Dieter Mersch, *Théorie des médias*, op. cit., p. 5.

moments de notre enquête, ainsi qu'on le verra, font en quelque sorte écho aux trois grandes phases de cette histoire – auxquelles correspondent trois définitions successives du médium : comme opérateur de perception, d'inscription et de transmission.

La philosophie[19] a eu pendant longtemps recours au terme de médium pour traiter des substances et analyser leurs propriétés physiques. Le terme est ainsi d'abord conceptualisé selon une approche de la perception fondée sur les doctrines anciennes de l'« être sensible » et des *media diaphana*[20]. Puis, à la fin du XVIIIe siècle, l'usage du concept de médium ne se limite plus au domaine de la perception. Lorsque s'impose l'idée que le langage est la condition de la pensée, celui-ci assume dès lors un rôle transcendantal et conditionne ce qui constitue la triade épistémologique classique de la représentation, de l'imagination et de la mémoire. Le langage devient un *a priori* de tout concept et de tout jugement, la conscience dans sa spontanéité n'étant plus désormais garante de l'accès au savoir et à la vérité. Se dégage à ce moment une conception réflexive du médium : la pensée doit passer par le langage pour s'articuler comme pensée. Enfin, à partir de la seconde moitié du XIXe siècle et annonçant tous les médias de masse, l'irruption de la photographie, de la cinématographie, de la phonographie et de la télégraphie entérine une conception du médium liée aux enjeux techniques de la reproductibilité et de la transmission. La dimension sensible et, avec elle, celle de la représentation et de l'expression, est dès lors relativisée ; la conception du médial migre vers sa dimension technique – un dispositif et son mode opératoire –, dont la finalité implicite est la formalisation du langage par les mathématiques. Au milieu du XXe siècle, l'avènement d'une nouvelle ère technique – l'invention de la machine à calcul numérique (le *computer* ou ordinateur), devenue véritablement universelle dans les années 1970 grâce à sa miniaturisation et son individualisation par l'ordinateur personnel – exige un nouvel appareil descriptif et conceptuel : la numérisation prend la relève du langage comme médium universel et le soumet intégralement au schéma numérique.

---

19 On trouvera les éléments détaillés de cette histoire dans l'ouvrage de Dieter Mersch précédemment cité.

20 « *Media diaphana* renvoie à la compréhension du médium développée par Aristote dans son traité *De anima*. Dans ce cadre, la vision ne peut avoir lieu dans le vide, mais requiert la substance intermédiaire, invisible et sans couleur nommée substance diaphane qui s'interpose entre le corps humain et les objets du monde. […] Les substances diaphanes impliquées dans le processus de la vision ne sont qu'une des nombreuses manifestations du *metaxu*, terme par lequel Aristote désigne les entités nécessaires et intermédiaires qui rendent possibles l'expérience sensorielle […] : les substances de l'air et de l'eau sont par exemple des *metaxu* pour la vue, l'ouïe et l'odorat. Michael Scot, dans son commentaire du traité d'Aristote (1225), traduira dans la langue latine le terme grec *metaxu* par celui de *medium* qui devient la condition de possibilité non seulement de la sensation mais également de la pensée : tout le domaine de l'expérience est ainsi compris comme un médium. La théorie aristotélicienne du diaphane se développe ensuite au cours du Moyen Âge et dans la période moderne au sein d'une théorie des *media diaphana* désignant les substances diaphanes variées telles que l'air, les nuages, la fumée, l'eau, les fluides, le verre, le cristal dont les qualités de transparence et de consistance conditionnent notre perception sensorielle. » (notre traduction ; Antonio Somaini, « Walter Benjamin's Media Theory. The *Medium* and the *Apparat* » dans *Grey Room* 62, Winter 2016, MIT, p. 30-31. Voir également Emanuele Coccia, *La Vie sensible*, Paris, Rivages, Poche, 2013 [2010]).

Il convient, cependant – et Dieter Mersch insiste fortement sur ce point – de préciser que le médium ne saurait se réduire à sa seule dimension technique (celle, par exemple, de l'enregistrement photographique ou cinématographique) : le médium en effet est « cette matérialité qui se dérobe à la perception tout en constituant son véhicule » ; avec lui nous avons affaire à « une entité hybride qui se soustrait à une définition exhaustive, oscillant entre le statut de condition de possibilité, de dispositif et de facteur d'indétermination. »[21] Historiquement, si les médias sont pensés, jusqu'à la fin XVIIIe siècle, comme un « entre-deux » où peuvent apparaître les phénomènes et les représentations, le concept, au cours du XIXe siècle, va nécessairement renvoyer, tantôt à une réalité langagière, tantôt à une réalité technique, et la synthèse entre les deux acceptions sera opérée par l'informatique, sous le signe de ce « scripturalisme » intégral, dont Jacques Derrida, nous allons y revenir, faisait déjà, à la fin des années 1960, le constat de l'omniprésence. Nulle téléologie mathématique ne saurait toutefois assigner au médium une existence exclusivement technique,

> […] car, de fait, la médialité oscille entre transparence et opacité, et le médium n'est perceptible que dans les situations où sa matérialité se dérègle ou se détraque, où sa surface s'embue et où son fonctionnement est perturbé.[22]

Tenter de réduire la médialité de la mémoire à des opérations techniques élémentaires, c'est oublier qu'il « ne peut y avoir de théorie structurale ou mathématique exhaustive de la communication, de la mémoire, de la composition ou encore de l'ordre, de la classification et de la représentation. »[23] Pour essentielles que soient, dans la médiation mémorielle, les opérations telles que percevoir, inscrire, transmettre, cela n'autorise pas à réduire la communication littéraire à une mise en œuvre purement technique. Il convient de prendre en compte le « travail sourd des médias, l'indissociabilité foncière entre forme et contenu, message et contenant » [24] précisément parce que ce qui est donné dans les médias l'est selon des modalités qui appartiennent aux seuls médias ; toute médiation suppose la présence d'un médium pour décrire ce que le médium transforme, ce qui renvoie à l'infini la possibilité d'une réflexion sur la médialité. Cette opacité structurelle du médium est un corrélat de la « négativité constitutive des médias » :

> […] aucun médium ne peut communiquer sa propre médialité, parce que la forme de la communication ne saurait elle-même être communiquée – dans la communication efficace, le médium disparaît. La structure du médial bloque sa propre « médialisation » : *celle-ci se montre.*[25]

---

21 D. Mersch, *Théorie des médias,* op. cit., p. 257.

22 *Ibid*., p. 259.

23 *Ibid*., p. 260.

24 *Ibid.*

25 *Ibid*., p. 264-265.

Ces considérations de Dieter Mersch entrent en résonance avec la citation de Wittgenstein que nous avons placée en exergue à cette introduction – « Mais si la mémoire nous montre le passé, comment nous montre-t-elle qu'il s'agit du passé ? »[26] : la difficulté de l'identification comme passé de ce que la mémoire est censée nous montrer est en relation avec la « négativité » du médium. Ce qui apparaît dans cette expérience mémorielle, c'est la présence du médium en tant qu'il manque à assurer une médiation efficace, c'est-à-dire transparente. En affirmant que « la littérature est déterminée […] par le fait qu'elle peut raconter quelque chose qui a été. Son temps est l'imparfait. Si on abolit cela, le fait de raconter s'arrête »[27], Sebald apporte une réponse à la question de savoir comment montrer le passé et affirme ainsi la littérature comme un médium privilégié de l'expression du passé.

En intitulant notre travail « un passé obnubilé », nous souhaitons signifier que la mémoire est un médium *du* passé et la littérature, un médium *pour* la mémoire : la mémoire associe la médiation d'une présentation à celle d'une représentation. Ceci nous conduit à envisager le médium littéraire sous l'aspect d'une association simultanée d'un mode de recherche sensible – un dévoilement – et d'une instrumentalité technique – un artefact scripturaire. Définie comme « l'art de faciliter les opérations de la mémoire » et comme « procédés destinés à aider la mémoire »[28], la « mnémotechnique » distingue précisément deux faces de la mémoire : l'*anamnèse*, c'est-à-dire la réminiscence ou le ressouvenir, et l'*hypomnèse*, la mémoire de rappel telle qu'elle se présente sous la forme de techniques de mémoire (aide-mémoires, exercices et autres « arts de la mémoire ») et sous l'aspect d'enregistrements matériels de toutes sortes, ou *hypomnémata*[29]. À

---

26 Ludwig Wittgenstein, *Fiches* (trad. de l'allemand par Jean-Pierre Cometti et Elisabeth Rigal), Paris, Gallimard, Bibliothèque de philosophie, 2008, fiche n° 663.

27 W.G. Sebald, « Europäische Peripherien » in : Jurgen Wertheimer (dir.), *Suchbild Europa – kunstlerische Konzepte der Moderne*, Amsterdam, Atlanta, Rodopi, 1995, p. 67, cité par Mandana Covindassamy, « Du lien entre intime et politique dans l'œuvre de W.G. Sebald dans *L'intime et le politique dans la littérature et les arts contemporains*, dir. par F. Baillet et A. Regnauld, Paris, Michel Houdiard, 2011, p. 188.

28 Définition du *Trésor de la langue française,* [en ligne] https://cnrtl.fr/definition/mnémotechnie.

29 « On distingue ainsi deux dimensions dans la mémoire : l'*enregistrement*, que les Grecs appelaient *mnesis* et les Latins *memoria*, et la *remémoration,* que les Grecs appelaient *anamnesis* et les Latins *reminiscentia.* Enregistrer ne suffit pas, il faut ensuite faire remonter ou revenir ce qui a été enregistré. Cette opposition parcourt l'histoire de la philosophie (de Platon à Derrida, etc.) et engage le statut de l'écriture – dont le numérique est le dernier stade. Contrairement à Platon, nous *distinguons*, mais nous n'*opposons* pas ces deux mémoires. Il n'y a *pas d'anamnèse sans hypomnèse*, la condition de toute mémoire vive (*anamnèse*) est qu'elle puisse se projeter hors d'elle-même (dans des *hypomnémata*) pour dépasser sa finitude, se nourrir et se transmettre. L'enregistrement seul est une mémoire morte, et la remémoration, requise par la lecture par exemple, est typiquement une activité qui ne peut être entièrement déléguée et agencée sous une forme technique. […] Où se loge la mémoire ? Tout l'enjeu est de comprendre que l'on ne peut plus répondre « dans la tête », et d'en tirer les conséquences philosophiques, économiques et politiques. À la fin du XVIe siècle, dans son *Iconologia*, consacrée aux images des « choses qui sont en l'homme même et inséparables d'avec lui », Cesare Ripa donne à *Mémoire* un double visage, avec une plume en la main droite et un livre en la gauche. Ainsi, la mémoire (individuelle et sociale) n'est pas seulement dans les cerveaux mais *entre* eux, dans les artefacts. La mémoire n'est pas interne : elle est essentiellement un processus d'extériorisation. Ma mémoire n'est pas *ma* mémoire. […] La mémoire, « ce pouvoir des choses absentes », aussi bien que « l'avenir du passé », enferme l'homme au dehors – dans ses

travers son caractère artefactuel, la mnémotechnique fait ainsi apparaître une détermination technique de l'expression du passé[30].

La vocation de l'écriture à extérioriser et conserver la mémoire en ses artefacts est déterminante pour l'écriture de soi. Dans cette perspective le *médium de la mémoire* peut se comprendre selon deux aspects définis ainsi dans une note de Walter Benjamin intitulée *Fouilles et souvenir* :

(1) La mémoire est un médium au sens d'un environnement, d'un milieu conducteur impliqué dans le geste de l'anamnèse effectué au présent par un sujet ; ce sont les gestes et le milieu de l'archéologue qui fouille un complexe géologique et pour qui

> […] la mémoire n'est pas un instrument pour l'exploration du passé. C'est le médium du vécu comme le royaume de la terre est le médium où sont ensevelies les anciennes villes. Qui tente de s'approcher de son propre passé enseveli doit faire comme un homme qui fouille. Il ne doit surtout pas craindre de revenir sans cesse à un seul et même état de choses – à le disperser comme on disperse de la terre, à le retourner comme on retourne le royaume de la terre car les « états de choses » ne sont rien de plus que des couches qui ne livrent qu'après une exploration minutieuse ce qui justifie ces fouilles. C'est-à-dire les images qui, arrachées à tout contexte antérieur, sont pour notre regard ultérieur des joyaux en habits sobres – comme des *torsi* dans la galerie du collectionneur.[31]

(2) La mémoire est l'artefact d'une technique scripturale. Le médium se présente ici comme une autographie située au-delà de l'enregistrement, de la consignation, de l'inventaire, dans le mode composite de la rhapsodie :

> […] Et il est à coup sûr utile, lors de fouilles, de procéder selon des plans. Mais tout aussi indispensable est le coup de bêche précautionneux et tâtonnant dans l'obscur royaume de la terre. Et il se frustre du meilleur celui qui fait seulement l'inventaire des objets mis au jour et n'est pas capable de montrer dans le sol actuel l'endroit où l'ancien était conservé. Ainsi les véritables souvenirs doivent-ils moins procéder du rapport que désigner

---

hypomnémata. » (Bernard Stiegler, article *Anamnèse/hypomnèse (Mémoire)*, Ars industrialis [en ligne], *Vocabulaire,* http://arsindustrialis.org/anamnese-hypomnese-mémoire).

30 « Relier la technique et le temps demande en premier lieu de repenser la question de la mémoire. Toute technique, en tant qu'elle est aussi un geste (Leroi-Gourhan), comporte une dimension mnésique : lorsque je manie une pelle, je participe de la couche mnésique qui fait des choses, les choses d'un monde. Depuis quatre millions d'années, le développement de l'esprit humain a pour condition une extériorisation de la mémoire, c'est-à-dire la fabrication d'objets qui gardent en eux-mêmes les gestes dont ils résultent. C'est seulement au néolithique qu'apparaît un sous-système mnémotechnique, l'écriture, qui est une technique spécifiquement vouée à la conservation de la mémoire. Depuis le XIXe siècle, les mnémotechnologies (photographie et phonographie, cinéma) sont apparues, qui sont devenues au XXe siècle (avec la radio et la télévision) des supports essentiels de la vie industrielle. Mais à partir du XXIe siècle, avec les mnémotechnologies numériques, les hypomnémata sont devenus la fonction primordiale des sociétés hyperindustrielles. Michel Foucault a montré que ces supports de mémoire que sont les hypomnemata sont la condition de l'écriture de soi qu'il analyse notamment à travers le discours de Sénèque sur l'écriture et la lecture, et constituent plus généralement les éléments des techniques de soi et de la *tekhnè tou biou* de l'Antiquité. Sans hypomnemata, l'attention profonde que les techniques de soi tentent de conquérir se disperserait dans la vanité d'un temps inconsistant : l'écriture des hypomnemata s'oppose à cet éparpillement en fixant des éléments acquis et en constituant en quelque sorte "du passé", vers lequel il est toujours possible de faire retour et retraite. » (Bernard Stiegler, article *Mnémotechnique (Hypomnemata)*, ibid, *Vocabulaire*, http://arsindustrialis.org/vocabulaire-mnemotechnique-hypomnemata).

31 Walter Benjamin, « Fouilles et souvenir », traduction de Jean-François Poirier dans *Images de pensée*, Paris, Christian Bourgois, Titre, 2011, p. 181-182.

> exactement l'endroit où le chercheur a mis la main sur eux. Au sens le plus strict le véritable souvenir doit donc, sur un mode épique et rhapsodique, donner en même temps une image de celui qui se souvient, de même qu'un bon rapport archéologique ne doit pas seulement indiquer les couches d'où proviennent les découvertes, mais aussi et surtout celles qu'il a fallu traverser auparavant.[32]

Tour à tour perception, méthode et relation d'un processus d'approche du passé, le *médium de la mémoire,* dont Benjamin développe ici la théorie, se situe à la croisée d'un mode de perception et d'un mode de communication : cette théorie associe la mémoire à un milieu[33] et met en rapport un enregistrement et une forme pour restituer l'image d'un Je se souvenant.

Le médium de l'écriture

Ce que montre dès lors la mémoire, c'est son incapacité à montrer le passé comme tel ; et simultanément, l'écriture, non plus que la mémoire, ne peut avoir raison de l'altérité du passé, et c'est cela qu'elle doit affronter. Ainsi en va-t-il, chez Perec et chez Sebald, de la mémoire de la Shoah. Pour Perec, ce à quoi l'écriture doit faire face, c'est l'impossibilité du deuil de la mère, déportée vers Auschwitz en 1943, et dont il n'a, dit-il, « jamais pu retrouver de trace »[34]. Lui-même, confié l'année précédente (il a six ans) à un convoi de la Croix Rouge, séjournera dans le Vercors jusqu'à la fin de la guerre, échappant ainsi aux persécutions contre les juifs.

> Le projet d'écrire mon histoire s'est formé presque en même temps que mon projet d'écrire.[35]

> Je dispose d'autres renseignements concernant mes parents ; je sais qu'ils ne me seront d'aucun secours pour dire ce que je voudrais en dire.[36]

> Ce n'est pas, comme je l'ai longtemps annoncé, l'effet d'une alternative sans fin entre la sincérité d'une parole à trouver et l'artifice d'une écriture exclusivement préoccupée à dresser ses remparts : c'est lié à la chose écrite elle-même, au projet de l'écriture comme au projet du souvenir.[37]

> […] je sais que ce que je dis est blanc, est neutre, est signe une fois pour toutes d'un anéantissement une fois pour toutes. […] je ne retrouverai jamais, dans mon ressassement même, que l'ultime reflet d'une parole absente à l'écriture, le scandale de leur silence et de mon silence […] j'écris parce qu'ils ont laissé en moi leur marque

---

32 *Ibid.*, p. 182.

33 « Dans les termes de Simondon, on dira que dans un milieu associé, l'individu psychique s'individue en co-individuation avec un ou plusieurs autres individus psychiques, ce qui constitue une individuation collective, pour autant qu'ensemble ils contribuent à individuer leur milieu (technico-symbolique). Un milieu techno-symbolique vous est *associé* s'il est le médium et le vecteur de votre individuation, celle-ci n'étant possible que parce que ce milieu associe des individus. » (Bernard Stiegler, article *Milieu (associé/dissocié)*, ibid, Ars industrialis [en ligne], *Vocabulaire*, http://arsindustrialis.org/vocabulaire-milieu-associe-dissocie).

34 G. Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, op. cit., p. 688.

35 *Ibid.*, p. 676.

36 *Ibid.*, p. 688.

37 *Ibid.*, p. 689.

> indélébile et que la trace en est l'écriture : leur souvenir est mort à l'écriture ; l'écriture est le souvenir de leur mort et l'affirmation de ma vie.[38]

> Je n'ai pas de souvenirs d'enfance.[39]

Certains, cependant, reviendront,

> […] fugaces ou tenaces, futiles ou pesants, mais rien ne les rassemble. Ils sont comme cette écriture non liée, faite de lettres isolées incapables de se souder entre elles pour former un mot, qui fut la mienne jusqu'à l'âge de dix-sept ans […].[40]

C'est la Shoah, aussi, qui est au cœur, chez Sebald, de sa réflexion sur l'écriture. En témoignent les pages qu'il consacre, dans *Amère patrie*, au destin littéraire de la notion de *Heimat* et à son pervertissement par l'idéologie nazie :

> Le terme de Heimat est une notion relativement récente. Il s'est imposé dans la mesure où il devenait de plus en plus difficile de rester dans cette Heimat où certains individus ou groupes sociaux se virent contraints de lui tourner le dos et d'émigrer […].[41]

> Aux XIXe et XXe siècles, le thème de la Heimat en est venu à occuper le devant de la scène, et la raison première en est qu'au cours de cette longue période d'assimilation et de migration vers l'ouest il a revêtu pour les écrivains d'origine juive une importance primordiale.[42]

> L'idéologisation de la Heimat qui s'était imposée dans l'Autriche des années 1930 conduisit pour finir à la ruine de celle-ci. […] La littérature ancrée dans le terroir a joué un rôle central dans ce complet renversement des valeurs, dont un des aspects a été le pervertissement de l'idée de Heimat. Ce pervertissement a été si radical que longtemps il a pu sembler exclu, dans la littérature digne de ce nom, de pouvoir un jour la réhabiliter. […] Pour faire contrepoids à l'héritage du fascisme et le neutraliser, il fallait un changement de génération […] L'intérêt patent, en quelque sorte ethnopoétique, que la nouvelle littérature autrichienne porte aux ravages causés par les instances du fascisme […], cet intérêt a montré aux nouveaux écrivains autrichiens […] la voie qui leur permettait de sortir de leur propre anonymat, […] ces auteurs, dont beaucoup vivent fondamentalement en rupture avec leur milieu social, sont eux-mêmes des apatrides et des exilés potentiels.[43]

Sebald oriente dans ce sens son interprétation de l'écriture d'un autre écrivain provincial, Robert Walser, qui anticipe selon lui l'arrivée au pouvoir en Allemagne du national-socialisme en s'exilant dans les formes d'une écriture cryptographique :

> […] Les « microgrammes » […] sont le procédé ingénieux qui permet de continuer à écrire, ils sont les messages secrets de quelqu'un qui se trouve rejeté dans l'illégalité et les archives d'une véritable émigration intérieure […], l'édification d'un ouvrage de défense unique dans l'histoire de la littérature, à l'intérieur duquel les choses les plus intimes et les plus anodines étaient censées être sauvées du naufrage de cette grande époque dont l'avènement alors s'annonçait.[44]

---

38 *Ibid.*

39 *Ibid.*, p. 661.

40 *Ibid.*, p. 707.

41 W.G. Sebald, *Amère patrie*, op. cit., p. 14.

42 *Ibid.*, p. 15.

43 *Ibid.*, p. 17-19.

44 W.G. Sebald, *Séjours à la campagne*, Arles, Actes Sud, 2005 [1998], p. 145-157.

Chez Sebald, l'écriture est confrontée à l'impossible mémoire d'une origine perdue dont l'exil est la figure centrale. Si l'on admet que son entreprise littéraire est identifiable à celle de la génération des écrivains provinciaux dans le sillage desquels il se place et auxquels il a consacré l'essentiel de sa critique, l'« ethnopoétique » sébaldienne semble dès lors motivée par le sentiment mélancolique de la finitude du monde, l'exil n'étant qu'une étape dans un processus général de destruction engagé depuis son origine. La littérature prendrait ainsi acte d'une irrémédiable destruction et de l'impossible sauvetage du passé.

Cette hypothèse peut s'autoriser de l'interprétation que Sebald donne de *W ou le souvenir d'enfance*. L'article qu'il consacre à Bruce Chatwin évoque en effet précisément, à propos du destin de Gaspard Winckler, le mythe d'une origine perdue et un imaginaire de la relique – « des fragments trouvés en mémentos porteurs d'un sens mystérieux qui nous rappellent ce dont nous, les vivants, sommes exclus. C'est sans doute la couche la plus profonde de l'écriture. »[45] Cherchant ainsi à dégager les structures mythopoétiques de l'autobiographie de Perec dans les termes d'une archéologie mémorielle, Sebald conclut son article sur la perception vertigineuse du passé et la mémoire géologique du temps des origines en rapportant un extrait de *La Peau de chagrin* :

> […] En les lisant, dit l'apprenti qui le guide à travers les galeries du magasin, vous planerez, emporté par son génie, sur l'abîme sans bornes du passé, et en découvrant de tranche en tranche, sous les carrières de Montmartre ou dans les schistes de l'Oural, ces animaux dont les dépouilles fossilisées appartiennent à des civilisations antédiluviennes, votre âme sera effrayée d'entrevoir des milliards d'années, des millions de peuples que la faible mémoire humaine a oubliés.[46]

Dans la perspective ouverte par cette impossible mémoire des origines, l'exil est défini à une échelle qui est celle de la nature :

> Ce que rendent en outre visible les œuvres représentatives de la nouvelle littérature autrichienne […], c'est, consignée dans les notations angoissées et prémonitoires d'une altération de la lumière, du paysage et des conditions atmosphériques, la prise de conscience qui peu à peu se fait jour d'une dissolution et d'une dislocation généralisées de la *patrie naturelle* [nous soulignons] de l'homme. Si, par la force du mot juste, le renouveau social de la Heimat relevait encore du domaine du possible, il semble de plus en plus incertain qu'un tel art suffise à sauver ce que nous devrions éminemment considérer comme notre véritable patrie.[47]

---

45 W. G. Sebald, « Le secret du pelage roux. Approche de Bruce Chatwin » dans *Campo Santo*, Arles, Actes Sud, 2009, p. 211.

46 *Ibid*, p. 213-214.

47 W.G. Sebald, *Amère patrie,* op. cit., p. 19.

La littérature porte ainsi la mémoire de la destruction envisagée comme « élément de l'histoire naturelle » [48] – la persécution des Juifs et l'exil devant être comptées parmi les formes contemporaines les plus extrêmes de cette destruction.

L'exil est présent aussi chez Perec, où il est évoqué comme ouvrant, fût-ce de façon douloureuse, à un avenir, tandis que chez Sebald il marque plutôt un aboutissement :

[…] je ne sais pas très précisément ce que c'est
qu'être juif
ce que ça me fait d'être juif
c'est […]
une certitude inquiète,
derrière laquelle se profile une autre certitude,
abstraite, lourde, insupportable :
celle d'avoir été désigné comme juif,
et parce que juif victime,
et de ne devoir la vie qu'au hasard et à l'exil.[49]

– mais ces deux visions ne sont sans doute pas inconciliables : dans l'une et l'autre l'exil apparaît comme une issue.

L'écriture, présentée par Sebald comme « la prise de conscience qui peu à peu se fait jour d'une dissolution et d'une dislocation généralisées de la patrie naturelle de l'homme » et dont les signes sont repérables dans les altérations de sa matérialité même, vient ainsi répondre à l'incapacité de la mémoire à montrer le passé ; elle est sa nécessaire médiation. La mémoire montre son caractère passé en *exposant* le médium de l'écriture et ses perturbations. Dévoiler le passé consiste ainsi à le voiler par l'écriture. L'« indissociabilité foncière entre forme et contenu, message et contenant » caractéristique du médium trouverait ainsi, chez Perec et Sebald, son actualisation dans le rapport d'un passé obnubilé et d'une écriture oblique. Toute réflexion sur la médialité implique dès lors nécessairement une interrogation sur le langage comme médium privilégié de l'expression de la pensée, mais s'agissant de l'expression de la mémoire, il nous semble important de prendre en compte la substitution progressive, observable depuis plusieurs décennies, de la notion d'« écriture » à celle de « langage »[50]. Notre hypothèse est que cette

48 *De la destruction comme élément de l'histoire naturelle* est le titre, repris dans toutes les traductions, des conférences polémiques données par Sebald à Zurich (*Luftkrieg und Literatur*) ; il provient d'un article rédigé dans l'immédiate après-guerre par un responsable anglais du bombardement et de la destruction des villes allemandes à la fin de la Seconde Guerre mondiale ; c'est cette « guerre aérienne » qui fait l'objet des conférences de Zurich.

49 G. Perec, *Ellis Island*, *Œuvres II*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2017, p. 895-896.

50 « Depuis quelque temps […] on disait « langage » pour action, mouvement, réflexion, conscience, inconscient, expérience, affectivité, etc. On tend maintenant à dire « écriture » pour tout cela et pour autre chose : pour désigner non seulement les gestes physiques de l'inscription littérale, pictographique ou idéographique, mais aussi la totalité de ce qui la rend possible ; puis aussi, au-delà de la face signifiante, la face signifiée elle-même. Par là, tout ce qui peut donner lieu à une inscription en général, qu'elle soit ou non littérale et même si ce qu'elle distribue dans l'espace est étranger à l'ordre de la voix : cinématographie, chorégraphie, certes, mais aussi « écriture » picturale, musicale,

substitution est liée à la prise de conscience d'un renouvellement des conditions techniques de l'exercice de la mémoire. Elle s'inspire de celle que propose Walter Benjamin dans son essai sur le conteur[51], et qui est, on s'en souvient, que les techniques de l'imprimerie ont exercé une influence décisive sur les modes de la narration : d'une part le livre imprimé est à l'origine de l'apparition du roman, qui ne dépend d'aucune tradition orale et n'enrichit en rien cette tradition – tandis que le conteur s'inspire de ses expériences et de celles des autres pour les transmettre ; d'autre part le développement de la presse a provoqué une crise du roman, en même temps qu'elle a rendu dérisoire le récit oral. Réactivant une très ancienne controverse (elle remonte à Platon) au sujet du rapport de l'écriture à la mémoire[52], Benjamin met ainsi en évidence la dimension technique de la transmission et de l'inscription de la mémoire.

Nous avons vu au début de cette introduction que le médium de la mémoire est défini chez Benjamin d'une part comme l'espace intermédiaire de la perception du passé où sont organisés les rapports d'un sujet à un milieu, et d'autre part comme la relation écrite faite à la première personne sous la forme élaborée par un sujet sur le mode d'un témoignage – « un mode épique ou rhapsodique » – de ce processus d'enquête. Or la perception est elle-même prise, au sein de la théorie générale des médias que Benjamin a élaborée au fil de son œuvre[53], dans une matérialité instrumentale. D'abord, dans le sillage de la tradition aristotélicienne et post-aristotélicienne des *media diaphana* évoquée plus haut, le concept benjaminien de médium est centré sur ses articulations matérielles et techniques à l'environnement, au milieu, à l'atmosphère où la perception a lieu, contribuant ainsi à inscrire celle-ci dans une histoire[54]. L'analyse proposée par

---

sculpturale, etc. […] Tout cela pour décrire non seulement le système de notation s'attachant secondairement à ces activités mais l'essence et le contenu de ces activités elles-mêmes. C'est aussi en ce sens que le biologiste parle aujourd'hui d'écriture et de *pro-gramme* à propos des processus les plus élémentaires de l'information dans la cellule vivante. Enfin qu'il ait ou non des limites essentielles, tout le champ couvert par le *programme* cybernétique sera champ d'écriture. » (Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Éditions de Minuit, Critique, 1967, p. 18-20).

51 W. Benjamin, « Le Conteur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov » dans *Œuvres III*, Paris, Gallimard, Folio essais, 2000, p. 114-151.

52 « Et voilà maintenant que toi, en ta qualité de père des lettres de l'écriture, tu te plais à doter ton enfant d'un pouvoir contraire de celui qu'il possède. Car cette invention, en dispensant les hommes d'exercer leur mémoire, produira l'oubli dans l'âme de ceux qui en auront acquis la connaissance ; en tant que, confiants dans l'écriture, ils chercheront au-dehors, grâce à des caractères étrangers, non point en-dedans et grâce à eux-mêmes, le moyen de se ressouvenir ; en conséquence, ce n'est pas pour la mémoire, c'est plutôt pour la procédure du ressouvenir que tu as trouvé un remède. » (Platon, *Phèdre*, 274a, trad. Léon Robin, dans *Œuvres II*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p. 75).

53 Voir Antonio Somaini, « Walter Benjamin's Media Theory : The *Medium* and the *Apparat* », *op. cit.*

54 « Il [Benjamin] rappelle pour cela les travaux des historiens de l'art viennois Alois Riegl et Franz Wickhoff pour qui l'histoire des styles artistiques est connectée à l'histoire des modes de perception ; il retient ainsi de cette pensée de l'art que l'appréhension des notions de temps et d'espace – pensées *a priori*, an-historiques, transcendantes par Kant – est déterminée historiquement par les styles artistiques, référence première pour une histoire de la vision. Il oriente ensuite cette perspective historique, à partir des *Manuscrits de 1844* de Marx, dans le sens d'une détermination matérialiste et sociale de la perception : la tâche d'une théorie des médias fondée sur le rapport des appareils

Benjamin met en évidence les changements de la perception occasionnés par l'apparition au cours des premières décennies du XXe siècle d'une série d'appareils techniques (photo, cinéma, télégraphe, radio)[55]. La théorie esthétique des médias de Benjamin, où le terme *Apparat* désigne à la fois l'appareil sensoriel et l'appareil technique impliqué, insiste sur le fait que l'appareil sensoriel humain a été progressivement exposé à l'action d'une nouvelle génération d'appareils, prédisposant ainsi les organes sensoriels humains à rencontrer la technologie[56]. Un concept fondamental de cette théorie est celui d'« aura », que Benjamin définit comme le halo diaphane que permet de capter l'appareil photo. Cette idée de l'aura comme entité aérienne, atmosphérique vient de l'origine gréco-latine du mot qui signifie une brise, une bouffée d'air flottant[57], et qui n'est pas sans rappeler, nous le verrons, les « courants de mémoire » de Maurice Halbwachs. L'aura est pour Benjamin un halo ornemental entourant l'objet d'une lueur qui lui donne l'apparence de la beauté[58].

---

techniques à l'histoire de la perception est alors l'étude des évolutions historiques des conditions de la visibilité. » (*Ibid.*, p. 9-10).

55 « Son [de Benjamin] analyse fait également apparaître les signes d'un changement dans la culture matérielle et technique du XIXe siècle de la ville de Paris qu'il élit comme un site privilégié de prospection archéologique des médias : le mobilier et la décoration intérieure, les systèmes d'éclairage urbain ou privé, les constructions d'acier et de verre, les structures urbaines des boulevards, des passages, des barricades, les espaces de détente comme les vitrines, les boutiques, les expositions universelles, la foule et ses déplacements, sont envisagés comme l'articulation matérielle et technique produisant une nouvelle manière de percevoir, une nouvelle configuration du *Medium* de la perception. » (*Ibid.*, p. 10-11).

56 « L'individu humain, soumis à une série sans fin de performances, de tests, de tâches qui ressemblent à celles effectuées par les athlètes ou par les ouvriers taylorisés, doit subir une forme d'entraînement dont les objectifs sont décrits par Benjamin avec des termes appartenant à la physiologie, la psychologie, les psychotechniques : innervation, incorporation de l'appareil technique dans le corps individuel et le corps social, adaptation des organes sensoriels aux nouveaux rythmes de perception et d'attention, exercice et éducation des sens perceptifs altérés par la technologie. Ces objectifs cherchent à atteindre un équilibre entre les hommes et les appareils au sein du *Medium* de la perception. On peut noter qu'au même moment Freud utilise le terme *Apparat* pour désigner également les deux sens d'appareil – sensoriel et technique (S. Freud, *Note sur l'écran magique,* 1925). » (*Ibid.*, p. 11).

57 L'usage du mot « aura » provient aussi des théories et interprétations atmosphériques que l'on trouve à la fin du XIXe et au début du XXe siècle : « La première mention de l'aura chez Benjamin se trouve dans ses écrits sur ses expériences avec le hashish, entre 1927 et 1934. Ces textes, qui se rattachent à la tradition française des écrits sur le hashish de Th. Gautier et de Ch. Baudelaire, sont importants pour la théorie des *media* de Benjamin en ce qu'ils dessinent l'idée d'aura selon la consistance et la densité de la perception. L'état d'intoxication produit par le hashish est un état qui altère profondément les coordonnées spatio-temporelles, qui aiguise notre capacité à percevoir l'aura. Celle-ci est présentée comme le halo atmosphérique qui entoure toute chose, y compris son propre corps. Sous l'effet du hashish, la densité spécifique du médium de la perception qu'est l'aura enveloppant le corps devient une espèce d'extension du corps lui-même, semblable en cela à l'idée de M. McLuhan des médias comme extensions de l'homme. » (*Ibid.*, p. 24).

58 « Dans *Crock Notes* (*Notes sur le hashish*), le lien entre l'aura et l'ornement est précisé comme un accès au monde des surfaces caractéristique des intérieurs bourgeois du XIXe siècle, un espace où tous les objets précieux sont enveloppés, protégés, encapsulés sous des cloches, des boîtes, où l'intérieur est devenu l'étui de l'individu privé. » (*Ibid.* p. 25).

Le médium de la littérature

Nous tenterons de décrire comment la perception du passé ainsi définie par les qualités auratiques du médium repose, au plan littéraire, sur la médiation du langage, devenue dans le dernier tiers du XXe siècle, médiation de l'écriture. Autrement dit, comment le travail de l'écriture prend-il en charge la qualité médiale de celle-ci ? La conscience que manifeste Perec et Sebald du rapport de l'écriture à la mémoire montre, nous le verrons, une opposition entre une conception artificialiste (Perec) et une conception naturaliste (Sebald) du langage. Le signe linguistique, défini comme un signifiant de signifiant – en lui s'opère en effet une double réduction de la chose au son, puis du son à la lettre –, porte la marque d'une distance, « l'ultime reflet d'une parole absente à l'écriture »[59] ; un éloignement analogue à celui de la mémoire : l'aura du passé – « l'unique apparition d'un lointain, aussi proche soit-il » pour reprendre les mots de Benjamin[60] – se manifeste elle aussi comme présence d'une absence. En cela l'écriture partage avec la mémoire un défaut d'origine ; trace de l'oubli, l'écriture s'expose comme le signe d'un passé obnubilé. Or si Perec et Sebald ont l'un et l'autre une conscience aiguë du lien entre écriture et mémoire, leurs conceptions respectives de la mnémotechnique littéraire sont notablement divergentes. La poétique de Perec constitue la mémoire comme l'un des « horizons » de son écriture[61]. Il tente lui-même de définir son identité d'écrivain à partir de « quatre modes d'interrogation », qu'il explore, dit-il, comme « un paysan qui cultiverait plusieurs champs »[62] : l'autobiographique – « presque aucun de mes livres n'échappe tout à fait à un certain marquage autobiographique » –, le ludique – « presque aucun non plus ne se fait sans que j'aie recours à telle ou telle contrainte ou structure oulipienne »[63] –, le sociologique et le romanesque. Cette comparaison, notons-le au passage, pourrait affirmer une continuité anthropologique sur le plan de l'histoire des techniques entre l'agriculteur, figure de l'être humain sédentarisé qui voit l'apparition historique des premiers systèmes d'écriture, et l'« homme d'aujourd'hui » qui dispose de nouvelles ressources scripturales – « écrire tout ce qu'il est possible à un homme d'aujourd'hui d'écrire »[64]. L'écriture perecquienne procède en effet du désir d'un épuisement intégral de ses possibilités[65]. Perec reconnaît que ce

59 G. Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, op. cit., p. 689.

60 W. Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, op.cit., p. 278.

61 L'interrogation d'ordre autobiographique constitue l'un de « ces quatre pôles qui définissent les quatre horizons de mon travail », lit-on dans « Notes sur ce que je cherche », *Penser/Classer*, Paris, Seuil, La Librairie du XXIe siècle, 2003, p. 11.

62 *Ibid.*, p. 9.

63 *Ibid.*, p. 10.

64 *Ibid.*, p. 11.

65 « […] des livres gros et des livres courts, des romans et des poèmes, des drames, des livrets d'opéra, des romans policiers, des romans d'aventures, des romans de science-fiction, des feuilletons, des livres pour enfants. […] de la succession de mes livres naît pour moi le sentiment […] qu'ils parcourent un chemin, balisent un espace, jalonnent

désir d'exhaustivité qui lui a valu, de la part de certains lecteurs, « la réputation d'être une sorte d'ordinateur, de machine à produire des textes »[66]. Associé au projet autobiographique, ce désir renvoie en dernière instance à une quête identitaire : celle-ci se manifeste à travers l'exposition, par une écriture qui est une médiation sans fin, d'une mémoire de la perte. Sebald interprète pour sa part généralement la « graphorrhée »[67] des écrivains, et de Perec en particulier, comme la genèse d'une aliénation psychique, de même que ses commentaires des machines parlantes des romans de science-fiction de Lars Gustafson et de Stanislas Lem lui fournissent les modèles d'une projection anthropomorphique de l'aliénation technique contemporaine. La lecture que Sebald fait de *W ou le souvenir d'enfance* dans son article sur Bruce Chatwin établit un parallèle – nous aurons l'occasion d'y revenir – entre le personnage de Gaspard Winckler et la figure de Gaspard Hauser, et repose sur les thèses développées principalement dans son essai sur la littérature autrichienne. Définissable comme un art de la fuite fondé sur un dérèglement contrôlé du langage, l'écriture est pour lui le symptôme du « malheur du sujet qui écrit »[68] – un « vice » [*Laster der Schriftstellerei*] relevant d'une pathologie induite par une aliénation :

> […] Ce qui m'a le plus étonné, dans les considérations que j'ai pu faire à ce sujet [*i.e* au sujet de ce « trouble du comportement […] qui pousse à transformer en mots tout ce qu'on éprouve et, avec une sûreté surprenante, à passer à côté de la vie »], c'est la terrible opiniâtreté des hommes de lettres. Il semble qu'il n'y ait pas de remède au vice de l'écriture.[69]
>
> […] on pourrait comprendre l'écriture comme un acte en permanence contraignant, prouvant que l'écrivain, de tous les malades de la pensée, est peut-être le plus incurable.[70]
>
> […] L'art de l'écriture est la tentative de conjurer ce noir fouillis qui menace de prendre le dessus, dans le dessein de préserver une personnalité qui soit à peu près viable.[71]
>
> […] le malheur du sujet qui écrit […] a déjà été souvent mentionné comme un des traits caractéristiques fondamentaux de la littérature autrichienne. Ceux qui embrassent la profession d'écrivain ne sont certes pas des gens qui abordent la vie sereinement. Sinon, comment en viendraient-ils à se lancer dans la tâche impossible de trouver la vérité ? […] Faisant contrepoids à l'expérience du malheur, ni l'humour de Bernhard ni la solennité de Handke ne seraient concevables sans la médiation de l'écriture.[72]
>
> […] Dans le développement individuel de l'écrivain, le geste d'invocation verbale qualifie l'espoir […] de sortir de l'étroitesse de son enfermement, ce qui dans le cas de Stifter peut être assimilé au désir d'échapper à son existence défavorisée dans une province reculée et de légitimer par l'écriture son entrée dans le monde idéal de la

---

un itinéraire tâtonnant, décrivent point par point les étapes d'une recherche dont je ne saurais dire le « pourquoi » mais seulement le « comment » » (*Ibid*., p. 11).

66 Voir à ce propos Bernard Magné, « Perec et l'ordinateur » dans *Mesure et démesure dans les lettres françaises au XXe siècle. Hommage à Henri Béhar, professeur à la Sorbonne Nouvelle*, Paris, Honoré Champion, 2007, p. 403-414.

67 Terme utilisé par Sebald pour désigner les constructions linguistiques de Robert Walser dans *Séjours à la campagne*, op. cit., p. 135.

68 W.G. Sebald, *La Description du malheur. À propos de la littérature autrichienne*, Arles, Actes Sud, 2014, p. 16.

69 W.G. Sebald, *Séjours à la campagne*, op. cit., p. 9-10.

70 *Ibid*., p. 60.

71 *Ibid*., p. 122.

72 W.G. Sebald, *La Description du malheur*, op. cit., p. 16-18.

> civilisation bourgeoise. On retrouve une démarche tout à fait identique dans les textes de Peter Handke, où des mots isolés, effrayants […] signalent un état quasi pathologique dont il compte se débarrasser en écrivant […]. S'arrêter d'écrire signifierait retomber dans la panique de l'enfance, tandis que l'invention continue de mots justes ouvre la perspective de transcender une vie lestée de mauvais souvenirs.[73]

Dans ce contexte, l'expression littéraire de la mémoire montre, outre son lien à la maladie, un lien irréductible aux techniques de l'écriture, définies d'une part au plan sémantique par la rhétorique et la poétique, d'autre part au plan d'une pragmatique de la lecture par son rapport aux techniques de diffusion du livre et de l'imprimé. En cela, la littérature est un art de la mémoire chargé de donner à percevoir le passé, à l'inscrire et à le transmettre, ainsi que l'épigraphe de Sebald qui ouvre cette introduction le laisse entendre : « La littérature est déterminée, comme chacun sait, par le fait qu'elle peut raconter quelque chose qui a été. Son temps est l'imparfait. Si on abolit cela, le fait de raconter s'arrête. »

L'*obnubilation* évoquée par Perec peut ainsi s'interpréter à la fois comme un état subi et comme l'acte par lequel un auteur s'emploie à extérioriser sa mémoire en jouant des effets permis par le médium de l'écriture. Le processus de développement humain repose, nous dit André Leroi-Gourhan[74], sur l'extériorisation de sa mémoire, dans le passage de l'exercice intérieur d'une faculté à l'espace partagé d'une tradition et d'un héritage fondé sur la remémoration. Ce passage est précisément le lieu de l'obnubilation de la mémoire : le voile conditionnant l'accès à la mémoire définit l'espace de la médialité de la perception, de l'inscription et de la transmission propre à l'anamnèse, fonctions historiquement déterminées par les transformations du milieu hypomnésique où elle se déroule. Si celui-ci consiste depuis les Grecs dans l'écriture, comprise au sens double de *graphé* et de *grammata*, d'inscription et de lettre, il s'enrichit des supports analogiques de l'enregistrement à partir du XIXe siècle, jusqu'aux développements actuels des techniques numériques. Ceci nous engage à analyser l'expression médiale de la mémoire dans les œuvres de Perec et de Sebald d'un triple point de vue :

1 – d'abord comme relevant d'une esthésie qui affecte les personnages et les narrateurs : les modalités de cette perception sensible de la mémoire, que nous nommerons « mnémophanies », feront l'objet de la première partie de notre étude. Nous verrons en particulier comment les qualités atmosphériques – nébulosités et pulvérulences des éléments de la lumière et des vapeurs – accompagnent l'accès au passé des protagonistes des récits sébaldiens, et comment, dans les écrits de Perec, leur présence signale la clôture d'un passé envisagé sous les espèces du vide, du

---

73 *Ibid*., p. 224-225.

74 André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole II. La mémoire et les rythmes*, Paris, Albin Michel, Sciences d'aujourd'hui, 1965, p. 63-76.

blanc, du silence. Les analyses de Benjamin concernant la médialité de l'aura du passé pourront nous être ici d'une aide précieuse.

2 – comme mettant en œuvre une représentation, sous la forme d'un *enregistrement* (de signes ou d'images). Nous emprunterons à Jean-François Chevrier, pour désigner cette écriture de la mémoire, dont nous traiterons dans la deuxième partie, le terme de « mnémographies »[75]. La mnémographie entretient un rapport plus direct à l'appareillage technique que la mnémophanie : ainsi que l'a bien montré Benjamin, à qui nous ferons à nouveau appel, la reproductibilité que permettent l'imprimerie (Perec)[76] ou la photographie (Sebald) est un puissant moyen mis au service du travail d'inscription et d'enregistrement du passé qui opère aux deux plans de la perception et de l'inscription pour les personnages en quête de leurs souvenirs et pour le lecteur témoin de leurs anamnèses.

3 - comme se manifestant à travers la transmission par le genre littéraire. Les modalités de cette « mnémophorie » (ou transport de mémoire) seront étudiées dans la troisième partie. La mnémophorie est plus franchement orientée vers le destinataire et met en évidence une dimension centrale de la médialité littéraire en interrogeant les rapports discriminants de l'oralité et de l'écriture pour la transmission. Définie historiquement par les systèmes techniques dont ils sont les supports, la mémoire est, dans le cas de la littérature – quoi que l'on désigne par ce terme, de l'art des rhapsodes aux Belles-Lettres jusqu'à la littérature actuelle –, dépendante des conditions techniques de sa transmission dans l'espace public. En s'interrogeant sur le conte et le roman, Benjamin nous engageait à penser le genre littéraire comme le médium privilégié de la transmission, – médium dont l'identité, indéterminable de manière générale, ne peut s'appréhender qu'à travers ses effets, au cas par cas : telle serait la qualité médiale du genre littéraire, « une matérialité qui se dérobe à la perception tout en constituant son véhicule »[77].

Un corpus égohistorique

Bien que s'inscrivant dans deux contextes géopolitiques différents, les œuvres de Perec et de Sebald ont eu l'une et l'autre à affronter ce que Michel Deguy nomme « la césure abyssale du

75 Jean.-François Chevrier, « Mnémographies » dans *Entre les beaux-arts et les médias : photographie et art moderne*, Paris, L'Arachnéen, 2010, p. 202-221.

76 Nous reprendrons ici les propositions de l'ouvrage de Lina Bolzoni, *La Chambre de la mémoire. Modèles littéraires et iconographiques à l'âge de l'imprimerie*, Genève, Droz, Titre courant, 2005 [1995].

77 Dieter Mersch, *Théorie des médias*, op. cit., p. 257.

Sans-Précédent »[78] – à savoir l'extermination des populations juives, et ainsi à donner voix à une « mémoire de l'oubli » (Raphaëlle Guidée[79]). Dans ce cadre, *W ou le souvenir d'enfance* ouvre un champ littéraire à cette mémoire et constitue un témoignage incontournable dans le paysage littéraire de la fin du XXe siècle, ce dont Sebald se souviendra en faisant de la biographie de Perec un élément constitutif du personnage central d'*Austerlitz*, et, au-delà de ce récit particulier, le « paradigme de l'enfance détruite ». Ce contexte fait ainsi apparaître que la mémoire de la Shoah a suivi un mouvement lent et progressif de reconnaissance de son oubli, au sein duquel les œuvres de Perec semblent anticiper la valorisation du rôle de la mémoire et de la remémoration dans la littérature. Si, au cours des années quatre-vingts du XXe siècle, le recours à une pratique plus figurative, plus lisible, de la narration facilite la rencontre du roman avec le tournant mémoriel repéré dans la culture française, le retour du récit n'a cependant pas la valeur, selon Dominique Viart[80], d'une subordination à des schémas de transparence référentielle. Il marquerait plutôt la spécificité d'un genre narratif qui met en question le rapport au passé qui le hante ainsi que son rapport à l'histoire et à la mémoire. Le statut et la légitimité de ce rapport sont l'objet principal d'une interrogation formulée à partir des exigences du présent. Perec figure dans ce paysage narratif comme un modèle de l'enquête littéraire contemporaine[81], et confirme ainsi la définition donnée par Viart du roman « archéologique » : une écriture à rebours du sens temporel, qui cherche à reconstruire des événements et des vérités dont la clé est à chercher dans un temps plus ou moins reculé. La narration emprunte une allure d'enquête, ou fait appel à une technique « stratigraphique » qui remonte les couches du temps comme l'archéologue fouille le terrain, pour reprendre la formulation de Benjamin. En ce sens, l'autobiographie critique de Perec *W ou le souvenir d'enfance* anticipe les récits archéologiques de Sebald, où l'Histoire se dit également à partir d'une ignorance, d'une obnubilation de ce qu'elle fut effectivement et où l'enquête rétrospective est inscrite dans le texte même par le truchement d'un personnage-enquêteur qui souvent est le narrateur. La définition complémentaire donnée par Dominique Viart du récit archéologique

78 M. Deguy, *La pietà Baudelaire*, Paris, Belin, L'extrême contemporain, 2012, p. 22.

79 Raphaëlle Guidée, *Mémoires de l'oubli. William Faulkner, Joseph Roth, Georges Perec et W.G. Sebald*, Paris, Classiques Garnier, Littérature-Histoire-Politique, 2017.

80 D. Viart, « Nouveaux modèles de représentation de l'histoire en littérature contemporaine » dans D. Viart (dir.), *Écritures contemporaines 10. Nouvelles écritures littéraires de l'Histoire*, Caen, Lettres modernes Minard, 2009, p. 11-39.

81 Ainsi que l'observe Laurent Demanze, « […] à la croisée de la littérature et des sciences sociales, il [Perec] a inventé des protocoles expérimentaux qui sont autant de pratiques de déplacement et de réinvention de soi. Il a introduit dans les protocoles méthodologiques une fausse érudition et une marge d'incertitude, tout en établissant des contraintes rigoureuses d'exploration du monde ordinaire. Il a rappelé la nécessité de la lacune, pour faire pièce aux illusions réalistes et rappeler les angles morts de la représentation. Il a en quelque sorte réaffirmé les savoirs de la littérature, en la considérant comme un instrument de compréhension et d'interrogation du monde, à travers la notation systématique, la collecte de témoignages, l'exploration de terrain et l'explication sociale. Mais ces formes variées de l'investigation sont autant d'enquêtes intimes, qui permettent aussi par le détour de pratiques et de gestes concrets de s'aventurer dans une opacité intérieure. Et c'est dans cette opacité que s'aventurent à leur tour les enquêtes contemporaines. » (*Un nouvel âge de l'enquête*, Paris, José Corti, Les Essais, 2019, p. 282-283).

lorsqu'il parle, à propos de l'une de ses variantes, de *récit de restitution*, rejoint celle que Sebald lui-même applique à ses propres récits : « il y a de nombreuses formes d'écriture, mais c'est seulement dans la littérature que l'on a affaire, par-delà l'enregistrement des faits et au-delà de la science, à une tentative de restitution. »[82] Ces récits de restitution sont guidés par une éthique fondée sur la rétrospection qui s'accompagne du sentiment d'une dette et d'un souci de l'héritage. Ils s'intéressent en effet aux ascendants du sujet pour permettre à ce dernier de mieux comprendre ce dont il hérite. L'Histoire est forcément présente dans ces récits comme un acteur important qui ruine les vies. Ce qui les distingue des récits archéologiques est le double souci éthique qui les anime : une éthique de vérité qu'ils ont en partage avec les récits archéologiques, mais aussi une éthique de la restitution, aux deux sens du terme – qui ne sont pas sans rapport avec ceux du verbe *remédier* : restituer une histoire non dite, qui n'a donné lieu à aucun récit, à aucune transmission ; et rendre par le récit une dignité à ces vies défaites par l'Histoire.

Les jalons d'une réflexion sur le modèle formel offert par l'autobiographie critique de Perec à la littérature européenne ont été posés par les essais d'Alexandre Prstojevic[83] et de Raphaëlle Guidée[84]. Pour le premier, la chronologie des œuvres de Perec et de Sebald – comprise entre 1960 et 2000 – s'inscrit dans le cadre d'une littérarisation progressive de la Shoah dans l'espace littéraire européen, qui contrevient au modèle alors majoritaire du témoignage direct de l'expérience de la déportation ou de la concentration. Raphaëlle Guidée présente pour sa part les œuvres de Perec et de Sebald à partir d'une question semblable, centrée sur les éléments d'une modernité des formes de la représentation : comment forger une économie de la représentation qui ne restaure pas la présence perdue, qui ne comble pas la béance généalogique, mais réponde malgré tout à l'appel qui s'élève du passé ? Elle définit dans ce cadre une « mémoire de l'oubli » pour qualifier les récits de Perec et de Sebald, récits qui inscrivent la trace de l'absence en faisant appel à des procédures communes. L'oublié persiste avec force dans le présent tout en étant inaccessible. Énoncer l'impossibilité de témoigner revient à instituer la lacune en principe structurant de l'écriture[85]. Le corpus envisagé dans notre étude témoigne ainsi d'une époque littéraire de la mémoire, le dernier tiers du XXe siècle, qui voit émerger et s'affirmer l'expression d'un passé obnubilé à l'horizon de laquelle se dessine une interrogation sur la communication littéraire.

---

82 « Es gibt viele Formen des Schreibens ; einzig aber in der literarrischn geht es, über die Registrierung der Tatsachen und über die Wissenschaft hinaus, um einen Versuch der Restitution. » (W.G. Sebald, « Une tentative de restitution » dans *Campo Santo*, op. cit., p. 238).

83 Alexandre Prstojevic, *Le Témoin et la bibliothèque. Comment la Shoah est devenue un sujet romanesque*, Nantes, Éditions nouvelles Cécile Defaut, 2012.

84 Raphaëlle Guidée, *Mémoires de l'oubli. William Faulkner, Joseph Roth, Georges Perec et W.G. Sebald*, op. cit.

85 *Ibid.*, p. 152.

Le choix que nous avons effectué dans le corpus des textes de Perec et de Sebald repose essentiellement sur le rapport thématique unissant l'autobiographie singulière de Perec *W ou le souvenir d'enfance* aux destins évoqués dans *Austerlitz* et *Les Émigrants* : la mention de l'album de Charlot faite au moment du départ de la gare dans *Austerlitz* permet en effet de relier explicitement la biographie de Perec au récit de Sebald, de même lorsque le destin du narrateur de l'allégorie de *W ou le souvenir d'enfance,* Gaspard Winckler, est désigné par Sebald comme le « paradigme de l'enfance détruite ». L'hommage rendu à distance par Sebald à l'auteur de *W ou le souvenir d'enfance* emprunte ainsi ses ressources à la fois dans la partie autobiographique et dans la partie allégorique de *W ou le souvenir d'enfance*, au sein d'un genre mixte, (auto)biographique et fictif. Ce constat nous engagera dès lors à nous interroger sur les genres littéraires mixtes dans lesquels s'inscrivent les œuvres mémorielles de Perec et de Sebald : notre hypothèse est que le travail sur le genre permet d'aiguiser les logiques contraires et néanmoins coexistantes de transparence et d'opacité, d'immédiateté et d'hypermédiateté[86] de la mémoire, et opère par là le partage des genres entre les Mémoires et l'autobiographie. Cette question sera approchée au moyen de la théorie proposée par Käte Hamburger, qui, tout en affirmant une distinction franche entre les modes de l'énonciation à la première personne et ceux, fictifs, effectués à la troisième personne, admet l'existence de genres mixtes auxquels appartiennent, telle est notre hypothèse, les textes de notre corpus : des textes qui, à l'unité thématique des motifs de la destruction de l'enfance, du naufrage et de l'errance, ajoutent le recours à la première personne. L'expression de la mémoire solliciterait une formulation à la fois mémoriale – expression transitive à la première personne d'un lien indissociable de la mémoire à l'histoire – et médiale – expression qui met en avant les qualités d'opacité et de transparence propres à une mémoire obnubilée. Notre corpus répond ainsi aux critères des textes dits *égohistoriques* définis par Jean-Louis Jeannelle[87]*,* des « textes où un individu entend donner une représentation de lui-même dans sa condition historique »[88]. Admettant tous un sujet d'énonciation historique réel ou feint (Käte Hamburger), ces textes interrogent en effet les frontières entre les récits autobiographiques et mémoriaux : ils se caractérisent par un même respect de la référentialité, qui permet de mêler auto-examen et exactitude factuelle, écriture littéraire et écriture historique[89]. Ces textes égohistoriques se situent ainsi à la conjonction de plusieurs modalités de récits du passé :

---

86 Les logiques de l'immédiateté (*immediacy*) et de l'hypermédiateté (*hypermediacy*) définissent l'opération de la *remédiation*. Voir Jay David Bolter et Richard Grusin, *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge/Londres, The MIT Press, 1999.

87 Jean-Louis Jeannelle, *Écrire ses Mémoires au XXe siècle. Déclin et renouveau*, Paris, Gallimard, Bibliothèque des Idées, 2008, p. 366-393.

88 *Ibid*., p. 375.

89 *Ibid*., p. 371.

– d'abord celle des « Vies réfléchies » qui mettent en présence « deux subjectivités, le sujet d'énonciation faisant part de sa singularité de lecteur considéré comme son égal » [90] et qui permettent de décrire la relation que Perec et Sebald entretiennent avec leurs lecteurs. L'auto-examen est le lieu d'une relation authentique et partageable selon une méthode critique à laquelle est associé le lecteur, soit qu'elle requière de celui-ci qu'il établisse un lien entre les parties disjointes de son autobiographie (Perec), soit qu'elle le place dans la position d'un alter-ego à l'écoute, par l'intermédiaire d'un narrateur feint (Sebald).

– ensuite celle des « Vies majuscules et, de manière plus anecdotique, des Vies disparues » qui rendent compte « de ce qui intéresse une collectivité, le plus souvent nationale »[91] : cette modalité distingue plus particulièrement les mémoires aux prises avec les mouvements de transformation des sociétés et fonde un partage référentiel établissant une communauté historique – tel est le rôle que jouent chez Perec ses enquêtes sur les « choses commmunes » et chez Sebald sa critique, plus globale, du développement des sociétés industrielles.

– enfin la modalité des « Vies bouleversées », qui interpellent « l'ensemble de la communauté humaine sur les faits qui ont marqué son existence »[92] : ici nous reconnaîtrons la vocation des textes de Perec et de Sebald à témoigner de la mémoire de la Shoah et de toutes les actualisations de l'« inhabitable ». Ces textes égohistoriques désignent ainsi le « mémorable » comme

> […] les représentations, narratives avant tout, que les acteurs d'une génération composent en vue de fixer la chronique de leur temps [où] le passé y est ressaisi et déployé par ceux qui l'ont vécu sous la forme de récits situés à l'interface entre le vécu (répétitif au quotidien ou disjonctif, c'est-à-dire source d'inédit, lorsque survient un événement) et l'histoire (telle que les professionnels la reconstituent).[93]

Pôle complémentaire de l'autobiographie, la notion de récit égohistorique permet de circonscrire notre corpus comme l'espace d'une littérature « efficiente » [94] dont la principale caractéristique est à la fois d'appartenir au régime ordinaire du langage et de faire appel à un interdiscours fait de citations, de documents intercalés dans le texte. Ces textes « effectifs », ou genres intentionnels, posent ainsi la question de leur transitivité et « supposent, pour d'évidentes questions de crédibilité, une parfaite conductibilité du médium textuel. »[95]

---

90 *Ibid.*, p. 375.
91 *Ibid.*
92 *Ibid.*
93 *Ibid.*, p. 385.
94 *Ibid.*, p. 396.
95 *Ibid.*, p. 324.

Le choix de ce corpus recouvre en fait la quasi-totalité des œuvres de création de Sebald – *D'après nature, Vertiges, Les Émigrants, Les Anneaux de Saturne, Austerlitz*, parmi lesquels nous avons privilégié les textes mettant en avant les thèmes de l'enfance détruite, du naufrage et de l'errance – *D'après nature*, *Les Émigrants, Austerlitz* – tout en faisant appel dans une moindre mesure aux autres écrits pour des questions relatives à la médialité du genre des Mémoires. En revanche, seule une partie des œuvres de Perec est concernée : *W ou le souvenir d'enfance, Je me souviens* forment un ensemble égographique publié sous la forme de livres. Pour d'autres textes se pose le problème de leurs existences médiales : *Récits d'Ellis Island* existe sous la double forme d'un film et de plusieurs livres ; *Les lieux d'une fugue* est un texte devenu film ; *La vie filmée des français* n'existe que sous la forme d'un film ; les *Hörspiele* (pièces radiophoniques) ne sont pas édités sous une forme textuelle, à l'exception de *Die Maschine* et *Fonctionnement du système nerveux dans la tête*, et seuls *Die Maschine* et *Tagstimmen* sont accessibles à l'écoute. D'autres écrits enfin sont moins connus : *Vestiges de quelques vies* est un texte inédit et *Lieux* est un projet inabouti et n'a pas été publié à ce jour. À ces pièces seront adjoints les textes mémoriels de Perec, définis par lui comme des autobiographies « détournées », qui expriment le désir d'approcher la mémoire éphémère du présent par l'exploration de l'« infra-ordinaire » de la mémoire et qui admettent également un sujet d'énonciation à la première personne, bien que l'auteur s'en défende : « un projet autobiographique détourné […] dans lequel je tentais de cerner ma propre histoire, non pas en la racontant à la première personne du singulier, mais au travers de souvenirs organisés thématiquement » : « Notes concernant les objets qui sont sur ma table de travail » (*Penser/Classer*), « Trois chambres retrouvées » (*Penser/Classer*), « Je me souviens de Malet & Isaac » (*Penser/Classer*), « Tentative d'inventaire des aliments liquides et solides que j'ai ingurgités au cours de l'année mille neuf cent soixante-quatorze » (*L'infra-ordinaire*), « Still life/Style Leaf » (*L'infra-ordinaire*), à quoi on peut ajouter d'autres pièces à caractère mémoriel (« Les lieux d'une ruse », « Le rêve et le texte », « L'esprit des choses », « Douze regards obliques ») ou lyrique (*Un Poème*, *L'Eternité*).

Ce choix ne retient donc pas les œuvres explicitement fictionnelles de Perec : *Les Choses, Quel petit vélo, Un Homme qui dort, La Disparition, Les Revenentes, La Vie mode d'emploi, Un Cabinet d'amateur* : ces textes fictionnels, bien qu'engageant potentiellement une lecture autobiographique, seront situés selon la logique des genres littéraires que nous avons adoptée, c'est-à-dire hors d'une situation d'énonciation courante : ils ne répondent pas selon nous à l'ambition de décrire l'exercice réfléchi d'une mémoire portée par une énonciation telle que « la "réalité" de l'énoncé

tient à son énonciation par un sujet réel, authentique. »[96] Le corpus fictionnel de Perec restera donc hors du champ de notre analyse, mais sera néanmoins évoqué dans l'étude de la mixité générique de certains textes dits « effectifs » – *W ou le souvenir d'enfance* et *Les Lieux d'une fugue* notamment. La médialité de l'expression littéraire de la mémoire s'observe d'autant mieux au sein de récits à la première personne que s'y repère une *transformation* explicite de l'énonciation courante visant à la constituer en une énonciation littéraire, là où la fiction admet *a priori* une structure sujet/objet par définition invérifiable et place d'emblée les textes qui en relèvent dans une compréhension traditionnelle de la littérature.

Aux œuvres mentionnées jusqu'ici, nous avons souhaité joindre une œuvre de diction de Sebald qui admet un sujet d'énonciation théorique à la première personne – *Séjours à la campagne* – en raison de l'intérêt que celle-ci présente pour l'intrication de la prose critique dans la prose de création et donc pour ses qualités de mixité générique, entre prose académique et prose littéraire. Les œuvres de Perec destinées au cinéma ou à la radio – les commentaires des films *Récits d'Ellis Island*, de *La Vie filmée des français,* et ses *Hörspiele* – ainsi que *Lieux* et *Vestiges de quelques vies* intègrent quant à elles des éléments relevant d'une compréhension élargie de la bibliographie et des textes, comme celle que propose David McKenzie : « toutes les informations verbales, orales et numériques, sous la forme de cartes, de pages imprimées, de partitions, d'archives sonores, de films, de cassettes vidéo, de banques de données informatiques, bref, tout ce qui va de l'épigraphie aux techniques les plus avancées de discographie »[97], définition élargie d'une possible biblio-graphie littéraire qui fait écho aux écritures quotidiennes définies par François Le Lionnais comme un « Troisième secteur » littéraire.

L'ambiguïté générique des récits égographiques de Perec et de Sebald autorisera enfin, en raison de la médialité affirmée de leur approche du passé au présent de l'écriture, une lecture politique de leurs œuvres. L'écriture à la première personne indique en effet chez Perec une qualité d'attention au réel où se lit une réflexion politique sur le passé et de la mémoire :

> Perec affirme ainsi un je qui ne prétend pas représenter le passé, mais qui se pose dans le présent, à l'encontre du discours du guide, représentatif de la perspective des « musées de la mémoire », qui jouent sur le fantasme d'une appréhension directe du passé.[98]

L'écriture perecquienne de l'infra-ordinaire « construit une position fondamentalement critique et cette position implique l'écrivain lui-même puisqu'il s'agit de textes non-fictionnels »[99]. Cette

---

96 K. Hamburger, *Logique des genres littéraires*, Paris, Seuil, Poétique, 1986 [1957], p. 56.

97 D.F. McKenzie, *La bibliographie et la sociologie des textes*, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 1991, p. 33.

98 M. Heck, « Pour un Perec politique » dans *Relire Perec (actes du colloque de Cerisy)*, Rennes, La Licorne Presses Universitaires de Rennes, 2016, p. 82.

dimension trouve également l'occasion de se manifester chez Sebald dans les incises autobiographiques de ses récits qui, conjointement à ses prises de position publiques, affirment la vocation critique de sa prose à l'endroit de la politique de la mémoire menée dans son pays et, plus largement, à l'égard d'une certaine modernité qui, en privilégiant l'obsolescence, renforce selon lui l'oubli.

[99] *Ibid*., p. 76.

Première partie :

MNÉMOPHANIES

Mémoire et perception

1 - Esthésie du médium

Le concept de médium s'appuie pour une part sur la tradition des *media diaphana*, ce dont Walter Benjamin, nous l'avons vu en introduction, a saisi l'importance pour définir le médium comme un conditionnement de la perception. Nous tenterons de préciser ici les enjeux littéraires de cette tradition en décrivant les multiples effets de présence des images de la mémoire dans les œuvres de Perec et Sebald, après avoir exposé au préalable certains éléments de la théorie de la *vie sensible* d'Emanuele Coccia[1] et de l'esthétique de l'*expérience sensible* de Gernot Böhme[2] qui nous semblent compléter la proposition de Benjamin et qui sont susceptibles d'éclairer la dynamique de la mémoire.

a - La vie sensible de la mémoire

La physique du sensible admet selon Emanuele Coccia un lieu intermédiaire où les objets et les êtres se font sensibles, deviennent phénomènes :

> […] Un grand nombre de phénomènes que nous classons comme spirituels (qu'il s'agisse du rêve, de la mode, de la parole ou de l'art), ne relèvent pas seulement d'une forme ou d'une autre de commerce avec le sensible : *seule* la capacité de produire des images ou d'en être affecté les rend possibles. […] ce qui rend l'homme humain n'est que l'intensité de la sensation et de l'expérience, la force et l'efficacité des images sur la vie. […] La relation avec le sensible que nous sommes nous-mêmes, avec le fantôme que nous incarnons est toujours poétique, elle nécessite toujours la médiation d'un faire et de techniques individuelles ou collectives.[3]

---

1 E. Coccia, L*a Vie sensible*, op. cit.

2 Gernot Böhme, *Aisthétique. Pour une esthétique de l'expérience sensible*, traduction par Martin Kaltenecker et Franck Lemonde, Dijon, les presses du réel, Perceptions, 2020 [2001].

3 E. Coccia, *La Vie sensible*, op. cit., p. 14-15.

Cette physique du sensible définit un espace extérieur où les choses sont expérimentables : « chaque chose ne devient sensible que dans le corps intermédiaire qui se trouve entre le sujet et l'objet »[4]. Les images naissent dans ce tiers espace situé entre le sujet et l'objet, le médium, défini comme l'espace supplémentaire où sont extériorisées les images et sans lequel elles ne parviendraient pas à nos sens et donc à notre perception. La vie sensible est donc avant tout un mode de perception et de production d'images.

Décrite sous l'aspect d'un « souvenir ou [d']un rêve qui nous arrachent de notre isolement apparent pour nous replonger dans la mer du sensible »[5], la mémoire, parce qu'elle relève de ces phénomènes spirituels producteurs d'images, prend place dans l'espace intermédiaire entre un sujet et un objet – entre un sujet et son passé. En tant qu'êtres affectés par ces images, nous prenons donc connaissance du passé par un intermédiaire qui nous affecte autant qu'il nous permet d'affecter les autres ; cet intermédiaire est un *supplément* qui permet aux images de la mémoire de vivre une existence physique au-delà de leur nature – « le médium est un fragment de monde qui permet aux formes de prolonger leur vie au-delà de leur existence matérielle et corporelle. »[6] Le médium est ainsi un tissu connectif du monde qui assure la continuité entre un sujet et un objet, défini non comme deux entités envisagées *a priori*, mais selon une relation de co-constitution se déroulant dans cet espace intermédiaire :

> […] Sujet et objet n'ont aucune communication immédiate : mis au contact l'un de l'autre sans l'interaction d'un *médium*, aucun des deux ne parviendrait à agir sur l'autre. Seul un *médium* peut faire en sorte qu'ils puissent entretenir un commerce profitable, agir l'un sur l'autre, s'influencer réciproquement. C'est grâce au *médium* que l'objet engendre une perception dans le sujet. Et c'est grâce au *médium* que le sujet peut voir, percevoir et donc interagir avec l'objet.[7]

La cohérence du monde particulier d'un sujet, dont sa mémoire, s'explique par un réseau d'images qui en autorise l'appropriation par un autre sujet :

> […] Si les choses conspirent au point de former un même monde, si elles entretiennent un réseau étroit de relations qui ne sont ni seulement physiques ni spirituelles, c'est parce qu'à travers les images, chacune exerce une influence sur l'autre. Chaque médium se rapporte au reste du monde non seulement comme ce qui reçoit le sensible, mais aussi comme ce qui est capable de le transmettre. […] Tout médium transforme donc la réalité en quelque chose d'infiniment appropriable […].[8]

La physique du sensible s'intègre ainsi à une anthropologie du sensible où les mouvements de la mémoire suivent ceux d'une extériorisation de ses images – souvenirs, rêves – et font exister les

4 *Ibid.*, p. 28.
5 *Ibid.*, p. 9.
6 *Ibid.*, p. 62.
7 *Ibid.*, p. 66.
8 *Ibid.*, p. 68-69.

choses et les formes sur le mode particulier d'une transmissibilité et d'une appropriation infinie telles que le miroir en offre l'exemple :

> […] Que se passe-t-il donc quand un miroir reçoit une image ? C'est comme si l'espace capable d'accueillir ces petits êtres supplémentaires que sont les images était en lui aussi comme un supplément d'être. Un *médium* est un être qui a en lui-même un supplément d'espace, différent de celui produit par sa nature et par sa matière. Ce lieu est la réception même. Un *médium* est un récepteur. L'existence du sensible n'est possible qu'en vertu de cette puissance supplémentaire que détiennent certaines entités, puissance qui ne s'appuie pas sur la nature des choses, ni sur l'essence de leur matière, ni sur leur forme. Il n'appartient pas à l'essence du bois de recevoir des inscriptions ou des figures. Il n'appartient pas à l'essence de la cellulose de recevoir et d'accueillir les traits que la plume vient y tracer. La puissance du *médium* est la réception, et toute théorie de la médialité est par conséquent une théorie de la réception.[9]

Être une image signifie donc être hors de soi, être étranger à son corps et à son âme, être étrange. Le sensible est ainsi défini par une double extériorité : extériorité aux corps parce qu'engendré hors d'eux, et aux âmes parce que les images existent avant d'entrer dans l'œil d'un sujet qui observe un miroir. L'image est donc la forme telle qu'elle vit dans un autre corps ou dans un autre objet ; et il en va ainsi, entre autres, de cet être fantomatique qu'est l'image mémorielle. Si notre propre image dans le miroir ou sur une photographie existe dans une autre matière, dans un autre lieu, c'est que le médium repose sur une séparation d'avec notre propre corps. Cette séparation est rendue possible parce que les formes ont la propriété particulière de se multiplier :

> […] Devenir image est certainement un exercice de déplacement, mais surtout un exercice de multiplication de soi. Dans le miroir on apparaît et on existe pour un instant là où on ne vit plus, là où on ne pense plus, mais on existe simultanément en plusieurs lieux et selon plusieurs modalités. […] Le sensible est la multiplication de l'être. […] à partir du moment où le sensible existe, à partir du moment où les images naissent, les formes cessent d'être uniques et soustraites à la répétition. La technique n'y est pour rien. La reproduction des formes est la vie naturelle des images. Et comme l'expérience et la perception ne sont rien d'autre qu'un commerce avec le sensible – mieux, la vie psychique du sensible –, la pensée elle-même est une forme de multiplication. Dans la mesure où elles recourent aux images, la parole, l'ouïe et la vision sont des opérations de multiplication du réel.[10]

L'écrivain Jorge Luis Borgès se souviendra de cette faculté multiplicatrice des miroirs dans *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, dont Sebald reprend le motif dans le chapitre III puis dans l'*explicit* des *Anneaux de Saturne* pour le relier aux existences fantomatiques des morts[11]. L'espace du texte

---

9 *Ibid*., p. 50.

10 *Ibid*., p. 54-55.

11 « Au fond du vestibule menant à la pièce dans laquelle nous étions assis – ainsi poursuit l'auteur – était accroché un miroir ovale à demi aveugle qui nous causait une sorte de malaise. Nous nous sentions épiés par ce témoin muet et c'est ainsi que nous découvrîmes – au cœur de la nuit de telles découvertes sont presque inévitables – que les miroirs ont quelque chose d'effroyable. Bioy Casares remarqua à cet égard que l'un des hérésiarques d'Uqbar avait expliqué que le caractère terrifiant de miroirs mais aussi l'acte de copulation tenaient au fait qu'ils multiplient le nombre des humains. » (W.G. Sebald, *Les Anneaux de Saturne*, Paris, Gallimard, Folio, p. 99-100).
« Et Thomas Browne, qui devait avoir eu, en tant que fils d'un marchand de soie, un œil pour ce genre de choses, note dans un passage que je n'arrive pas à retrouver de son traité intitulé *Pseudodoxia Epidemica*, qu'il était d'usage de son temps, en Hollande, dans la maison d'un défunt, de recouvrir de crêpe de soie noire tous les miroirs et tableaux représentant des paysages, des hommes ou des fruits de la terre, afin que l'âme s'échappant du corps ne soit

donne à percevoir ce qui est sur le point de disparaître, l'espace de réception d'un passé menacé d'oubli comme Uqbar est menacé par Tlön : « La construction labyrinthique de Tlön […] est en passe d'effacer le monde connu. »[12] Les images de la mémoire, comme les morts, sont toujours susceptibles d'être effacées ; leur survivance est toujours menacée d'errance et d'irréalité. Si l'image produite par le miroir multiplie les existences sous une forme fantomatique, erratique, la fiction semble avoir la même capacité à multiplier les existences et à perpétuer la mémoire des morts. La figure du chasseur Gracchus de Kafka, reprise et développée dans *Vertiges*[13], est à ce titre une des incarnations privilégiées par Sebald pour évoquer ces existences errantes. L'image du miroir, en tant que métaphore privilégiée du médium de la mémoire, pourrait, appliquée aux récits de Sebald, en délivrer le sens : contre « les avantages » de l'historiographie qui occulte la réalité du passé, ces récits souhaitent préserver la mémoire d'un monde en passe de s'évanouir, restituer un espace à ceux que l'historiographie faussée de la reconstruction allemande de l'après-guerre aura ignorés. Précisons ici que la notion de *reproduction* convoquée par Coccia pour la naissance des images – « la reproduction des formes est la vie naturelle des images » où « la technique n' [...] est pour rien »[14] – mérite d'être nuancée. Il est en effet nécessaire de distinguer au sein de la reproduction, nous dit Jean-François Chevrier[15], les deux opérations de la duplication et de la multiplication. Si le miroir duplique, il ne multiplie pas ; seule l'opération technique de la photographie permet de multiplier à l'infini les images. Sous ce rapport, la mémoire est un médium lorsque, extériorisée dans une production sensible de souvenirs, de rêves, d'hallucinations, d'images de toutes sortes, celles-ci sont objets d'une appropriation et d'une transmission telles que l'écriture et la photographie, modes éminents de reproduction, le permettent ; ceci nous servira à établir l'importance de l'enregistrement pour l'inscription de la mémoire dans la deuxième partie de notre étude.

Pour compléter la présentation de la « vie sensible » de la mémoire, nous ferons appel à l'esthétique de l'*expérience sensible* de Böhme, qui reprend pour sa part la théorie de la *connaissance sensible* développée en son temps par le philosophe Alexander Gottlieb Baumgarten. Avant de devenir le projet classique d'une connaissance théorique du beau (Kant puis Hegel), cette « *aïsthétique* » met l'accent sur le rôle joué par la sensibilité dans l'expérience esthétique d'un sujet, sa participation émotionnelle face à un objet esthétique. Il s'agit d'une esthétique qui « aurait pour

---

déroutée, lors de son ultime voyage, ni par la vue de sa propre image ni par celle de sa patrie à jamais perdue. » (*Ibid.*, p. 382-383).

12 *Ibid.*, p. 100.

13 Le texte de Kafka est mentionné par Sebald, *Vertiges*, Paris, Gallimard, Folio, 2003, p. 169-171 ; et indirectement, *Ibid.*, p. 250-253.

14 E. Coccia, *La Vie sensible,* op. cit., p. 54.

15 J. F. Chevrier, « Mnémographies », *op. cit.*, p. 206-207.

tâche de développer la perception en tant que modalité de la présence corporelle et de prendre l'impact affectif de l'objet de la perception. »[16] Or le fait de la perception, nous dit Böhme, est un donné biologique autant qu'un fait culturel ; il est notamment élaboré par l'évolution technique, le développement de la société bourgeoise et de ses modes de production, et les formes de la socialisation par lesquelles se définit l'identité personnelle. Au cours de ce processus, la

> […] pluralisation des modalités du regard montre précisément que percevoir c'est toujours, aussi, ne pas percevoir ; […] La forme de la société dans laquelle nous vivons et l'état des forces productives […] déterminent la perception. […] Ces conditions générales produisent une modalité perceptive qui nous présente les choses comme des objets et le monde comme un ensemble de faits, mais également un moi qui ne se retrouve plus lui-même dans ses propres actes perceptifs. Dans la confrontation entre l'objet perçu et l'instance du moi, le moi n'est pas présent dans sa propre perception, il ne s'y éprouve pas corporellement. Quant à l'objet comme corrélat du moi opérant, c'est l'objet neutre d'un travail, et non l'objet d'un désir.[17]

La transformation historique de la faculté de perception aura ainsi modifié la part affective de l'expérience perceptive, notamment en éloignant le sujet de sa corporéité. Cet éloignement, nous le verrons, est décrit chez Perec au moyen d'une micro-phénoménologie visant à faire apparaître une certaine anesthésie à l'égard des formes de la vie quotidienne et il est présenté chez Sebald sous l'aspect d'une perte d'identité et d'un devenir fantomatique des sujets de la perception. La faculté de perception du passé opère entre le sujet et de l'objet, dans l'espace et aux moments privilégiés où le sujet fait une épreuve de lui-même. L'esthétique de l'expérience sensible accorde aux qualités atmosphériques de ces espaces-temps la valeur d'un milieu pour l'appréhension par les sujets de leur passé et définissent la *médialité* même de la mémoire. Dans ce cadre, les mouvements de la mémoire deviennent des affections corporelles ; l'objet de la perception n'est pas initialement et d'abord, dans le cadre mémoriel, une chose, une propriété ou un état de chose, mais plutôt une qualité affective diffuse, une atmosphère, qui préexiste à sa différenciation par l'un ou l'autre des cinq sens. Le rapport des sujets à leur passé peut ainsi être décrit comme un vertige mémoriel dont la source est d'abord ressentie avant d'être comprise, ainsi que le titre original de *Vertiges* le laisse entendre : *Schwindel. Gefühle.* Cette anthropologie de l'expérience sensible sera dès lors repérable, chez Perec et Sebald, dans les modalités de la perception et plus particulièrement de la vue, du regard.

16 G. Böhme, *Aisthétique*, op. cit., p. 39.

17 *Ibid.*, p. 42.

b - Modalités de la perception chez Perec et Sebald

Nous rappelions dans l'introduction que Sebald privilégiait dans ses écrits un regard vertigineux qui, opérant par ajustements entre le proche et le lointain, n'était pas sans rappeler la distance benjaminienne caractérisant la perception de l'aura. Dans les deux cas, les liens entre les productions de la mémoire et le médium deviennent explicites au moment de la transformation du milieu sensible par les cadres de la perception, qu'ils soient d'ordre technique ou atmosphérique. À l'exemple des images photographiques d'Eugène Atget commentées par Benjamin, les images de la mémoire « ne se prêtent plus à une contemplation détachée. Elles inquiètent celui qui les regarde ; pour les saisir, le spectateur devine qu'il faut chercher un chemin d'accès »[18] : montrer les mouvements de la mémoire revient dès lors à *montrer le médium* par lequel on se saisit des images.

L'énonciation de la mémoire emprunte en effet des chemins spécifiques où la perception occupe une place fondamentale et n'est peut-être nulle part autant valorisée qu'au sein de l'expression littéraire : qu'il s'agisse des modes de perception du passé (rôle de la vue et des images du passé), de l'importance accordée aux traces ou signes de ce passé (enregistrements, écritures, documents, mémoires, journaux intimes, etc.), de la circulation et de l'appropriation de ces signes (*fac-simile*, reproductions de signes, citations).

Chez Perec, la perception se développe précisément dans un *milieu*, l'espace des « choses communes » perçues au quotidien ; cet espace se présente comme ce sur quoi le monde fait relief, l'« infra-ordinaire » :

> Ce qui se passe vraiment, ce que nous vivons, le reste, tout le reste, où est-il ? Ce qui se passe chaque jour et qui revient chaque jour, le banal, le quotidien, l'évident, le commun, l'ordinaire, l'infra-ordinaire, le bruit de fond, l'habituel, comment en rendre compte, comment l'interroger comment le décrire ? Interroger l'habituel. […] Comment parler de ces « choses communes », comment les traquer plutôt, comment les débusquer, les arracher à la gangue dans laquelle elles restent engluées, comment leur donner un sens, une langue : qu'elles parlent enfin de ce qui est, de ce que nous sommes.[19]

> L'objet de ce livre est le vide : ces étendues immatérielles (en principe) qui constituent l'extérieur de notre corps, au milieu desquelles nous nous déplaçons : le milieu ambiant, l'espace.[20]

Or, pour voir ce milieu, il nous faut suivre une forme de déconditionnement. La perception est, ainsi que le précise Maryline Heck, la *modalité* politique d'un regard : Perec « s'est attaché à

---

18 W. Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », *op. cit.*, p. 286.

19 G. Perec, « *Approches de quoi ?* » dans *l'infra-ordinaire*, Paris, Seuil, 1989, p. 11.

20 G. Perec, brouillon de l'avant-propos d'*Espèces d'espaces*, cité par Ch. Reggiani dans Georges Perec, *Œuvres I*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2017, p. 1051.

montrer comment cette attention pouvait être aliénée, orientée par les institutions sociales et les médias »[21], il « pointe la manière dont nous avons laissé des normes extérieures modeler, définir malgré nous notre capacité d'attention »[22]; il s'agit pour lui de nous « réapproprier nos manières d'être et nos comportements les plus intimes, notre conscience du monde »[23]. Cette anthropologie de l'« endotique » repose entre autres sur une interrogation de nos modes de perception tels que transformés par la reproductibilité technique :

> Peut-être s'agit-il de fonder enfin notre propre anthropologie. […] Interroger ce qui semble aller tellement de soi que nous en avons oublié l'origine. Retrouver quelque chose de l'étonnement que pouvaient éprouver Jules Verne ou ses lecteurs en face d'un appareil capable de reproduire et de transformer les sons. Car il a existé, cet étonnement, et des milliers d'autres, et ce sont eux qui nous ont modelés.[24]

L'étonnement, traditionnellement attribué à la pratique philosophique, qualifie ici une anthropologie d'un nouveau type – dont on sait qu'elle puise ses éléments dans l'œuvre de Marcel Mauss –, soit une certaine attention à un monde façonné par l'action des appareils de reproduction.

Les modalités de perception du passé suivront conséquemment la même méthode ; elles feront apparaître un parcours balisé par différentes remédiations[25] d'images (photographies, tableaux, gravures, images filmiques, hallucinations, rêves), soit *in præsentia* lorsque l'image matérielle est intégrée au texte, soit *in absentia* lorsqu'elle est simplement décrite. Dans les deux cas, la remédiation prend la forme d'un emprunt ou d'une décontextualisation rendue possible par une copie ou une reproduction. Qu'il s'agisse des opérations de réécriture ou de citation explicites ou implicites, la remédiation est une opération de déplacement ou de transport d'un site d'expression à un autre qui suit deux logiques divergentes, selon qu'elle souhaite effacer la médiation et promouvoir une forme de transparence à l'égard du référent de la réalité passée – on parlera alors d'immédiacie –, ou qu'elle souhaite manifester la médiation en multipliant les présences du médium pour mettre à distance l'effet de transparence et insister sur une forme d'opacité – on parlera alors d'hypermédiacie. D'un côté est promue la continuité du signe avec son objet ; de l'autre prévaut la discontinuité. La *Description d'un chemin* dans *Récits d'Ellis Island* est explicite de ce point de vue. La mémoire de l'immigration est ponctuée par la disposition des

---

21 M. Heck, « Pour un Perec politique » dans *Relire Perec (actes du colloque de Cerisy)*, op. cit., p. 78.

22 *Ibid*., p. 79.

23 *Ibid*., p. 80.

24 G. Perec, « Approches de quoi ? », dans *l'infra-ordinaire*, op. cit., p. 11-12.

25 Ce concept est développé par Jay David Bolter and Richard Grusin, *Remediation. Understanding New Media*, op. cit. Il désigne la pratique de l'emprunt d'un médium à un autre. Les deux logiques de la remédiation, l'immédiacie (présentation transparente du réel) et l'hypermédiacie (le plaisir de l'opacité des médias eux-mêmes), sont inscrites dans une généalogie qui remonte à la Renaissance et à l'invention de la perspective linéaire.

photographies de Lewis Hine dans l'espace filmé ; la remédiation de ces images sous la forme d'un emboîtement des espaces du passé dans ceux du présent joue à la fois d'un effet de continuité (les figures de Hine sont replacées à l'endroit même de leur prise de vue) et de mise à distance (ces images sont explicitement montrées comme des reprographies). Les opérations de remédiation – qui engagent indifféremment les médias du langage et de l'image – donnent lieu chez Sebald et chez Perec, à une forme d'historicisation de la perception du passé. Ainsi les photographies dont Sebald accompagne son texte servent autant à fixer les étapes de la perception du passé des interlocuteurs du narrateur au fil de ses déplacements géographiques qu'à permettre de baliser les états intérieurs de sa mémoire. La perception du passé s'intègre dans une rythmique où alternent la précaution méthodique – le temps long de l'enquête, la patiente reconstitution des fragments du passé, la minutie de la fouille archéologique – et le don heuristique – le jaillissement de l'image, son apparition subite dans l'environnement suggestif de certains lieux. De même, chez Perec, les actes de perception se développent parallèlement, d'une part dans le temps long de l'enquête menée à l'échelle de sa vie – la recherche généalogique effectuée auprès des membres de sa famille dans le cadre de son projet *L'Arbre* –, et au cours de ses différentes analyses – « un engluement dans le temps, un gonflement du temps »[26] – et d'autre part dans le temps bref d'actes perceptifs tels que ceux qui scandent la recherche des *Je me souviens*, ou du retour brutal, à Venise, du souvenir de l'histoire de l'île *W*. L'historicisation de la perception du passé suit la temporalité d'un cheminement qui n'est autre que celui de l'écriture; elle n'est peut-être nulle part plus clairement formulée par Perec que dans le premier chapitre de son autobiographie :

> Aujourd'hui, quatre ans plus tard, j'entreprends de mettre un terme – je veux tout autant dire par là « tracer les limites » que « donner un nom » – à ce lent déchiffrement. W ne ressemble pas plus à ce fantasme olympique que ce fantasme olympique ne ressemblait à mon enfance. Mais dans le réseau qu'ils tissent 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.[27]

Retenons ici que la perception du passé est indissociable de l'inscription du déroulement du temps, de sa retenue dans et par le médium de l'écriture. L'entreprise mémorielle inscrit le temps de la perception dans celui de l'écriture, ainsi que nous le verrons dans la deuxième partie de notre étude à propos du projet intitulé *Lieux*, qui était censé donner à lire « le triple vieillissement des souvenirs, des lieux et de l'écriture », et à propos également de l'usage de la photographie chez Sebald : pour celui-ci en effet la présence de la photographie dans le texte a pour fonction

---

26 G. Perec, « Les lieux d'une ruse » dans *Penser/Classer*, op. cit., p. 62. Dans ce même texte, Perec développe à plusieurs reprises cette idée en parlant d'un « temps arbitraire, […] immuable et intemporel, un temps immobile » (*Ibid.*, p. 62-63), un « temps sans histoire » (*Ibid.*, p. 65).

27 G. Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, op. cit., p. 662.

de retenir le déroulement du récit, d'en ralentir le flux, et en somme de relier la temporalité de la lecture au temps de la mémoire.

Hors ce cheminement, le thème de la perception visuelle du passé est peu développé chez Perec, alors que Sebald en fait un élément central du processus anamnésique de ses protagonistes, chez qui les nombreuses affections pathologiques visuelles sont coordonnées au motif de la lumière et aux conditions atmosphériques. Faisons l'hypothèse que, chez Sebald, le désir d'animer le processus mémoriel des personnages, et par conséquent la description de leurs expériences sensibles, suppose une configuration transparente du réel (immédiacie) : à preuve la fusion de la fiction, de la biographie et de l'autobiographie dans un processus narratif continu, malgré la discontinuité et les lacunes de la mémoire empêchée des protagonistes ; à l'inverse, la clôture de la mémoire perecquienne exclut toute possibilité d'animation de la mémoire sous la forme d'une représentation directe et privilégie l'opacité des médias eux-mêmes (hypermédiacie), d'où la séparation franche de la fiction et de l'autobiographie dans *W ou le souvenir d'enfance*. Cette hypothèse nous permet de distinguer deux types de regards sur le passé. De manière générale, la perception chez Perec est une observation de type ethnographique dont l'acuité vise à dégager ce qui se voit le moins, l'« infra-ordinaire » de la mémoire ; elle reste bloquée sur un présent de l'observation définitivement coupé du passé, ainsi qu'en témoigne l'observation des restes du centre d'Ellis Island –

> […] ce qui pour moi se trouve ici, ce ne sont en rien des repères, des racines ou des traces, mais le contraire : […] quelque chose que je peux nommer clôture ou scission, ou coupure.[28]

ou de la rue Vilin dans *Lieux*[29]:

> Ensuite, très longtemps, j'ai oublié jusqu'à l'emplacement de la rue, je n'ai même plus su, consultant un plan de Paris, dire avec quelque précision dans quel quartier c'était. Beaucoup plus tard, chez Pierre, à Belleville, un jour où nous évoquions des souvenirs d'enfance (où il apparut que Pierre et moi étions presque voisins), j'ai appris que la rue Vilin se trouvait à quelques centaines de mètres de l'endroit où nous nous trouvions (rue de l'Ermitage) et, revenant rue de Quatrefages à pied, nous y sommes passés (c'était à peine un détour par rapport à notre itinéraire pédestre habituel) ; je n'ai, cette fois-là, rien reconnu (mais nous sommes restés assez peu de temps). Même compte tenu de ces diverses particularités, il reste inconcevable que je n'ai aucun souvenir de la rue Vilin où j'ai dû pourtant passer l'essentiel des sept (ou six) premières années de ma vie ; j'insiste sur cet « aucun » cela signifie aucun souvenir des lieux, aucun souvenir des visages.[30]

La différence entre Perec et Sebald tient bien entendu au fait que Sebald n'est pas affecté directement par l'histoire des enfants déplacés – celle des *Kindertransporte* –, qu'il ne fait que

---

28 G. Perec, *Ellis Island*, op. cit., p. 895.

29 *Lieux* est un projet inabouti de Perec qui visait à décrire chaque année pendant douze ans douze lieux parisiens chaque mois, une première fois sur place au présent de la description (les « Réels »), une seconde fois de mémoire (les « Souvenirs »). Les textes qui composent cette œuvre sont accessibles dans le Fonds Perec conservé à la Bilbliothèque de l'Arsenal et seront publiés prochainement aux éditions du Seuil.

30 G. Perec, *Lieux*, Souvenir août 1969.

restituer. Aussi lui faut-il rappeler la permanence du traumatisme subi par ses personnages en recourant à l'évocation de situations et d'images sensibles dont ils ont gardé la mémoire – entre autres, nous le verrons, celle de Perec lui-même. Celui-ci ne peut quant à lui que faire le constat de l'oubli de ce qui a précédé son déplacement à Villard-de Lans, et le seul personnage fictionnel de son autobiographie, Gaspard dans la fiction *W*, disparaît au terme de la première partie de l'ouvrage pour laisser place à une sèche description de l'île sans aucun effet de réminiscence. L'anamnèse effectuée par Perec devra – ce sera la condition de son authenticité – prendre en compte l'obnubilation de sa mémoire sensible : c'est ce qu'exprime la parenthèse enfermant les points de suspension à la charnière des deux parties de *W ou le souvenir d'enfance*, ou les modalisations dubitatives de son autobiographie critique.

Si l'altérité du passé par rapport au présent est sans conteste son absence, la dynamique mémorielle réside alors dans l'exercice de mise au point ou de focalisation qu'exige la mesure d'une distance. D'où la pertinence de la métaphore photographique pour rendre compte des processus mémoriels. Cette métaphore repose en effet sur la reconnaissance du rôle essentiel que joue la lumière dans le réglage de la distance par rapport à un foyer d'émission – que cette distance soit visuelle (c'est le cas d'un dispositif optique) ou tactile (dans le cas d'un dispositif calorique – feu, soleil). Il faut ajouter que la considération des qualités optiques et haptiques de la lumière n'épuisent pas toutes les implications de la métaphore photographique de la mémoire. La perception mémorielle exige de prendre en compte également ses qualités de rayonnement, telles qu'elles sont exploitées dans le processus chimique du développement. En tant qu'écriture de lumière, la photographie offre une métaphore privilégiée du paradoxe de la présence invisible ou, en termes benjaminiens, une actualisation de l'aura de la réalité passée. La lumière joue dès lors un rôle majeur dans l'espace de la représentation du passé. En tant que médium s'interposant entre les sujets et leur passé, dans l'espace physique des images actuelles ou virtuelles, elle crée les conditions de la perception des sujets : elle règle la distance au passé en association avec une autre substance immatérielle, l'air. Telles sont les conditions atmosphériques de la perception du passé. En tant que véhicule d'images, la lumière et l'air déterminent ce qu'on pourrait appeler une esthésie de la mémoire.

Les « *media diaphana* » retiendront donc ici notre attention. Nous nous attarderons d'abord sur les modes de présentation de la mémoire à la conscience des sujets d'énonciation, en considérant particulièrement les éléments de l'air et de la lumière, tels qu'ils qualifient le « milieu » de la mémoire. Nous examinerons ensuite en quoi les pathologies de la vue et l'opération optique du cadrage du regard – le regard oblique et le regard vertical – définissent les rapports d'une esthésie

à une anesthésie de la mémoire. Les médiations de l'air et de la lumière nous permettront enfin de repérer différents seuils de l'anamnèse, notamment à travers les opérations de superposition permises par les multiples remédiations de l'image photographique selon qu'elles sont imprimées ou projetées.

2 - Esthésie et anesthésie

Les substances élémentaires que sont l'air et la lumière établissent, nous l'avons dit, les conditions de l'apparition des images de la mémoire, le milieu à travers lequel elles prennent corps ; supports d'une possible *mnémophanie*, elles offrent les conditions optiques d'une perception, sinon d'une reconnaissance, du passé. L'air et la lumière mettent à l'épreuve les facultés sensibles des sujets. Or ces facultés sont affectées chez Perec et Sebald d'un certain déficit ; nous est suggéré par là que l'esthésie est à l'anesthésie ce que la mémoire est à l'oubli. Dans cette perspective, le médium joue un double rôle : il promet de lever l'an-esthésie constitutive de l'amnésie en offrant les conditions favorables à une perception du passé, et entrave par sa manifestation l'accès à celle-ci.

a - Esthésie et anesthésie de l'infra-ordinaire chez Perec

Le thème de l'anesthésie est développé par Perec dans le cadre de son approche de la vie quotidienne. En affirmant que nous ne savons pas regarder le milieu où nous nous trouvons, il suggère que nous sommes inscrits dans un médium qu'il appelle l'« infra-ordinaire » et que nous ne percevons plus tant il nous est consubstantiel. L'opacité structurelle du médium met en évidence le caractère foncièrement insondable et paradoxal de sa forme, qui est de « disparaître dans son apparition » et d'« apparaître dans sa disparition » ; « sa présence a la forme d'une absence tout comme son absence permet de le rendre présent. »[31] Perec rend compte de cette association d'opacité et de transparence dans *Approche de quoi ?* , bref texte publié en 1973 dans la revue *Cause commune*, où il définit la notion d'infra-ordinaire comme « le banal, le quotidien, l'évident, le commun, l'ordinaire, […] le bruit de fond, l'habituel » qu'il s'agit d'interroger :

> Interroger l'habituel. Mais justement, nous y sommes habitués. Nous ne l'interrogeons pas, il ne nous interroge pas, il semble ne pas faire problème, nous le vivons sans le penser, comme s'il ne véhiculait ni question ni

31 D. Mersch, *Théorie des médias*, op. cit., p. 264.

> réponse, comme s'il n'était porteur d'aucune information. Ce n'est même plus du conditionnement, c'est de l'*anesthésie* [nous soulignons]. Nous dormons d'une vie sans rêves. Mais où est-elle, notre vie ? Où est notre corps ? Où est notre espace ?[32]

La réalité humaine, prise dans « la gangue » de l' « infra-ordinaire », est le médium de la vie sensible : « Comment parler de ces « choses communes », comment les traquer, plutôt comment les débusquer, les arracher à la gangue où elles restent engluées ? »[33] Contre l'évidence de leur immédiateté, les « choses communes » qui constituent le quotidien doivent faire l'objet d'un examen attentif que l'on peut appliquer concrètement aux objets de la mémoire. Souhaitant faire entendre le bruit de fond de la mémoire, Perec envisage de dégager le quotidien de la mémoire inhérente aux « choses communes ». Tel est en effet le titre que Perec souhaitait donner, ainsi que le note Philippe Lejeune, à un ensemble de textes autobiographiques :

> […] à partir de 1972, Perec conçoit un nouveau projet d'ensemble qui chevauche en partie le projet de 1969, et dont le programme se poursuivra au-delà de 1975 jusqu'à sa mort, les « Choses communes ».[34]

Quant au « bruit de fond » du vécu, il s'en explique dans l'entretien avec Franck Venaille en 1979 :

> […] C'est un vécu à ras de terre, ce qu'on appelait à *Cause commune* le bruit de fond. C'est le vécu, saisi au niveau du *milieu* [nous soulignons] dans lequel le corps se déplace, les gestes qu'il fait, toute la quotidienneté liée aux vêtements, à la nourriture, au voyage, à l'emploi du temps, à l'exploration de l'espace.[35]

Que le quotidien est aussi le milieu où le passé peut réapparaître, c'est ce dont témoignent les *Je me souviens* :

> […] *Je me souviens* […] tente de retrouver des éléments faisant partie du tissu du quotidien et, qu'à la limite, on ne remarquait pas.[36]

Décrire le « tissu du quotidien » revient ainsi à la « description d'un tissu conjonctif, en quelque sorte, dans laquelle toute une génération peut se reconnaître »[37]. Les métaphores du « milieu » ou du « tissu » pour signifier la réalité humaine du passé induisent une compréhension de l'anamnèse comme recherche active du passé au sein du « médium du vécu » (Benjamin). Cherchant à revitaliser notre attention à l'égard des objets de la réalité humaine, y compris ceux de la mémoire, Perec souhaite sortir de cette anesthésie qu'est notre « inconscience » vis-à-vis de notre milieu vital, notre conditionnement. L'opération esthésique promise par le médium doit ainsi,

---

32 G. Perec, « Approches de quoi ? », dans *l'infra-ordinaire*, op. cit., p. 11.

33 *Ibid.*

34 Ph. Lejeune, *La Mémoire et l'oblique*, op. cit., p. 36.

35 G. Perec, « Le travail de la mémoire », dans *Entretiens, conférences, textes rares, inédits*, Nantes, Joseph K., 2019, p. 397.

36 *Ibid.*, p. 393.

37 *Ibid.*, p. 399.

méthodologiquement, commencer par lever un défaut d'attention afin d'atteindre les conditions propices à toute perception sensible : lever l'anesthésie pour éprouver le médium comme principe esthésique.

Le déficit esthésique est au principe d'une pathologie mnésique dont Perec rend explicitement compte. On sait ce que son écriture autobiographique doit à la psychanalyse qu'il suivit auprès de Jean-Bertrand Pontalis entre mai 1971 et juin 1975. Dans *Les lieux d'une ruse*, Perec dit « qu'il y a eu pendant quatre ans un quotidien de l'analyse, un ordinaire »[38], qui instituait une suspension du temps marquée par les perceptions esthésiques : « je pouvais voir », « Il y avait peu de bruit », « il aérait souvent »[39]. Au cours de cette « attente plafonneuse »[40], mouvement lent de la parole au fil des séances, se développe une pathologie de la mémoire : « En même temps s'instaura comme une faillite de la mémoire : je me mis à avoir peur d'oublier, comme si, à moins de tout noter, je n'allais rien pouvoir retenir de la vie qui s'enfuyait »[41] – et c'est avec « une conscience maniaque » motivée par la « panique de perdre » ses traces qu'il développe une « fureur de conserver et de classer »[42]. Le lexique de la pathologie rend sensible le temps pris par le rassemblement d'une histoire décrite jusqu'à son terme :

> […] elle [cette histoire] me fut donnée, un jour, avec surprise, avec émerveillement, avec violence, comme un souvenir restitué dans son espace, comme un geste, une chaleur retrouvée.[43]

Si l'histoire de son passé lui est finalement « donnée » avec l'évidence d'une immédiateté – surprise, émerveillement, violence ; espace, geste, chaleur –, le parcours de parole est d'abord marqué par une médiation mensongère :

> […] j'avais tout un arsenal d'histoires, de problèmes, de questions, d'associations, de phantasmes, de jeux de mots, de souvenirs, d'hypothèses, d'explications, de théories, de repères, de repaires.[44]

Ces « labyrinthes » sont les symptômes d'un refoulement de son histoire passée qui se manifestent comme un langage frelaté, à l'opposé des valeurs esthésiques d'une mémoire authentiquement vécue :

> […] ni mon émotion, ni ma peur, ni mon désir, ni mon corps, mais des réponses toutes prêtes, de la quincaillerie anonyme, des exaltations de *scenic-railway*.[45]

---

38 G. Perec, « Les lieux d'une ruse » dans *Penser/Classer*, op. cit., p. 62.
39 *Ibid.*, p. 62.
40 *Ibid.*, p. 70.
41 *Ibid.*, p. 68.
42 *Ibid.*, p. 68-69.
43 *Ibid.*, p. 71.
44 *Ibid.*, p. 66-67.

L'anesthésie induite par la médiation factice d'un certain usage du langage prend les formes d'une féérie bruyante, au lieu de lui donner à entendre le « frêle écho de [son] histoire » et le « tumulte trouble de [s]es ennemis affrontables »[46]. On observe que les mentions esthésiques se multiplient, en rapport avec la sensibilité aux perceptions auditives – « frêle écho », « tumulte trouble », « féérie bruyante » ; on note également qu'une image exprime la distance séparant le sujet d'un contact corporel : dans *Un poème*, le contact direct est explicitement évoqué sous la forme du souvenir tactile des mains sur le poignet de la mère, mais reste néanmoins une interrogation que viennent brouiller les stries de la pluie sur l'asphalte, seul paysage mental arrêtant les souvenirs de l'enfance :

> Est-ce que j'essayais d'entourer ton poignet
> avec mes doigts ?
> Aujourd'hui la pluie strie l'asphalte
> Je n'ai pas d'autres paysages dans ma tête
> Je ne peux pas penser
> aux tiens, à ceux que tu as traversés dans le noir et
> dans la nuit.[47]

Tout contact direct ou immédiat semble inaccessible à la mémoire ; seule l'atmosphère d'une image de pluie zébrant l'asphalte occupe la perception du sujet : ce bruit blanc, ce brouillard comparable à l'écran télévisuel perturbé et neigeux, sans signal réaliste, se donne comme le support même de la perception ; la perturbation du médium met en évidence sa présence. Une anesthésie est bien à l'œuvre pour ce qui concerne la période de l'enfance qui a précédé le départ à Villard-de Lans ; le contact des corps est interdit à la mémoire de cette période : « J'écris : j'écris parce que nous avons vécu ensemble, parce que j'ai été un parmi eux, ombre au milieu de leurs ombres, corps près de leur corps »[48] – « Je n'ai pas de souvenirs d'enfance »[49].

L'esthésie semble ainsi réduite aux conjectures imprécises d'images fuyantes. *Le rêve et le texte*[50] montre que les rêves ont pu représenter pour Perec l'espoir d'un accès sensible au passé et la tentation d'une écriture. De même que « les souvenirs et devenirs de lieux où j'avais vécu, énumération des chambres dans lesquelles j'avais dormi, histoire des objets figurant ou ayant figuré sur ma table de travail, histoire de mes chats et de leur descendance, etc. »[51] sont envisagés comme les éléments d'une « autobiographie nocturne », et les écrits « limitrophes et

---

45 *Ibid.*, p. 67.

46 *Ibid.*

47 G. Perec, « Un poème » dans *La Clôture et autres poèmes*, *Œuvres II*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p. 800.

48 G. Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, op., cit., p. 689.

49 *Ibid.*, p. 661.

50 G. Perec, « Le rêve et le texte » dans *Je suis né*, Paris, Seuil, La Librairie du XXe siècle, 1990, p. 75-79.

51 *Ibid.*, p. 76.

fragmentaires » des textes-inventaires de l'infra-ordinaire comme une autobiographie « détournée », les récits de rêves sont simultanément la recherche d'une identité et d'une forme d'écriture de soi : exercice propédeutique de recherche d'un accès au passé – la voie royale vers la connaissance de l'inconscient pour Freud, un « chemin parcouru, une recherche tâtonnante » pour Perec –, les images du rêve, par leurs qualités esthésiques (« image fulgurante », « sensations étonnamment précises », « la matière même du rêve, ce quelque chose d'à la fois flou et tenace, impalpable et immédiat, tournoyant et immobile »[52], « une trace à la fois opaque et limpide »[53]) sont la double promesse d'un accès au passé et d'une forme d'écriture autobiographique. Entre opacité et transparence, les rêves, relayés par une écriture quasi automatique – « un texte qui semblait se produire tout seul »[54] (aux antipodes donc d'une écriture volontaire) –, semblent constituer le milieu privilégié pour l'expression esthésique chez Perec. Or l'immédiateté de l'accès au passé promise par les images et par l'automatisme d'une écriture commandée par la dynamique de l'inconscient est une fausse promesse. L'anamnèse devra chercher son authenticité dans l'objectivation des traces affectives telles qu'elles se présentent dans son environnement proche et dans l'effort d'une écriture consciente de ses moyens.

b - Amnésie et anesthésie chez Sebald

Le déficit de perception du passé est thématisé chez Sebald par la catégorie du pathologique : les personnages sont affectés de troubles visuels récurrents qui les menacent de cécité, qu'il s'agisse du narrateur ou des personnages, notamment de Paul Bereyter dans *Les Émigrants*. Métaphoriquement, ces troubles sont le signe d'une anesthésie des personnages à l'égard de leur passé, dont les mécanismes de refoulement ont été mis en évidence par la psychanalyse : refoulement portant sur les conditions d'existence des enfants déplacés, qui vaut, dans le cas d'Austerlitz et de Ferber, pour un refoulement de la mort de leurs parents ; refoulement, chez le narrateur, de la responsabilité du peuple allemand dans les meurtres de masse du Troisième Reich. Dans les deux cas, l'anesthésie se manifeste par une amnésie. S'interrogeant sur la place de la destruction de l'Allemagne dans la littérature de l'après-guerre, Sebald note que la réalité de la destruction

> […] s'est cristallisée, dans les œuvres produites après 1945, en un mutisme, une absence, un *modus vivendi* qui caractérise également tous les autres lieux de parole […]. Ce déficit scandaleux, qui m'apparaissait de plus en plus

52 *Ibid.*, p. 77.
53 *Ibid.*, p. 79.
54 *Ibid.*, p. 77.

> patent au fil des années, m'a rappelé que j'avais grandi avec le sentiment qu'on me cachait quelque chose à la maison, à l'école, et aussi du côté des écrivains que je lisais dans l'espoir d'en apprendre plus sur les monstruosités qui formaient l'arrière-plan de ma propre vie.[55]

C'est le désir de reconstruction de la société allemande qui justifierait selon Sebald « une telle apathie » : « la destruction totale n'apparaît donc pas comme l'issue effroyable d'une aberration collective mais comme la première étape de la reconstruction réussie »[56]. Aussi « le déficit de transmission historique n'a-t-il pas été comblé par la littérature de l'après-guerre »[57], ni même par la *Trümmerliteratur*, la « littérature des ruines », qui s'avère, selon Sebald, « un instrument adapté à l'amnésie individuelle et collective, vraisemblablement régulé par des processus plus ou moins conscients d'autocensure et destiné à occulter un monde dont le sens échappe. »[58] Cette « conspiration du silence »[59] renvoie en fait à la responsabilité générale de la société allemande dans sa participation au régime National-Socialiste[60] :

> […] dans l'Allemagne d'après-guerre dans laquelle j'ai grandi il y avait – je le dis assez souvent – quelque chose qui ressemblait à une conspiration du silence, dans le sens où vos parents ne dévoilaient jamais rien de leur vie antérieure parce que ce passé était, pour le moins, entaché de beaucoup de honte.[61]

Ce silence partagé jusque dans la littérature par l'ensemble de la société allemande de l'après-guerre, décrit comme une apathie, une amnésie, résume l'anesthésie caractérisant les personnages à l'égard de leur passé. C'est ainsi que le narrateur de *Max Ferber* associe l'anesthésie ambiante régnant dans les villes de Kissingen et de Steinach à un « abêtissement » dont les signes établissent que « l'amnésie des Allemands » résulte de l'« habileté avec laquelle tout avait été rendu propre »[62]. C'est son exil hors du territoire de l'Allemagne et la lecture de certains auteurs (Jean Améry), puis la rencontre de personnes ayant quitté leur pays enfants grâce aux « *Kindertransporte* », que ce soient Max Ferber ou Jacques Austerlitz, qui permettent à Sebald de trouver les éléments de compréhension de son passé, et de construire les biographies de ses personnages.

---

55 W.G. Sebald, *De la destruction comme élément de l'histoire naturelle*, Arles, Actes Sud, 2004, p. 78.

56 *Ibid*., p. 18.

57 *Ibid*., p. 20.

58 *Ibid*., p. 21.

59 W.G. Sebald, *L'Archéologue de la mémoire*, op. cit., p. 47.

60 Les analyses par Sebald de l'amnésie des Allemands après la Seconde Guerre mondiale doivent beaucoup à l'ouvrage des époux A. et M. Mitscherlich, *Die Unfähigkeit zu trauern*, Munich, Piper Verlag, 1967 [*Le Deuil impossible. Les fondements du comportement collectif*, Paris, Payot, 1972], tous deux psychanalystes, dans lequel ils étudient « le refoulement collectif des souvenirs du IIIe Reich en Allemagne » [texte de la quatrième de couverture]. Cet ouvrage, ainsi que deux autres, figurent dans la bibliothèque personnelle de Sebald (voir Jo Catling, « A Catalogue of W.G. Sebald's Library » in *Saturn's Moons. W.G. Sebald – A Handbook*, Londres, Légenda, 2011, p. 423).

61 W.G. Sebald, *L'Archéologue de la mémoire*, op. cit., p. 89.

62 W.G. Sebald, *Les Émigrants*, op. cit., p. 263.

Les pathologies de la mémoire affectent, nous l'avons dit, symétriquement le narrateur et les personnages, dont les anamnèses portent la marque d'une déficience esthésique de la perception du passé. Dans ses commentaires de l'œuvre de Jean Améry, Sebald distingue en effet deux formes d'anesthésie, celle des agents de la terreur et celle de ses victimes :

> […] La question de la mémoire […] détermine dans une large mesure l'état psychique des victimes de la persécution. William Niederland a montré que celles-ci déploient une grande énergie à tenter de chasser de leur mémoire ce qui leur est arrivé, la plupart du temps en vain. Au contraire des agents de la terreur, elles ne disposent visiblement plus de mécanismes de refoulement fiables. Des îlots d'amnésie apparaissent, mais cela ne signifie en aucun cas qu'elles sont capables d'oublier réellement. Au contraire, un oubli diffus va de pair avec un afflux récurrent d'images que la mémoire est incapable d'évacuer et qui, dans un passé par ailleurs vidé de son contenu, continuent d'être les instances agissantes d'une hypermnésie confinant à la pathologie.[63]

On sait que Sebald ne distingue pas la résistance passive et la collaboration passive de la population allemande au cours de la guerre [64], les confondant dans un même geste d'acquiescement aux actes du régime National-Socialiste ; aussi le silence est-il dans ce cas la forme d'un refoulement pleinement efficace : les agents de la terreur n'ont rien à dire, car ils ont réellement oublié, selon un processus de déréalisation du passé mis à jour par les époux Mitscherlich[65]. À l'inverse, les victimes n'ont pas les moyens de refouler efficacement le passé : leur silence résulte d'une incapacité à exprimer ce passé qui, cependant, persiste dans leur mémoire sous la forme d'une pathologie hypermnésique ou ressassante. Ce constat d'une pathologie de la mémoire débouche dès lors sur la question des possibilités d'expression des épreuves du passé, « la recherche d'une forme langagière grâce à laquelle les expériences qui paralysaient la parole pourraient s'exprimer »[66]. L'anesthésie des agents de la terreur semble donc susceptible d'une évaluation morale tandis que celle des victimes requiert une évaluation d'ordre nosologique. L'anesthésie du narrateur nous est donnée à comprendre comme un effacement de la mémoire individuelle, collective et culturelle, notamment lorsqu'il évoque ses rencontres manquées avec les personnages de Ferber ou d'Austerlitz. Le narrateur de *Max Ferber* décide en effet de revenir à Manchester des années après sa première rencontre avec Ferber suite à la lecture d'un article dans lequel il apprend son histoire, son déplacement avant la déportation et l'assassinat de ses parents :

> […] Pendant des semaines je trimbalai le magazine, lisant et relisant l'article qui, je le sentais, avait ouvert en moi une porte dérobée ; j'étudiai l'œil sombre de Ferber, regardant de biais sur l'une des photographies jointes au texte, et tentai de comprendre, ne fût-ce qu'*a posteriori*, quelles inhibitions et quelles craintes nous avaient empêchés à l'époque d'amener la conversation sur ses origines, alors qu'apparaissait maintenant comme évident

63 W.G. Sebald, *Campo Santo*, op. cit., p. 146-147.

64 « Je m'évertue à expliquer à mes parents qu'il n'y a aucune différence entre la résistance passive et la collaboration passive – c'est la même chose », W.G. Sebald, *L'Archéologue de la mémoire*, op. cit., p. 70.

65 *Le Deuil impossible. Les fondements du comportement collectif*, op. cit., p. 13-74.

66 W.G. Sebald, « Avec les yeux de l'oiseau de nuit. Sur Jean Améry » dans *Campo Santo*, op. cit., p. 148.

> que c'eût été le genre de sujet allant de soi. […] Il me semblait aujourd'hui impardonnable, à la réflexion, d'avoir omis à cette époque, à Manchester, ou bien de ne pas avoir eu le courage de poser à Ferber les questions qu'il attendait certainement de moi.[67]

L'inhibition et l'omission caractérisent le mécanisme de refoulement que le narrateur observe chez lui *a posteriori* et sur lequel il porte un jugement moral (« impardonnable », « courage »), refoulement qui résonne un peu plus loin dans les mots de Ferber comme des souvenirs fragmentaires d'une anesthésie cette fois-ci pathologique, dont les images le « hantent » par « leur aspect obsessionnel » : « mes souvenirs ne remontaient pas plus loin qu'à ma neuvième année ou huitième année »[68], formulation qui fait écho au « Je n'ai pas de souvenirs d'enfance » de Perec. Un schéma similaire organise l'amnésie des protagonistes dans *Austerlitz*. Durant toute la période séparant ses premières rencontres avec le personnage en Belgique (en 1967) et son retour en Allemagne (en 1996), le narrateur, dès 1975, analyse les interruptions de leurs rapports de façon erronée : « parce qu'il était en déplacement ici ou là » ; mais au moment de la rédaction de son récit, soit autour de 1998, il corrige son appréciation : « parce qu'il se refusait à envoyer un courrier en Allemagne »[69]. Alors qu'il a appris, entre 1975 et 1996, l'histoire de l'enfance d'Austerlitz, il persiste, au moment de la reprise de leur relation à Londres, dans l'erreur d'appréciation :

> […] Quelle que soit la raison de son silence, le lien entre nous était rompu et je n'ai pas cherché non plus à le renouer lorsqu'à peine un an plus tard j'ai décidé pour la seconde fois d'émigrer et de retourner vivre sur l'île. Sans doute eût-ce été à moi d'avertir Austerlitz que j'avais inopinément modifié mes projets. Si je ne le fis pas, c'est *peut-être* [nous soulignons] que peu après mon retour je traversai une mauvaise période qui ne me laissa pas le loisir de m'intéresser à la vie d'autrui et dont je me sortis en m'attelant à des travaux d'écriture longtemps négligés.[70]

La modalisation – « peut-être » – suggère qu'il pourrait y avoir une autre explication de son propre silence, et que celle qu'il envisage pourrait lui servir d'écran ou de diversion. De fait, la longue scène qui suit (pages 45-51) le montrant aux prises avec une maladie de la vue, permet d'interpréter ce silence comme un aveuglement au passé criminel de son peuple. L'anesthésie du narrateur se manifeste en effet à Londres par la perte de « la vision de l'œil droit », son regard ne percevant plus, des photographies au mur,

> […] qu'une série de formes obscures, bizarrement déformées vers le haut et le bas : les silhouettes et les paysages dont tous les détails m'étaient familiers avaient fait place à un magma indifférencié de hachures noires et menaçantes.[71]

---

67 W.G. Sebald*, Les Émigrants*, op. cit., p. 209.

68 *Ibid*., p. 213.

69 W.G. Sebald, *Austerlitz*, Arles, Actes Sud, 2002, p. 44.

70 *Ibid*., p. 44-45.

71 *Ibid.*

Pour lutter contre ce trouble, le narrateur croit alors pouvoir mettre en œuvre une stratégie de focalisation du regard sur les marges de son champ de vision et donc de sa conscience :

> […] Or j'avais néanmoins l'impression que je continuai à voir au bord de mon champ de vision avec la même acuité qu'auparavant, comme s'il me suffisait de détourner l'attention sur les marges pour faire disparaître une faiblesse visuelle que je crus d'abord de nature hystérique.[72]

L'échec de cette tentative est associé à l'apparition d'un souvenir dont on peut penser qu'il en livre le sens – celui d'un déni :

> Il faut dire que je n'y suis pas arrivé […]. Déjà passablement déboussolé par cette perte d'acuité visuelle […] je me souvins d'avoir lu un jour que jusque tard dans le XIXe siècle les chanteuses d'opéra, avant de se produire sur scène, ainsi que les jeunes femmes avant d'être mises en présence d'un prétendant, se voyaient déposer sur la rétine quelques gouttes d'un liquide distillé à partir d'une solanacée appelée belladone, qui faisait briller leur regard d'un éclat langoureux et quasi surnaturel mais les empêchait elles-mêmes de presque rien voir. Je ne sais plus aujourd'hui comment, en cette sombre matinée de décembre, je rattachai cette réminiscence à mon propre état, sauf que dans mon esprit elle avait trait à la fausseté de la belle apparence.[73]

Cette « fausseté de la belle apparence » – formulation qui vaut pour la condamnation d'une conduite coupable – rappelle les stratégies évoquées par Perec dans *Les lieux d'une ruse*, et dont la fonction est de pallier le défaut de mémoire – l'« écriture carapace », « la muraille des souvenirs tout faits », les « refuges ratiocinants »[74]. On notera que le trouble de la vision qui affecte le narrateur fait écho à celui dont souffre également le personnage d'Austerlitz : celui-ci *ne voit pas* que ses études historiques sur l'architecture sont une diversion-écran que l'on peut interpréter comme un déni de son passé, une stratégie de refoulement qui le conduira à détruire ses écrits. Aussi le narrateur se décide-t-il à se rendre à Londres afin de consulter un « ophtalmologiste tchèque » – mention qui anticipe l'évocation du passé pragois d'Austerlitz et d'un lieu qui vaut comme un indice de son passé oublié – après un voyage semblable à celui d'Austerlitz, ainsi qu'en témoigne l'angoisse qui le saisit à l'approche de la gare de Liverpool Street Station où Austerlitz connaîtra sa première crise de mémoire. La scène de la consultation chez l'ophtalmologiste fait coïncider un trouble visuel et le retour d'un souvenir d'enfance. La vision et ses troubles métaphorisent explicitement une pathologie de la mémoire, le souvenir venant se superposer aux hallucinations d'un paysage de ruines :

> […] Du ciel gris et bas pesant sur la ville tombaient en voletant quelques rares flocons qui se perdaient dans les abîmes obscurs des arrières-cours. Je songeai au début de l'hiver en montagne, au silence absolu et au vœu que je formulais toujours étant enfant, de voir la neige recouvrir tout, le village et la vallée et les plus hauts sommets, m'imaginant alors ce qui se passerait quand au printemps, le dégel venu, nous sortirions des glaces.[75]

---

72 *Ibid.*, p. 45-46.

73 *Ibid.*, p. 46.

74 G. Perec, « Les lieux d'une ruse », dans *Penser/Classer*, op. cit., p. 71.

75 W.G. Sebald, *Austerlitz*, op. cit., p. 48.

Outre que la perception de son passé par le narrateur est préparée par l'évocation de la nébulosité de la neige, la vision imaginaire qu'il avait enfant d'un ensevelissement sous la neige anticipe sur celle de la submersion par les eaux que développe Austerlitz dans le récit qu'il fournira plus loin au narrateur de son enfance à Bala[76], puis de son enfance à Prague, quand il imaginait la difficulté des animaux à retrouver leurs nourriture sous la neige[77]. L'évocation du refoulement du passé métaphorisé par la neige[78] conduit à la description par le narrateur d'un paysage halluciné, analogue à celui du souvenir d'enfance et à ceux créés par les déformations de la vision :

> […] Je croyais voir dehors, dans l'obscurité grandissante, les quartiers de la ville sillonnés par d'innombrables voies et artères, un entassement de maisons se chevauchant et poussant toujours plus loin vers l'est et le nord, et sur ce chaos minéral une neige qui se mettait à tomber, lente et régulière, pour tout recouvrir, tout ensevelir...[79]

Un réseau d'images se développe ici à partir des références faites à l'ensevelissement sous la neige, dont l'effet de pulvérulence est ailleurs, dans *Max Ferber*, remplacé par celui de la poussière ou de la fumée.

Le lien associant les pathologies du narrateur d'*Austerlitz* et le dernier récit des *Émigrants*, *Max Ferber*, est également perceptible dans la transformation de l'apparence physique des personnages : le narrateur se voit administrer lors de sa consultation auprès de l'ophtalmologue londonien un liquide révélateur qui le fait jaunir et, parallèlement le corps de Ferber se métamorphose en un corps de poussière semblable à celui du laborantin saturé de sels d'argent évoqué plus loin. L'accès au passé montre ses effets à travers une métamorphose des corps, selon une symptomatologie qui se présente ici comme une déformation du sens esthésique de la vue, valant pour une censure psychique du passé.

Aussi pouvons-nous comprendre l'affection de l'œil droit dont souffre le narrateur, et qui le menace de cécité, comme le regard qui voit clairement dans un contexte de refoulement généralisé. Ailleurs, Sebald développe en effet une opposition entre l'œil droit et l'œil gauche, l'un qualifiant un regard « domestiqué », autrement dit le refoulement par la société allemande de son passé, l'autre un regard « sauvage » susceptible, dans un clair-obscur, de dire la vérité du passé :

> […] Le chien, porteur du secret, qui franchit avec aisance les abîmes du temps puisque pour lui il n'existe pas de différence entre le XVe et le XXe siècle, en sait plus que nous sur bien des points. Son œil gauche (le domestiqué)

---

76 *Ibid.*, p. 64.

77 *Ibid.*, p. 242.

78 Cette métaphore est explicitement employée à la fin du premier récit des *Émigrants* : « Voilà donc comment ils reviennent, les morts. Parfois, après plus de sept décennies, ils sortent de la glace et gisent au bord de la moraine. » (W.G. Sebald, *Les Émigrants*, op. cit., p. 33).

79 W.G. Sebald, *Austerlitz*, op. cit., p. 48-49.

> nous fixe avec attention ; le droit (le sauvage) reçoit un soupçon de lumière en moins, semble à l'écart, étranger. Et pourtant nous nous sentons percés à jour par cet œil, précisément.[80]

La connaissance de la vérité du passé suppose un regard oblique et des conditions de lumière précises ; le regard suit, comme la lumière, une dialectique de la frontalité et de l'oblique, de l'aveuglement lumineux et de l'ombre, de la pensée rationnelle et de la pensée « sauvage ». Le paradoxe qui veut que le retour de la mémoire s'accompagne d'un processus d'aveuglement nous conduit à penser que la pratique de la lecture et celle de l'écriture que partagent le narrateur et Austerlitz, parce qu'elles supposent l'usage de la vue, sont des conditions défavorables à l'exercice de la mémoire ; dès lors qu'ils sont privés de la vue, leur mémoire se manifeste comme la faculté paradoxale de voir dans l'obscurité : cela nous renvoie à la conception antique de la mémoire portée par la figure du poète aveugle[81]. Mémoire, poésie, cécité : cette conjonction semble signifier que la cécité est, chez Sebald, un principe de voyance, soit une forme d'hyperesthésie. L'on notera en effet que le souvenir d'un poème revient à la mémoire du narrateur en même temps que celui d'un paysage de son enfance, et ce avant que soit diagnostiquée chez lui une perte progressive de la vue :

> […] Et tandis que dans cette salle d'attente je me remémorais la neige des Alpes, les vitres de la chambrette tapissées de cristaux, les congères devant l'entrée, les capuchons blancs sur les isolateurs des poteaux téléphoniques et le bassin de la fontaine où l'eau restait gelée des mois durant, me passèrent par la tête les premiers vers d'un de mes poèmes favoris … *And so I long for snow to sweep across the low heights of London* […] *London a lichen mapped on mild clays and its rough circle without purpose*… C'est un cercle de cette sorte, aux contours incertains, que dessina Zdenek Gregor sur une feuille de papier quand il voulut, la consultation terminée, me montrer à quoi ressemblait l'extension de la zone grise dans mon œil droit.[82]

Les vers du poète Stephen Watts que Sebald cite ici en langue originale donnent à voir le passé comme une ville couverte par un lichen dans un cercle grossier valant pour un regard vide analogue au cercle de l'œil aveugle.

---

80 W.G. Sebald, « Le jour et la nuit. Les tableaux de Jan Peter Tripp » dans *Séjours à la campagne*, op. cit., p. 181.

81 La transmission de la poésie était dans l'Antiquité la prérogative d'aèdes aveugles : leur entraînement à la mémorisation garantissait en effet la fidélité de cette transmission. Selon J.P. Vernant (*Mythe et pensée chez les Grecs. Etudes de psychologie historique*, La Découverte/Poche, 1996, p. 109-136), le poète est l'interprète de Mnemosyne. Les aèdes et les devins ont un don de voyance ; ils voient les parties du temps inaccessibles aux mortels. Les poètes parlent plus particulièrement du passé. Pour le poète, se souvenir, savoir, voir sont équivalents. La fonction de la mémoire est de jeter un pont entre le monde des vivants et l'au-delà où retournent tous les mortels. Mnémosyne confère au poète le privilège d'un contact avec l'autre monde, d'y circuler. La remémoration, la réminiscence, est un acte d'initiation où le poète est transformé.

82 W.G. Sebald, *Austerlitz*, op. cit., p. 48-49.

c - Hyper-esthésies

Si, ainsi que nous le proposions plus haut, l'esthésie est à l'an-esthésie ce que la mémoire est à l'oubli, il faut considérer le rapport de l'anesthésie à l'hyperesthésie qui affectent les personnages et les narrateurs-auteurs. Entre l'oubli et le retour du passé, la vie sensible de la mémoire se caractérise chez Sebald par une acuité perceptive décuplée. Il est significatif que Paul Bereyter, autre figure de l'exilé, personnage « absent, debout ou assis à l'écart »[83] soit victime lui aussi d'une dégradation pathologique de la vue. Rendu momentanément aveugle à la suite d'une opération des yeux, Paul Bereyter peut alors voir avec une grande précision certaines images de son passé :

> […] Ce merveilleux Grand Bazar, raconta Mme Landau, Paul le lui avait décrit en détail, un jour de l'été 1975 où, à la suite d'une opération de la cataracte, il était alité les yeux bandés dans une chambre d'hôpital de Berne, et voyait, comme il l'avait dit lui-même, aussi claires que dans le rêve le plus précis, des choses dont il n'aurait pas cru qu'elles fussent encore présentes en lui.[84]

Absent au moment des exactions infligées à sa famille par le régime National-Socialiste, il est aveugle à son passé – « sa volonté avait été comme prise d'une sorte de paralysie […] », « [il] répugnait à aborder ce passé entaché de zones d'ombre »[85] – et passe les douze dernières années de sa vie (soit de 1972 à 1984) à tenter de reconstituer l'histoire de son exil, « en dépit de sa vue toujours plus défaillante ». Son exil forcé de précepteur en France en raison des lois raciales excluant les Juifs de l'enseignement prend les formes d'une désorientation lors de son incorporation dans l'armée allemande et de son affectation sur de lointains fronts européens. Cet exil génère un doute sur son sentiment d'appartenance à une identité stable, doute exprimé par le commentaire de la photographie reproduite ci-après (fig. 1) : « on était toujours, comme Paul l'a écrit au dessous de cette photographie, à quelques deux mille kilomètres à vol d'oiseau, mais d'où ? »[86]

fig. 1 : W.G. Sebald, *Les Émigrants*

83 W.G. Sebald, *Les Émigrants*, op. cit., p. 54.
84 *Ibid.*, p. 64.
85 *Ibid.*, p. 67-68.
86 *Ibid.*, p. 70.

Son séjour à Yverdon au cours de ses dernières années est occupé à soigner sa vue :

> […] il restait simplement assis à regarder longuement la verdure qui proliférait autour de lui. S'abîmer dans la contemplation des feuilles agitées par la brise pour protéger et améliorer sa vue, c'était le conseil du médecin qui l'avait opéré de la cataracte […]. Au début de 1982, l'état de ses yeux avait subitement empiré. Bientôt il ne voyait plus que des images fragmentaires ou striées. Apprenant qu'une seconde opération de la cataracte était exclue, il était resté impassible, dit Mme Landau, et avait toujours évoqué avec des effusions de gratitude les huit années lumineuses que lui avait procurées l'opération de Berne.[87]

La vue de Bereyter se fragmente progressivement en un papillonnement qui le menace de cécité :

> […] Quand il songeait, lui avait dit Paul peu après l'établissement du diagnostic extrêmement défavorable, qu'enfant il avait déjà eu, comme l'on dit, des papillons devant les yeux et qu'il avait toujours redouté que les petites pastilles sombres et les taches en forme de perles qui dansaient dans son regard ne le condamnent à brève échéance à la cécité, il y avait vraiment de quoi s'étonner que ses yeux lui aient rendu si longtemps d'aussi bons services.[88]

La cécité qui s'empare progressivement de lui se manifeste à la fin par l'apparition d'une trame grise, dont la couleur anticipe l'entrée dans une tonalité intermédiaire entre noir et blanc caractéristique d'une mémoire en clair-obscur :

> […] En fait, au cours de ses derniers jours, ajouta Mme Landau, Paul avait parlé avec la plus grande sérénité du décor gris souris, selon son expression, qui s'offrait désormais à sa vue ; il avait émis l'hypothèse que le monde nouveau dans lequel il s'apprêtait à entrer serait sans doute plus étroit, mais il en escomptait néanmoins un certain sentiment de confort.[89]

C'est alors que Paul Bereyter, aidé de Mme Landau, décide de se séparer de l'appartement qu'il conservait à S. en Allemagne depuis quarante ans ; le retour dans le passé de Bereyter s'effectue dans des conditions atmosphériques, des tonalités et des effets de lumière similaires à ceux décrits à propos de la cécité, et qui produisent à leur tour chez Lucy Landau des troubles de la vue similaires à ceux dont souffre Paul Bereyter :

> […] L'appartement de Paul était froid, rempli de poussière et de passé. […] Le troisième jour, chose fort inhabituelle pour la saison, le foehn se leva. Les forêts de sapins obscurcissaient les flancs des montagnes, les vitres des fenêtres avaient des reflets de plomb et le ciel était si bas et si sombre qu'on aurait dit qu'une encre noire était sur le point de s'en échapper. Les tempes me battaient tellement que je dus m'allonger et j'ai le net souvenir qu'une fois que l'aspirine que Paul m'avait donnée eut commencé à produire son effet, deux taches étranges et funestes, à l'affût derrière mes paupières, commencèrent à papillonner.[90]

Cette scène où la tonalité grise domine – poussière, obscurité, plomb – constitue l'environnement perceptif qui anticipe le suicide de Paul Bereyter, – suicide dont les signes avant-coureurs sont les

87 *Ibid.*, p. 72-74.
88 *Ibid.*, p. 74.
89 *Ibid.*
90 *Ibid.*, p. 75.

« taches » papillonnantes « étranges et funestes » qui affectent sa vue[91]. La pathologie oculaire semble être là aussi le moyen paradoxal d'une voyance ou d'une divination. Et au demeurant, le récit se termine sur l'interprétation des signes du désespoir de Paul Bereyter que Mme Landau aura décelés de façon intermittente. L'histoire racontée par Bereyter de sa fascination pour les trains n'aura en effet retenu l'attention de Mme Landau qu'*a posteriori*, bien qu'une prescience lui ait donné les moyens d'une juste anticipation de son destin :

> […] Une petite histoire anodine, dit Mme Landau, à laquelle il m'était impossible, quand Paul me la raconta, de donner la signification qu'elle semble prendre aujourd'hui, bien qu'à cette époque quelque chose, dans sa chute, m'ait déjà un peu troublée. C'est sans doute parce que je n'avais pas immédiatement saisi le sens banal de l'expression courante employée par l'oncle : *finir aux chemins de fer*, qu'elle m'avait fait l'effet d'un mauvais augure. Mais l'inquiétude momentanément suscitée par cette fausse interprétation – aujourd'hui je m'imagine parfois y avoir effectivement vu, à l'époque, une préfiguration de la mort –, cette inquiétude avait eu tôt fait de se dissiper, de disparaître de mon esprit comme l'ombre d'un oiseau passant à tire d'aile au-dessus de ma tête.[92]

Les signes du passé apparaissent, selon un mode de connaissance irrationnel, dans les mouvements intermittents du vol d'un oiseau ou d'un papillon : le processus de signification semble ainsi se situer chez Sebald hors du langage, dans l'interprétation des signes de la nature – phénomènes atmosphériques, climatiques, comportement des animaux. C'est cependant à travers la relation du corps et de la psyché que se manifeste le plus *immédiatement* la mémoire, selon un principe d'hyperesthésie somatique.

Chez Perec, l'hyperesthésie est strictement mémorielle et ne s'attache pourtant pas au passé ; elle se manifeste, on l'a vu, par une « phobie d'oublier », une attention maniaque aux actes de sa vie quotidienne et l'accumulation de notes concrètes :

> […] Mais il y a une période (qui correspondait d'ailleurs à une psychanalyse) où j'avais une véritable phobie d'oublier. J'ai publié dans *Action poétique* un texte qui s'appelait « Tentative d'énumération de tous les aliments liquides et solides que j'ai ingurgités au cours d'une année » ! Je tenais un journal. Je notais mes repas et cela donne un résultat qui est à la fois monstrueux et tout à fait curieux. C'était une démarche tout à fait compulsive ! La peur d'oublier ! J'ai tenu ce journal, j'ai noté tous les événements, pas du tout des pensées, non, des faits du genre « J'ai mangé un gigot d'agneau et j'ai bu une bouteille de gigondas ».[93]

Cette attention s'applique plus particulièrement aux objets imprimés qui accompagnent la vie courante et privilégie un autre geste, qui est celui de classer tous les écrits qui appartiennent à ce que François Le Lionnais appelle le *Troisième secteur*[94]:

---

91 Cet effet a été analysé par Muriel Pic dans son ouvrage *W.G. Sebald, L'image papillon*, Dijon, les presses du réel, 2009.

92 W.G. Sebald, *Les Émigrants*, op. cit., p. 77-78.

93 G. Perec, « Le travail de la mémoire », dans *Entretiens, conférences, textes rares, inédits*, op. cit., p. 396-397.

94 Le « Troisième secteur » est le champ de l'écrit non-littéraire, « cette manière d'utiliser le langage qu'on trouve dans les graffiti, dans les épitaphes, dans les catalogues d'armes et cycles, que sais-je encore ? Il y a là un aspect dans la manière d'utiliser le langage qui se trouve en dehors, à la fois de la littérature et de ce qu'on appelle ici

> Cette panique de perdre mes traces s'accompagna d'une fureur de conserver et de classer. Je gardais tout : les lettres avec leurs enveloppes, les contremarques de cinéma, les billets d'avions, les factures, les talons de chèques, les prospectus, les récépissés, les catalogues, les convocations, les hebdomadaires, les feutres secs, les briquets vides, et jusqu'à des quittances de gaz et d'électricité concernant un appartement que je n'habitais plus depuis six ans, et parfois je passais toute une journée à trier et à trier, imaginant un classement qui remplirait chaque année, chaque mois, chaque jour de ma vie. […] Il y avait longtemps que j'avais fait cela avec mes rêves.[95]

Les « symptômes » de l'hypermnésie perecquienne privilégient ainsi les gestes de maîtrise (notation et classification) du continuum temporel ; ils qualifient l'enregistrement d'une mémoire du présent à travers des instruments dédiés à consigner et ordonner l'emploi du temps – l'agenda, le journal – « un classement qui remplirait chaque année, chaque mois, chaque jour de ma vie » :

> En même temps s'instaura comme une faillite de ma mémoire : je me mis à avoir peur d'oublier, comme si, à moins de tout noter, je n'allais rien pouvoir retenir de la vie qui s'enfuyait. Chaque soir, scrupuleusement, avec une conscience maniaque, je me mis à tenir une espèce de journal : c'était tout le contraire d'un journal intime ; je n'y consignais que ce qui m'était arrivé d'objectif : l'heure de mon réveil, l'emploi de mon temps […].[96]

Ces deux composantes de l'hypermnésie, noter et classer, sollicitent les formes chroniques de l'agenda et du journal[97] et celles, récapitulatives, de la liste et du dossier ; ce sont des gestes éminemment scripturaux qui mettent en évidence les opérations de navigation et d'orientation dans les signes. L'hypermnésie se manifeste ainsi comme la tentative d'objectivation du temps – « ce qui m'était arrivé d'objectif » – au moyen d'une méthodologie fondée sur l'enregistrement. En cela l'hypermnésie perecquienne entérine les deux sens du terme anglais *record* : enregistrer et se souvenir.

Dans cette perspective, on comprend que Perec soit amené à porter une attention particulière à son quotidien d'écrivain – l'« autour »[98] de l'écriture. « Comment se souvenir » ne fait qu'un avec « comment écrire » : ainsi se trouvent coordonnés les espaces de la vie et ceux de l'écriture. Dans les deux textes consacrés à l'espace de l'écriture – « Notes concernant les objets qui sont sur ma table de travail » (1976) et « Still life/Style Leaf » (1981) – l'attention portée à cet espace restreint fait apparaître une hyperesthésie à l'égard de l'infra-ordinaire de son existence d'écrivain et le souci d'inscrire une mémoire : « une certaine histoire de mes goûts […], une manière de marquer mon espace, une approche un peu oblique de ma pratique quotidienne, une façon de

---

paralittérature. C'est un troisième secteur... » (François Le Lionnais, « Le troisième secteur » dans *Lettres Nouvelles*, septembre 1972, p. 180-185).

95 G. Perec, « Les lieux d'une ruse », dans *Penser/Classer*, op. cit., p. 69.

96 *Ibid*., p. 68.

97 Les agendas s'apparentent aux enveloppes scellées qui constituent les modalités particulières d'une conservation de la mémoire chez Perec ; ces dernières témoignent du souci de constituer une mémoire du futur, une manière de mesurer le temps par son diffèrement au moyen de « bombes de temps ». On retrouve ce protocole dans *Lieux* ainsi que dans d'autres projets épars tels que *L'Herbier des villes* ou encore les *Autres Lieux* qui paraîtront conjointement avec *Lieux*.

98 G. Perec, « Lire : esquisse socio-physiologique », dans *Penser/Classer*, op. cit., p. 108.

parler de mon travail, de mon histoire »[99]. Si l'histoire de ses goûts est explicitement mise en œuvre dans le projet « Tentative d'inventaire des aliments liquides et solides que j'ai ingurgités au cours de l'année mille neuf cent soixante-quatorze » (1976), texte qui est effectivement, ainsi qu'en témoigne l'agenda de la même année, le résultat d'une consignation quotidienne, Perec sollicite cette histoire de manière plus diffuse dans les descriptions de son espace d'écriture : l'attention qu'il porte aux rythmes de son travail quotidien d'écrivain et à sa mémoire personnelle désignent un rapport incertain au passé : ainsi les objets placés sur sa table de travail se rattachent-ils « peut-être à des souvenirs » reliés eux-mêmes à des sensations – Perec parle de « plaisirs tactiles ou visuels » –, ou renvoient-ils à ce qu'il appelle « le goût du bibelot ». La description de sa vie intime se coordonne au projet d'une histoire personnelle. La mémoire des apparences des objets lui permet de reconstituer l'histoire de ses goûts ; rien de ce qui est approché par l'attention à l'infra-ordinaire n'échappe à une forme d'historicité – ce qu'il définit comme « une approche un peu oblique de [s]a pratique quotidienne » où la mémoire se constitue progressivement, par accumulation et de manière quasi-invisible, pour finir par constituer un environnement sensible au sein même de l'espace de travail de l'écrivain.

L'espace typographique des pages d'un manuel d'histoire peut lui aussi être à l'origine d'une véritable esthésie mémorielle et constituer une sorte d'outil mnémotechnique :

> […] Il a fallu que je recherche et retrouve, presque par hasard, quelques-uns de ces anciens livres pour qu'en les feuilletant aussitôt ressurgissent, à travers ses mises en page élaborées où alinéas, caractères gras et italiques esquissent le cadre immuable d'une pédagogie sûre de ses principes, quelques siècles de notre histoire telle que l'ont rabâchée des générations de lycéens.[100]

Les choix pédagogiques effectués par les manuels sont comme cautionnés par un ordre spatial fondé sur une hiérarchie typographique dont la caractéristique principale est la visibilité : plan, lettres capitales, alinéas, caractères italiques et gras, image légendée. Outre la critique explicite d'une certaine représentation du passé – « l'enseignement de cette histoire feinte où les événements, les idées et les (grands) hommes se mettent en place comme les pièces d'un puzzle » –, il s'agit bien pour Perec d'une tentative de reconquête mémorielle effectuée à la première personne, qui s'intègre au projet méthodique des *Je me souviens* rédigés quelques années plus tôt et dont elle partage le titre (« Je me souviens de Malet & Isaac »). La mémoire ravivée à cette occasion est à la fois historique et individuelle ; s'y opposent et s'y conjuguent l'histoire générale du passé – « quelques siècles de notre histoire » – et le souvenir personnel – « Je croyais garder le souvenir intact de mes vieux manuels d'histoire ». La première est comme fixée dans la

99 G. Perec, « Notes concernant les objets qui sont sur ma table de travail », dans *Penser/Classer*, op. cit., p. 23.
100 G. Perec, « Je me souviens de Malet & Isaac » dans *Penser/Classer*, op. cit., p. 73-74.

convention de clichés associés à des dates, à des noms propres et à des images qui sont autant de moyens mnémotechniques au service d'une mémoire collective ; le second ravive une expérience intime du passé. Or aucun souvenir vraiment personnel de ses vieux manuels ne subsiste : « je me suis aperçu qu'il n'en était rien et quand j'ai tenté de retrouver quelques têtes de chapitres […], quelques formules […], quelques images […], il ne m'en est venu pratiquement aucune. » Ce projet mémoriel est en somme ambigu : désirant effectuer une double critique, d'une part celle de la représentation historienne où l'image du puzzle désigne l'agencement narratif harmonieux mais néanmoins contestable de ses éléments – « une histoire feinte » –, et d'autre part celle d'une rhétorique en acte reposant sur une mnémotechnique à l'endroit de laquelle il se montre tout autant critique – « quelques siècles de notre histoire telle que l'ont rabâchée des générations de lycéens » –, Perec reste en fin de compte au seuil d'une mémoire heureuse, dont il ne subsiste que la sensation graphique du passé – « Il a fallu que je recherche et retrouve, presque par hasard, quelques-uns de ces anciens livres pour qu'en les feuilletant aussitôt ressurgissent […] ». Si la critique du discours de l'histoire est explicite, elle n'omet cependant pas de reconnaître l'efficacité mnémonique d'une rhétorique perceptible dans l'ordre sensible de l'espace graphique.

Enfin les souvenirs des « Trois chambres retrouvées » (1977)[101] font également apparaître une même convergence de l'espace mondain et de l'espace textuel. Dans la première des trois chambres, les souvenirs sont centrés sur les romans policiers, les romans et magazines de science-fiction ; quant à la seconde, c'est la lecture récente des *Trois mousquetaires* qui se rappelle à son auteur dans l'environnement de cette chambre-taverne.

Les différents projets d'une autobiographie « détournée », en quoi consistent les textes présentés ici – « Tentative d'inventaire des aliments liquides et solides que j'ai ingurgités au cours de l'année mille neuf cent soixante-quatorze », « Notes concernant les objets qui sont sur ma table de travail » et « Still life/Style Leaf », « Je me souviens de Malet & Isaac », « Trois chambres retrouvées » –, coordonnent un désir d'écriture et un désir de mémoire à travers l'attention portée à leurs espaces respectifs. En cela l'absence d'une mémoire sensible du passé se voit d'une certaine façon compensée par une hypermnésie exercée au présent de la notation ; en cela, l'hypermnésie anticipe l'exercice anamnésique en consignant au présent les souvenirs du futur.

Chez Sebald, les formes d'hyperesthésie sont significativement situées hors de tout contexte de cure analytique ; elles sont intégrées au travail du récit de fiction, qui doit rendre sensible la temporalité particulière d'une mémoire latente susceptible de s'actualiser. Cette latence est

101 G. Perec, « Trois chambres retrouvées » dans *Penser/Classer*, op. cit., p. 25.

précisément au principe esthésique de la mémoire, qui est essentiellement une mémoire de la douleur. L'aveuglement d'Austerlitz ou la cécité de Bereyter, figures de l'amnésie, se doublent en effet au cours du processus d'anamnèse d'une sensibilité aiguisée par la douleur qui, comme le mal du pays (*Heimweh*), signale une pathologie de la mémoire où l'épreuve de la douleur est constituée en une instance médiatrice. Trois figures forment un réseau signifiant de ce rapport de la mémoire à la douleur : l'écrivain Jean Améry et les peintres Ferber et Novelli. La figure de Jean Améry, écrivain autrichien déporté lors de la Seconde Guerre mondiale au fort de Breendonk en Belgique, est évoquée par le narrateur d'*Austerlitz* à l'issue de sa visite du fort, lorsqu'il dit avoir « l'intuition de ce qu'avaient pu être les interrogatoires renforcés, pratiqués en ce lieu à l'époque où [il] naissai[t] […] »[102]. Cette mémoire de la souffrance ne s'offre à la conscience du narrateur que « quelques années plus tard, en lisant Jean Améry », lecture qui renvoie quelques lignes plus loin à la figure, évoquée par Claude Simon dans *Le Jardin des plantes,* de Gaston Novelli, « soumis comme Jean Améry à cette forme particulière de torture »[103]. C'est un réseau d'écrivains lus par le narrateur qui, mis en relation avec sa propre expérience de la visite du fort, perpétue la mémoire de la souffrance. Sebald développe la biographie de Gaston Novelli lue chez Claude Simon en s'attardant sur la facture des tableaux que Novelli peint à la suite de sa détention :

> […] Le motif principal qu'il ne cessait de décliner sous les formes et les compositions les plus diverses – *filiforme, gras, puis soudain plus épais ou plus grand, puis de nouveau mince, boiteux* – était celui de la lettre A, qu'il grattait sur la surface de peinture étalée par lui, tantôt au crayon de papier, tantôt avec le manche de son pinceau ou un instrument encore plus grossier, en rangées serrées, se chevauchant et se recouvrant, toujours semblables et ne se répétant toutefois jamais, en vagues montantes et descendantes, comme un long cri prolongé AAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAA[104]

L'inscription de la lettre sur la surface de la toile « lue » par le regardeur/lecteur dans le texte de Claude Simon – et re-médiée dans le texte de Sebald – conjoint l'expression graphique et sonore de la douleur pour évoquer l'expérience sensible de la souffrance. S'autorisant de Nietzsche, Sebald rappelle en effet le lien entre la mémoire et la souffrance :

> « Peut-être », écrit Nietzsche dans *Généalogie de la morale*, « peut-être n'y a-t-il rien de plus terrible ni de plus inquiétant, dans toute la préhistoire de l'homme, que sa mnémotechnique. On grave une chose par le feu afin qu'elle reste dans la mémoire : seule la chose qui ne cesse pas de faire mal reste dans la mémoire. »[105]

La douleur est présentée comme un vecteur de la mémoire : la perception ouvre à une mémoire sensible – l'odeur, la sonorité du mot, le trouble de la vue, le grain et les teintes des surfaces des murs, la fièvre. La restitution sébaldienne du passé ne cherchera pas à aiguiser la sensibilité du

---

102 W.G. Sebald, *Austerlitz*, op. cit., p. 35.

103 *Ibid.*

104 *Ibid.*, p. 36.

105 W.G. Sebald, « Le cœur mortifié. Souvenirs et cruauté dans l'œuvre de Peter Weiss » dans *Campo Santo*, op. cit., p. 134. La citation de Nietzsche renvoie dans une note à : F. Nietzsche, *Werke*, Berlin, 1968, t. VI, 2, p. 311.

lecteur aux détails de la souffrance des victimes de manière immédiate, mais renverra, par la remédiation ici du tableau de Novelli évoqué par Claude Simon et du récit d'Améry, à son lecteur et à sa propre mémoire de la souffrance :

> […] 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. Mais je sais encore que dans la casemate de Breendonk une odeur immonde de savon noir vint frapper mes narines, que cette odeur, dans une circonvolution perdue de mon cerveau, s'associa à un mot que j'ai toujours détesté et que mon père employait avec prédilection, « la brosse de chiendent », qu'un frottis noir se mit à trembloter devant mes yeux et que je fus contraint d'appuyer mon front contre la paroi granuleuse, parsemée de taches bleuâtres, d'où je crus voir perler des gouttes de sueur froide.[106]

Dans *Max Ferber,* la remédiation de la douleur passée suit un schéma identique. Les peintures de Grünewald produisent un effet mémoratif chez le peintre Ferber : les teintes des corps du retable d'Issenheim que Ferber voit « refluer sur des paysages éteints » sont perçues avec une sensibilité aiguë : « vision extrême », « confirmation visuelle, profondément conforme à ma personnalité », « j'ai tout vu de mes yeux, avec une acuité inégalable, ce que j'avais vécu et enduré, puis mon état ultérieur »[107]. C'est ainsi précisément que la douleur perçue visuellement devient une douleur éprouvée :

> […] Aujourd'hui presque tous effacés, les souvenirs affluèrent alors de l'instant où je me rappelai avoir été, quelques années auparavant, un vendredi matin, terrassé par la douleur paroxystique, inconnue de moi jusqu'alors, que peut provoquer un problème de disque intervertébral.[108]

La douleur est un vecteur de la mémoire en ce qu'elle affecte celle-ci, comme elle affecte le corps et notamment la vue de Ferber – « le seul fait de respirer suffisait à me brouiller la vue ». Dès lors c'est la remédiation d'une autre image qui pousse Ferber sur le chemin de sa mémoire jusque là refoulée, « une photographie que mon père avait faite de moi quand j'étais en cours moyen, et qui me montre profondément penché sur mon pupitre »[109] :

> […] A Colmar […] j'ai commencé à me souvenir, et après mes huit jours là-bas, c'est vraisemblablement ce qui a motivé ma décision de poursuivre jusqu'au lac Léman, afin de renouer avec la trace d'un événement lui aussi depuis longtemps enfoui, auquel je n'avais encore jamais osé toucher.[110]

A partir de là, ce sont les images de paysages qui se chargeront de métaphoriser l'accès au passé. Tout d'abord les paysages de style hollandais que son père, marchand d'art, expose en Suisse et parmi lesquels lui est restée « en mémoire une composition sombre de lande, représentant deux

106 W.G. Sebald, *Austerlitz*, op. cit., p. 34-35.
107 W.G. Sebald, *Les Émigrants*, op. cit., p. 200.
108 *Ibid*., p. 201.
109 *Ibid*., p. 201-202.
110 *Ibid*., p. 202.

genévriers fort espacés l'un de l'autre, sur un sol coloré en rouge sang par le coucher de soleil »[111], que leur teneur symbolique – celle d'une séparation sur fond de destruction – engage à interpréter comme une figuration de son destin. Le tableau peint par Ferber, intitulé *Man with a Butterfly Net*, est quant à lui la remédiation d'un souvenir de l'ascension du mont Grammont effectuée avec son père trente ans plus tôt. La vue sommitale lumineuse « sous le ciel bleu du mois d'août » fait retour dans sa mémoire et produit un effet douloureux :

> […] et j'ai contemplé avec lui le lac encore plus bleu en contrebas, le paysage au-delà du lac, au loin les hauteurs du Jura, les villes claires sur l'autre rive et, immédiatement à nos pieds, Saint-Gingolph, à peine reconnaissable dans son gouffre d'ombre de près de quinze cent mètres. Ces images et ces impressions […] me sont revenues à l'esprit dès ma traversée en train de cette Suisse effectivement d'une beauté absolue, mais il se dégageait d'elles […] une singulière menace, qui m'incita finalement à m'enfermer dans ma chambre, à baisser les stores […].[112]

La lumière contraste violemment avec l'ombre du gouffre ; la beauté compose avec la funeste menace. Le retour sur le site même de son passé oublié entraîne Ferber vers une tentation suicidaire dont il est sauvé par l'apparition quasi miraculeuse d'un personnage :

> […] Ce monde à la fois proche et repoussé à une distance inaccessible, dit Ferber, l'avait attiré avec une telle force qu'il avait craint de devoir s'y précipiter, et l'aurait sans doute fait si, tout à coup – like someone who's popped out of the bloody ground –, ne s'était trouvé devant lui un homme d'une soixantaine d'années tenant un grand filet à papillons de gaze blanche et qui, dans un anglais aussi élégant qu'en définitive impossible à identifier, l'avait prévenu qu'il était temps de songer à redescendre […].[113]

La figure introduite ici sous la forme d'une remédiation photographique *in præsentia* sur laquelle nous nous attarderons plus loin (fig. 112) est celle de l'écrivain Nabokov, figure récurrente, chez Sebald, de l'écriture de la mémoire et de l'exil. La gaze blanche du filet fait écho à la légèreté des papillons que la critique s'accorde à associer aux souvenirs[114]. De ces réminiscences de l'ascension du mont Grammont ne subsistera que la peinture de Ferber, qui ne permet pas selon son auteur d'accéder à « l'étrangeté de la vision à la base de son tableau », étrangeté reconduite par l'évocation des hallucinations dont il est la proie et qui « lui rappel[lent] la tentation de Saint Antoine sur le retable d'Issenheim », puis par le rêve qui advient dans un indécidable moment diurne ou nocturne :

> […] il s'était vu en rêve, il ne savait plus si c'était de jour ou de nuit […] dans un cabinet fort poussiéreux, où visiblement personne n'avait remis les pieds depuis des années, qui contrastait on ne peut plus avec l'éclatant palais de verre et dans lequel je reconnaissais, après quelques hésitations, la salle de séjour de mes parents.[115]

---

111 *Ibid.*, p. 202-203.

112 *Ibid.*, p. 203-204.

113 *Ibid.*, p. 204.

114 Voir Muriel Pic, *L'Image-papillon*, op. cit., p. 137-163.

115 W.G. Sebald, *Les Émigrants*, op. cit., p. 206-207.

Le passé de l'enfant Ferber, en latence, ne peut se manifester que dans certaines conditions atmosphériques et par la remédiation d'artefacts, tableaux ou photographies. Ces modalités répondent aux deux logiques d'hypermédiacie et d'immédiacie. Les multiples remédiations sont autant d'écrans, mais cette hypermédiacie prétend cependant donner au lecteur à percevoir et à sentir la douleur existentielle associée à la mémoire. Elle n'exclut pas un désir d'immédiacie ; elle multiplie les désignations obliques d'une réalité passée et occultée en matérialisant les images incertaines de la mémoire par le recours à une *mimèsis* qui met en œuvre de multiples écrans – voiles, brumes, fumées, poussière, ombres et lumières. Cette introduction au passé de Ferber insiste sur les qualités et l'intensité d'un regard qui rencontre l'opacité de l'air et de la lumière ; le passé occulté requiert pour se manifester des conditions sensibles de lumière et d'ombre, de feu et de cendre, de poussière et de fumée ; la perception mémorielle est aérienne, à l'image du papillon dont la chasse s'apparente à une anamnèse. Les descriptions de la ville de Manchester et des paysages mettent en œuvre les motifs de la fumée, des brumes des marécages, des teintes crépusculaires et s'accompagnent d'une remédiation de vues et d'images – le retable de Grünewald, le tableau peint par Ferber de l'homme au papillon, une photo d'enfance, plusieurs vues sommitales. La douleur occulte par ailleurs la vue tout en donnant accès à une mémoire visuelle à travers des hallucinations et des rêves. La vue, lorsqu'elle n'est pas troublée jusqu'à la cécité, connaît ainsi de multiples remédiations – une mise en séries d'images s'enchaînant infiniment les unes aux autres. La mémoire opère une spatialisation visuelle du passé dont participent les différentes remédiations picturales.

Pourvue d'une certaine « épaisseur », la mémoire sollicite, chez Sebald, la qualité d'un regard, vertical et vertigineux, alors que, en tant que principe méthodologique, elle s'offre chez Perec à un regard horizontal porté au « ras du sol » de l'expérience commune.

d - Épaisseurs du passé

L'accès au passé est dépendant d'une modalité du regard. Regarder suppose de traverser méthodiquement l'épaisseur de l'habitude dans le cas de Perec et, chez Sebald, d'appréhender les substances qui nous mettent à distance du passé. Dans les deux cas le modèle archéologique permet de rendre compte du désir d'accéder au passé par l'exhumation de reliques ; celles-ci sont en effet construites selon une méthode reposant sur l'orientation particulière d'un regard. Nous dirons que le regard posé par Perec sur l'infra-ordinaire de la mémoire suit l'horizontalité de la surface du monde présent, là où le regard sébaldien suivrait plutôt une dynamique verticale de

descente vers les profondeurs du passé. Cette différence qualifierait deux visions du monde passé : une vision immanente chez Perec, où le passé est définitivement réduit aux formes présentes dans leur matérialité la plus étale ; une vision transcendante chez Sebald, où la pathologie affectant le monde est susceptible d'être sauvée[116].

Lorsque Perec définit son regard sur l'endotique[117] de la mémoire, il situe en effet ce regard au niveau de la surface des choses. Il présente les *Je me souviens*, nous l'avons vu, comme la « tentative de retrouver des éléments faisant partie du tissu du quotidien »[118], la « description d'un tissu conjonctif »[119], une autobiographie des surfaces par opposition à une introspection dans les profondeurs d'une mémoire intérieure qui chercherait ses objets sous la surface du monde. Dans les deux cas cependant, la recherche s'effectue « à travers une exploration minutieuse, presque obsédante à force de précisions, de détails », « une minutie dans la décomposition »[120] de ce tissu. Ce travail en surface cherche à dégager le souvenir de la « gangue » où il est pris, à « le dégager d'un lieu où il était pour toujours »[121]. S'il y a bien une extraction, celle-ci n'exige pas de sonder les profondeurs de la psyché – ce rôle est tenu par l'analyste, l'analysant quant à lui est contraint au ressassement des « résonances mignonnes de l'œdipe ou de la castration »[122] –, mais plutôt de porter attention au vécu quotidien hors des catégories formées par « la conscience, le sentiment, l'idée, l'élaboration psychologique ! Il n'y a jamais de psychologie. C'est un vécu à ras de terre, ce qu'on appelait à *Cause Commune* le « bruit de fond » »[123]. Le vécu est saisi « à ras de terre », « au niveau du milieu dans lequel le corps se déplace, les gestes qu'il fait, toute la quotidienneté liée aux vêtements, à la nourriture, au voyage, à l'emploi du temps, à l'exploration de l'espace. »[124] Perec insiste ainsi dans son entretien avec Franck Venaille sur la surface des choses du vécu,

---

116 Le thème sébaldien de la description du monde comme lieu d'une pathologie qu'une instance transcendante est susceptible de sauver serait à développer plus longuement à partir des appels faits par Sebald de manière générale à la sociologie dans sa critique littéraire ; ceci permettrait de montrer qu'il y a chez Sebald la conviction que le monde humain est affecté par un mal qui altère l'ordre légitime des choses et l'espoir que ce mal pourra être un jour éliminé. On pourrait rapprocher cette conception de celle d'Emile Durkheim, telle que l'évoque Wiktor Stoczkowski dans *La science sociale comme vision du monde. Emile Durkheim et le mirage du salut*, Paris, Gallimard, NRF Essais, 2019.

117 Opposé à *exotique*, *endotique* renvoie, dans le champ de l'art, à la réalité sensible, contre une approche conceptuelle de l'art. Le concept est défendu notamment par Paul Virilio ; aussi n'est-il pas étonnant de le retrouver sous la plume de Perec appliqué à sa propre approche de l'infra-ordinaire, notion elle aussi forgée par P. Virilio : « Peut-être s'agit-il de fonder enfin notre propre anthropologie : celle qui parlera de nous, qui ira chercher en nous ce que nous avons si longtemps pillé chez les autres. Non plus l'exotique, mais l'endotique. » (Georges Perec, « Approches de quoi ? », dans *l'infraordinaire*, op. cit., p. 11-12).

118 G. Perec, « Le travail de la mémoire », dans *Entretiens, conférences, textes rares, inédits*, op. cit., p. 393.

119 *Ibid.*, p. 399.

120 *Ibid.*, p. 395.

121 *Ibid.*, p. 397.

122 G. Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, op. cit., p. 689.

123 G. Perec, « Le travail de la mémoire », dans *Entretiens, conférences, textes rares, inédits*, op. cit., p. 397.

124 *Ibid.*

surface entendue comme un milieu où le souvenir est extrait d'un « lieu où il était pour toujours », à mi-chemin, mi-lieu intermédiaire entre invisibilité et apparition. Ce lieu intermédiaire est précisément celui du vécu, le milieu ou l'environnement qu'évoque la métaphore archéologique utilisée par Benjamin et que nous avons présentée en introduction. Le vécu, ainsi que le signifie sa forme grammaticale de participe passé substantivé, indique que le passé est un ensemble de faits vivants susceptibles d'être actualisés par le souvenir : bien que propre à un individu, il est situé dans un milieu partagé par un nombre indéterminé d'individus parce que déposé – ainsi que l'a montré Maurice Halbwachs[125] –, dans les structures de la famille, de la religion, de la société et parmi les objets. Perec souhaite dès lors mettre à jour cette mémoire horizontale à l'aide d'outils de description rationnels, hors de toute approche psychologique, idéologique ou sentimentale :

> […] Le reste [du vécu] est non dit, en dehors, même s'il est réintroduit dans l'élaboration de la fiction, mais cette fois-ci par d'autre moyens ; le dictionnaire, l'encyclopédie, l'imagination, par le système de contraintes. La soumission au vécu [est] un travail de description minutieux […].[126]

Perec privilégie dans cet entretien sur la mémoire, parmi les quatre champs de son activité d'écrivain (sociologique, autobiographique, ludique, romanesque), la dimension sociologique et anthropologique de son travail[127]. L'autobiographie et la fiction ne semblent pas concernés par ce regard horizontal. Il faut cependant préciser qu'à l'horizontalité de la mémoire sociale répond la dimension verticale de l'écriture entendue comme encryptage ou a(e)ncrage autobiographique dans la fiction. La mémoire psychologique (le « reste »), placée traditionnellement sous le signe de la verticalité (la descente dans les profondeurs), relèvera cependant du strict domaine de l'exercice analytique, dans les limites définies par l'imaginaire de la clôture et hors de toute publicité, ou dans son encryptage fictionnel. La verticalité associée à la sensation du vertige n'a de manière générale pas de place dans l'anamnèse perecquienne. Maryline Heck[128] montre par exemple que la photo de la mère de Perec décrite dans *W ou le souvenir d'enfance*[129] et celle de la mère de Roland Barthes décrite dans *La Chambre claire* ne possèdent pas la même valeur : dans les deux cas la sensation physique d'un contact est évoquée entre parenthèses, mais chez Perec, la séparation d'avec la mère est franche et la photographie n'autorise pas de retour heureux de la mémoire, et c'est le regret de ne plus avoir cette sensation qui l'emporte ; alors que chez Barthes, la sensation

125 Maurice Halbwachs*, Les Cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Albin Michel, Bibliothèque de l'évolution de l'humanité, 1994.

126 G. Perec, « Le travail de la mémoire », dans *Entretiens, conférences, textes rares, inédits*, op. cit., p. 397-398.

127 Outre l'apport de la sociologie de la mémoire de M. Halbwachs, on peut mentionner également ici le rôle joué par Marcel Mauss et son anthropologie des techniques du corps.

128 M. Heck, *Georges Perec. Le Corps à la lettre*, Paris, José Corti, 2012, Les essais, p. 93-97.

129 G. Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, op. cit., p. 695.

retrouvée d'un contact confère au mécanisme anamnésique la valeur d'une « résurrection » du passé (comme au demeurant chez Proust[130]).

À l'inverse de ce que l'on constate chez Perec, la verticalité du regard, dont l'archéologie et la photographie fournissent des modèles épistémologiques privilégiés, caractérise une certaine position du narrateur et des personnages sébaldiens par rapport au passé. Au regard horizontal qui accompagne traditionnellement la rétrospection, Sebald substitue la modalité d'un regard vertical vécu comme une plongée dans le temps passé. Nombre de mentions de ce regard plongeant attestent d'un retour de la mémoire sur le mode pathologique d'un vertige, nulle part mieux explicité qu'à la fin du troisième récit des *Émigrants* dans l'agenda du grand-oncle du narrateur, Ambros Adelwarth :

> […] Le souvenir, ajoutait-il dans un post-scriptum, m'apparaît souvent comme une forme de bêtise [*eine Art von Dummheit*]. On a la tête lourde, on est pris de vertige, comme si le regard ne 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.[131]

Dans *Austerlitz*, le retour du passé est associé à l'image du sous-sol lors des réminiscences d'Austerlitz – la salle d'attente et le sous-sol fouillé par les archéologues aux abords de la station de Liverpool Street, le sous-sol de l'Hôtel Great Eastern – ou de celles du narrateur visitant le fort de Breendonk, lieu sensible de la mémoire pour les deux protagonistes. L'accès à l'histoire de la forteresse se prolonge significativement par l'image du gouffre et de la verticalité des mines à ciel ouvert dans le livre remis par Austerlitz au narrateur et lu par ce dernier sur place à la fin du récit :

> […] La plupart des mines étaient à l'époque déjà désaffectées, comme je le lus de ma place en face du fort de Breendonk, y compris les deux les plus importantes, la Kimberley Mine et la De Beers Mine, et comme elles n'étaient pas clôturées, quiconque voulait s'aventurer jusqu'au bord de ces énormes excavations pouvait plonger son regard dans des fosses de plusieurs milliers de pieds. Il était véritablement effrayant, écrit Jacobson, de voir s'ouvrir un tel abîme à un pas de la terre ferme, de réaliser qu'il n'y avait pas de transition, seulement ce bord avec d'un côté l'évidence de la vie et de l'autre son contraire, inimaginable. Le gouffre où ne pénètre le moindre rayon de lumière est l'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 les ramener à la surface.[132]

La verticalité et l'enquête archéologique sont associées chez Sebald dans une conception qui refuse toute postulation de l'existence d'un temps mesuré longitudinalement, mais promeut l'idée d'un sauvetage du passé exploré verticalement. La mémoire est une sortie hors de l'horizontalité et de la linéarité du temps commun – une expérience qui consiste dès lors pour les protagonistes

---

130 M. Heck cite cet épisode, convoqué initialement par Dominique Rabaté (*Le Chaudron fêlé. Ecarts de la littérature*, Paris, José Corti, Les essais, 2006, p. 50-51) dans son ouvrage *Georges Perec. Le corps à la lettre*, op. cit., note p. 94.

131 W.G. Sebald, *Les Émigrants*, op. cit., p. 172.

132 W.G. Sebald, *Austerlitz*, op. cit., p. 348.

qui la vivent en une *désorientation sensorielle* : comme lorsqu'on se penche au-dessus d'un gouffre, que l'horizon bascule, que les repères disparaissent, ainsi que la narrateur en fait l'expérience dans *Les Anneaux de Saturne* au bord des falaises[133]. L'expérience spatiale et l'expérience temporelle se nouent hors d'une représentation linéaire et horizontale. C'est le thème d'une longue méditation lors de la visite du musée de Greenwich[134], puis au moment précédant la première crise à Londres[135]. Contre l'ordre du récit historique dicté traditionnellement par la linéarité rétrospective du temps chronologique, la narration d'*Austerlitz* épouse les désordres et les sinuosités de la mémoire au sein d'une composition narrative complexe : « Ne pourrait-on point dire que le temps lui-même, au fil des siècles, au fil des millénaires, n'a pas été synchrone ? »[136] Plutôt qu'une construction procédant selon la succession des événements et orientée vers une fin – le « gradient négatif » du récit dont parle Sebald –, *Austerlitz* suit une logique circulaire de superposition de plusieurs temporalités : au passé de l'histoire des architectures et des forteresses s'enchaîne le passé d'Austerlitz après son arrivée au Pays de Galles (de 1939 à 1991), que nous donnent à connaître les premières rencontres du personnage avec le narrateur ; puis une deuxième série de rencontres (remontant à 1996), nous ramène à un passé antérieur à 1939 (de 1934 à 1939), notamment par la restitution de la voix d'Austerlitz, lui-même restituant celle de Vera ; enfin la dernière rencontre (entre 1996 et 1998) est contemporaine du présent de la narration et projette la recherche d'Austerlitz dans le futur. Apparaît ainsi une pensée du temps fondée sur les retours du passé dans le présent, marquée par l'éclatement et l'impossible conquête de l'unité. Cette pensée du temps repose sur un double mouvement d'anabase et de catabase mettant en évidence la verticalité des mouvements de la mémoire selon un modèle archéologique familier depuis Freud[137], et qui privilégie une co-existence des temps. L'horizontalité du temps est contestée autant par la construction centrifuge du récit – allant d'un centre, les années 1960, date des premières rencontres, vers le passé (la naissance d'Austerlitz en 1934, mais aussi les périodes géologiques telle que l'ère glaciaire) et vers l'avenir (Austerlitz part à la fin du récit à la recherche des traces de son père dans un futur incertain) – que par les propos d'Austerlitz pour qui les extrémités d'un temps pensé horizontalement sont problématiques :

133 W.G. Sebald, *Les Anneaux de Saturne*, op. cit., p. 96-97.

134 W.G. Sebald, *Austerlitz*, op. cit., p. 122-125.

135 *Ibid*., p. 157-161.

136 *Ibid*., p. 123.

137 S. Freud, *Malaise dans la civilisation*, Paris, PUF, 1979, p. 12-15. Voir aussi Laurent Olivier, *Le Sombre abîme du temps. Mémoire et archéologie*, Paris, Seuil, La couleur des idées, 2008, pp. 73-76, 110-112, 254-257.

> […] si Newton a réellement pensé que le temps s'écoule comme le courant de la Tamise, où est alors son origine et dans quelle mer finit-il par se jeter. Tout cours d'eau, nous le savons, est nécessairement bordé des deux côtés. Mais quelles seraient, à ce compte, les rives du temps ?[138]

Contre l'idée d'un temps court quantifié par les instruments de mesure modernes, Austerlitz développe une pensée du temps long que l'on pourrait qualifier d'hétérochronique :

> […] L'être-hors-du-temps qui naguère encore était le mode d'existence dans les contrées reculées et oubliées de notre propre pays, comme sur les continents explorés d'outre-mer, se retrouvait aussi, dit Austerlitz, dans les métropoles régies par le temps, Londres par exemple. Les morts n'étaient-ils pas hors du temps ? Les mourants ? Les malades alités chez eux ou dans les hôpitaux. Et non seulement eux, car il suffisait d'avoir son content de malheur personnel pour être déjà coupé de tout passé et de tout avenir.[139]

La formulation « l'être-hors-du-temps » affirme la profonde intempestivité de la mémoire :

> […] Avoir l'heure m'a toujours paru quelque chose de ridicule, de fondamentalement mensonger, peut-être parce qu'une nécessité interne que je n'ai jamais moi-même réussi à comprendre m'a toujours fait regimber contre le pouvoir du temps et me tenir à l'écart de ce qu'on a coutume d'appeler l'actualité, dans l'espoir, me dis-je aujourd'hui, dit Austerlitz, que le temps ne passe pas, ne soit point révolu, que je puisse revenir en arrière et lui courir après, que là-bas tout soit alors comme avant ou plus précisément, que tous les moments existent simultanément, auquel cas rien de ce que raconte l'histoire ne serait vrai, rien de ce qui s'est produit ne s'est encore produit mais au contraire se produit juste à l'instant où nous le pensons, ce qui d'un autre côté ouvre naturellement sur la perspective désespérante d'une détresse perpétuelle et d'un tourment sans fin.[140]

Contre toute ontologie du temps, Austerlitz propose une conception généalogique de celui-ci : une généalogie du malheur incarné par le peuple Juif, qui débouche sur l'éternité de la douleur. La méditation d'Austerlitz interroge ainsi un possible rapport entre la perception du temps et celle des données sensibles et matérielles qu'offrent les substances en mouvement :

> […] Quelles seraient [l]es propriétés spécifiques [du temps] correspondant approximativement à celles de l'eau, laquelle est liquide, assez lourde et transparente ? […] 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 ?[141]

L'image du temps nous est donnée ici selon les qualités de fluidité, de lourdeur et de transparence, qui sont celles de substances réglées par un mouvement imprévisible et irrégulier semblable aux mouvements atmosphériques de l'air, et que l'on retrouvera au moment de la remontée des souvenirs précédant la première crise à Londres[142].

---

138 W.G. Sebald, *Austerlitz*, op. cit., p. 123.

139 *Ibid.*, p. 124.

140 *Ibid.*, p. 124-125.

141 *Ibid.*, p. 123-124.

142 *Ibid.*, p. 157-161.

3 - D'air et de lumière

Les notations atmosphériques d'air et de lumière sont rares chez Perec, extrêmement développées chez Sebald. Ce constat renvoie à l'usage des images dans la représentation sensible des mouvements de la mémoire chez les deux auteurs : aux nombreuses remédiations d'images nous introduisant aux troubles de la mémoire des personnages sébaldiens répond en effet chez Perec une certaine sécheresse des images sensibles du passé. Partageant avec Sebald l'idée que *W ou le souvenir d'enfance* définit le paradigme de l'enfance détruite, nous prendrons nos exemples dans les récits de déplacements d'enfants (*Kindertransporte*) – *Max Ferber, Austerlitz* – afin de comparer plus strictement les approches de la mémoire et du refoulement de l'enfance déplacée chez les deux auteurs.

a - Graphosphères perecquiennes

W ou le souvenir d'enfance présente peu de notations atmosphériques d'air et de lumière. Ce sont d'abord les épigraphes de Raymond Queneau qui, au seuil des deux parties, font apparaître la lumière à travers la brume et les ombres sous la forme d'une interrogation : « Cette brume insensée où s'agitent des ombres, comment pourrais-je l'éclaircir ? », « Cette brume insensée où s'agitent les ombres, – est-ce donc là mon avenir ? ». Dans la partie autobiographique, c'est l'épisode de la lettre hébraïque, où l'ambiance d'un tableau est associée à un souvenir chaleureux : « La scène tout entière, par son thème, sa douceur, sa lumière, ressemble pour moi à un tableau, peut-être de Rembrandt ou peut-être inventé, qui se nommerait "Jésus en face des Docteurs". »[143] Ou encore « un souvenir brumeux [qui] pose des questions fumeuses », celui de la découverte, dans la demi-obscurité d'un grenier, des images lumineuses de la Palestine :

> […] Une fois, au cours d'un après-midi d'été, j'ouvris une porte qui conduisait au grenier : c'était un long corridor en soupente, recevant le jour par de minces lucarnes et rempli de valises et de malles. Dans une de ces malles […] je découvris des rouleaux de pellicule, des films, sans doute éducatifs, ou destinés au catéchisme, que je déroulai pour les regarder par transparence. La plupart étaient sans intérêt pour moi et je les remis en place le plus soigneusement possible. L'un d'eux montrait le désert, avec des palmiers, des oasis, des chameaux ; celui-là, j'en gardai un morceau, que je ne me lassai pas de regarder.[144]

Dans la partie fictionnelle, c'est la scène toute vernienne du yacht voyageant en Terre de Feu en quête de la guérison de son plus jeune passager, puis son naufrage, qui est suggérée dans des termes lumineux et atmosphériques :

---

143 G. Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, op. cit., p. 667.

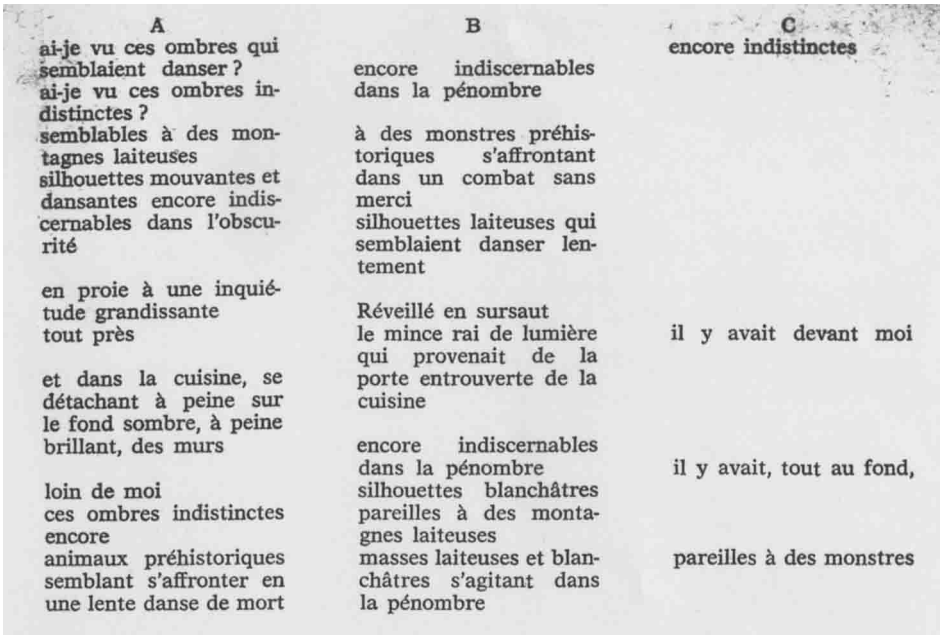
144 *Ibid.*, p. 747.

> […] et le plus étrange est encore que plus le voyage se poursuit et plus chacun semble persuadé qu'un tel endroit existe […] où tout se déchirera, tout s'éclairera, qu'il suffira d'une aurore un peu particulière, ou d'un coucher de soleil, ou de n'importe quel événement sublime ou dérisoire, un passage d'oiseaux, un troupeau de baleines, la pluie, le calme plat, la torpeur d'une journée torride.[145]

Perec exploite de façon plus insistante la composante esthésique de la mémoire dans *Der Mechanismus des Nervensystems im Kopf*, pièce radiophonique qui met en scène d'une part la voix d'un conférencier exposant le fonctionnement du système nerveux au moment de son exposition à un stimulus visuel, d'autre part plusieurs voix masculines et féminines qui miment des voix que l'on comprend être celles, surprises par l'enfant, d'un couple de parents au moment de ce qu'il est convenu d'appeler depuis Freud la « scène primitive ». Dans cette œuvre, bien que le médium privilégié soit la voix, la vue elle aussi est particulièrement sollicitée au moyen de notations faisant apparaître progressivement des silhouettes, des ombres, dans l'ambiance indécise et floue d'une pièce attenante à celle où se trouve le sujet percevant. Y est particulièrement développé le motif des ombres :

Soudain	soudain	au travers de la pénombre
ombres mouvantes dans l'obscurité	ombres mouvantes dans l'obscurité	
formes	formes indiscernables	formes indistinctes dans l'obscurité
formes mouvantes indiscernables dans l'obscurité		
formes mouvantes bleutées indiscernables dans l'obscurité	formes mouvantes rougeâtres indistinctes dans l'obscurité de la pièce	
à peine	à peine taches	
plus lumineux		à peine points lumineux
émergeant lentement de l'obscurité de la pièce	à peine visibles encore	émergeant lentement
lumière diffuse	pénombre	
mince rai de lumière filtrant à travers		obscurité
la porte entrebâillée	porte entrouverte	
des formes indiscernables qui semblaient remuer lentement dans l'obscurité de la pièce	ai-je aperçu des formes indiscernables ?	entrebâillée
SOUDAIN	SOUDAIN	SOUDAIN

145 *Ibid.*, p. 676.



A	B	C
ai-je vu ces ombres qui semblaient danser ?	encore indiscernables dans la pénombre	encore indistinctes
ai-je vu ces ombres indistinctes ?		
semblables à des montagnes laiteuses	à des monstres préhistoriques s'affrontant dans un combat sans merci	
silhouettes mouvantes et dansantes encore indiscernables dans l'obscurité	silhouettes laiteuses qui semblaient danser lentement	
en proie à une inquiétude grandissante	Réveillé en sursaut	
tout près	le mince rai de lumière qui provenait de la porte entrouverte de la cuisine	il y avait devant moi
et dans la cuisine, se détachant à peine sur le fond sombre, à peine brillant, des murs	encore indiscernables dans la pénombre	il y avait, tout au fond,
loin de moi	silhouettes blanchâtres pareilles à des montagnes laiteuses	
ces ombres indistinctes encore		
animaux préhistoriques semblant s'affronter en une lente danse de mort	masses laiteuses et blanchâtres s'agitant dans la pénombre	pareilles à des monstres

Cette scène, qui convoque l'enfance, est comme un commentaire des deux épigraphes de *W ou le souvenir d'enfance* précédemment cités[146]. Le lien que l'on peut imaginer entre la scène primitive – possiblement vécue par Perec enfant – et la déclaration qui ouvre son autobiographie (« Je n'ai pas de souvenirs d'enfance ») nous invite à interroger les commentaires qui accompagnent l'évocation du lit et de la chambre dans *Espèces d'espaces*. À l'évidence, Perec établit un lien entre le lit et les suggestions de l'inconscient :

> Le lit : lieu de la menace informulée, lieu des contraires, espace du corps solitaire encombré de ses harems éphémères, espace forclos du désir, lieu improbable de l'enracinement, espace du rêve et de la nostalgie œdipienne.[147]

S'agissant de la chambre, Perec insiste sur le sensorium mémoriel stimulé par celle-ci :

> Je garde une mémoire exceptionnelle, je la crois même assez prodigieuse, de tous les lieux où j'ai dormi, à l'exception de ceux de ma première enfance – jusque vers la fin de la guerre – qui se confondent tous dans la grisaille indifférenciée d'un dortoir de collège. […] L'espace ressuscité de la chambre suffit à ranimer, à ramener les souvenirs les plus fugaces, les plus anodins comme les plus essentiels. La seule certitude cœnesthésique de mon corps dans le lit, la seule certitude topographique du lit dans la chambre, réactive ma mémoire, lui donne une acuité, une précision qu'elle n'a presque jamais autrement. Comme un mot ramené d'un rêve restitue, à peine écrit, tout un souvenir de ce rêve, ici, le seul fait de savoir (sans presque même avoir eu besoin de le chercher, simplement en s'étant étendu quelques instants et en ayant fermé les yeux) que le mur était à ma droite, la porte à côté de moi à gauche […] fait surgir, instantanément et pêle-mêle, un flot de détails dont la vivacité me laisse pantois […].[148]

---

146 « Cette brume insensée où s'agitent des ombres, comment pourrais-je l'éclaircir ? » ; « Cette brume insensée où s'agitent des ombres, – est-ce donc là mon avenir ? ».

147 G. Perec, *Espèces d'espaces*, Œuvres I, *op. cit.,* p. 565.

148 *Ibid*., p. 569-572.

La chambre et le lit sont ainsi explicitement désignés comme des espaces mémoriels, le lieu d'une « autobiographie détournée » où la « vie sensible » de la mémoire peut se développer sous la forme d'une vie inconsciente peuplée de rêves qui seraient comme l'espace privilégié mais néanmoins indéchiffrable de l'accès au passé : une « nostalgie œdipienne ». Aussi la scène primitive évoquée dans la pièce radiophonique, qui fait apparaître indirectement les figures du père et de la mère sous un aspect sensible, est-elle un hapax dans l'œuvre de Perec, où la mémoire de l'enfance est généralement marquée par l'absence de sensations ou de souvenirs.

Nulle part Perec ne tente de développer des correspondances entre la qualité de lumière ou d'atmosphère des paysages ou des lieux et le processus de découvrement ou de découverte du passé. Si les épigraphes placent les deux parties de *W ou le souvenir d'enfance* sous le signe de l'éclaircissement d'un passé nébuleux, c'est sur le mode d'une interrogation sur les moyens d'y parvenir. Sur le plan autobiographique, l'évocation du seul moment (dans l'épisode du grenier) où une certaine qualité de lumière semble promettre l'accès à une mémoire identitaire est désamorcée par un jeu de mots (brumeux/fumeux), et les photogrammes issus d'un film sur la Palestine font l'objet d'un troc plutôt « terre à terre », décevant toute promesse de révélation. Sur le plan fictionnel, la scène du naufrage semble être la reprise déceptive d'un *topos* vernien – nulle guérison n'est annoncée par les moments de lumière espérés. Aussi constatons-nous que les conditions atmosphériques ou les ambiances créées par l'air et la lumière ne sont jamais le lieu d'un accès au passé, mais plutôt la frontière infranchissable de tout retour vers celui-ci : elles sont disqualifiées par l'incertitude, et toutes sont issues d'une remédiation : une citation explicite (les épigraphes), un tableau (peut-être de Rembrandt), une fiction (plusieurs possibles romans de Jules Verne), des images photographiques ou filmiques inscrites dans la mémoire collective (celle de la Terre Promise ou celle des camps). Cette remédiation hypermédiate met à distance toute restitution sensible d'un accès à la mémoire.

L'absence est chez Perec, ainsi que cela a été analysé par la critique, associée à la couleur blanche. Présente dans les monochromes blancs ou quasi-blancs réalisés par les trois peintres de *La Vie mode d'emploi* (Hutting, Valène et Bartlebooth), elle s'inscrit « dans une dynamique figurative » valant pour « un emblème de l'irreprésentable »[149]. Les indices d'une expérience sensible se situent dès lors plutôt dans l'espace graphique, si l'on admet que l'espace de la page blanche est le médium diaphane susceptible d'accueillir la perception de la trace. L'écriture blanche de Perec a en effet été identifiée comme la couleur de l'oubli, de la neutralisation des émotions ; de plus, le blanc entre en relation dialectique avec le noir de la trace écrite :

149 M. Heck, *Georges Perec. Le corps à la lettre*, op. cit., p. 140-145.

> […] j'écris parce qu'ils ont laissé en moi leur marque indélébile et que la trace en est l'écriture : leur souvenir est mort à l'écriture ; l'écriture est le souvenir de leur mort et l'affirmation de ma vie.[150]

Cet infléchissement vers une conception positive de la couleur blanche, relevé par Maryline Heck, est repérable dans le passage de l'adjectif au singulier (« je sais que ce que je dis est blanc »[151]) à sa forme substantivée (« les blancs que laisse apparaître l'intervalle entre les lignes »[152]) ; loin du corps et de la parole, l'écriture est le moyen de relancer le projet mémoriel hors du ressassement infini. En cela le blanc de la page constitue l'écran[153] sans lequel toute trace est inopérante, et constitue l'espace initial d'une lecture. Cette réflexion permet de relier la « lecture » des espaces de la vie humaine et celle de l'espace de la page. En effet, comme le milieu est l'espace ambiant sur lequel se détache ce qu'il y a dedans ou autour, la page est l'espace à partir duquel les signes peuvent apparaître : le corps de l'auteur et le corps de la lettre tracée font relief sur un espace (un milieu) vide et blanc indispensable à leur émergence. Ce dynamisme de la lecture est particulièrement repérable dans *Espèces d'espaces*. L'avant-propos signale clairement la valeur d'un milieu où prennent place les signes :

> L'objet de ce livre n'est pas exactement le vide, ce serait plutôt ce qu'il y a autour, ou dedans […]. Mais enfin, au départ, il n'y a pas grand-chose : du rien, de l'impalpable, du pratiquement immatériel : de l'étendue, de l'extérieur, ce qui est extérieur à nous, ce au milieu de quoi nous nous déplaçons, le milieu ambiant, l'espace alentour.[154]

La qualité de ce milieu est évoquée dans les mêmes termes dans le chapitre consacré à la page :

> J'écris : je trace des mots sur une page. Lettre à lettre, un texte se forme, s'affirme, s'affermit, se fixe, se fige : une ligne […] se dépose sur la feuille blanche, noircit l'espace vierge, lui donne un sens, le vectorise […].[155]

> […] Avant, il n'y avait rien, ou presque rien ; après, il n'y a pas grand-chose, quelques signes, mais qui suffisent pour qu'il y ait un haut et un bas, un commencement et une fin, une droite et une gauche, un recto et un verso.[156]

> L'espace commence ainsi, avec seulement des mots, des signes tracés sur la page blanche.[157]

Constitué de traces sur un fond blanc, l'espace blanc de l'imprimé est le *milieu*, le médium de la lecture/écriture qui doit disparaître pour que la signification puisse avoir lieu. L'attention à l'infra-ordinaire de la lecture fait au contraire apparaître ce milieu. La couleur blanche signale la possibilité d'une inscription – « écrire, c'est seulement écrire, tracer des lettres sur une feuille

150 G. Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, op. cit., p. 689.

151 *Ibid.*

152 *Ibid.*

153 Anne-Marie Christin rappelle la vocation figurale de l'écriture sur la base d'un rapport entre une inscription et un écran indispensable à toute lecture. Voir A.M. Christin, *L'Image écrite ou la déraison graphique*, Paris, Flammarion, Champs Arts, 2009 [1995].

154 G. Perec, *Espèces d'espaces*, op. cit., p. 553.

155 *Ibid.*, p. 557.

156 *Ibid.*, p. 558.

157 *Ibid.*, p. 561.

blanche. »[158] En définitive, la couleur blanche est le lieu d'une ouverture, l'espace positif sinon euphorique d'une expression désormais possible du silence, d'un commencement. En témoigne l'équivalence que Perec établit entre la parole et l'écriture :

> Je pose au départ comme une évidence cette équivalence de la parole et de l'écriture, de la même manière que j'assimile la feuille blanche à cet autre lieu d'hésitations, d'illusions et de ratures que fut le cabinet de l'analyste.[159]

> […] Simplement quelque chose s'est ouvert et s'ouvre : la bouche pour parler, le stylo pour écrire : quelque chose s'est déplacé, quelque chose se déplace et se trace, la ligne sinueuse de l'encre sur le papier, quelque chose de plein et de délié.[160]

La dialectique du blanc de la page et de l'encre spatialise métaphoriquement la tension de la mémoire et de l'oubli : « L'espace commence ainsi, avec seulement des mots, des signes tracés sur la page blanche. »[161] L'espace blanc est ainsi le milieu, le médium où peuvent se former les signes cardinaux pour donner un sens à l'espace[162] et assurer une continuité logique avec le monde : ainsi en va-t-il de la longue énumération concluant le chapitre consacré à la page dans *Espèces d'Espaces* où est évoquée le milieu de l'infra-ordinaire du lettré, sa vie quotidienne :

> […] Les pianistes font leurs gammes. Assis à leur table, méditatifs et concentrés, les écrivains alignent des mots.[163]

Si l'équivalence de l'espace du monde et de l'espace de l'écriture renvoie aux modes communs de l'existence que les livres donnent à voir – « Image d'Épinal. Espace rassurant »[164] ; « C'est comme ça que ça se passait dans mes livres de classe. »[165] –, cette équivalence devra être recherchée par d'autres moyens, particulièrement dans l'écriture des rêves qui souhaite relier l'anamnèse à l'écriture. Or la « recherche tâtonnante » de ce mode d'écriture, nous l'avons vu, s'autonomise au point de se détacher de tout accès au passé :

> Mon expérience de rêveur devint donc […] seule expérience d'écriture : ni révélation de symboles, ni déferlement de sens, ni éclairage de la vérité.[166]

Lieu potentiel de l'anamnèse, l'écriture des rêves devient un rêve d'écriture, le « vertige d'une mise en mots ». Le processus scripturaire prend à nouveau l'aspect d'un médium opaque ; ni l'espace

158 G. Perec, « Les lieux d'une ruse », dans *Penser/Classer*, op. cit., p. 61.

159 *Ibid.*

160 *Ibid.*

161 G. Perec, *Espèces d'espaces*, op. cit., p. 561.

162 Ch. Regianni relève l'importance des blancs typographiques et observe que les pages de *Je me souviens* « sont constituées de plus de blancs que de mots » ; elle émet l'hypothèse qu'ils définissent peut-être « un genre – poétique, en une inversion de la place de la rime ? – […] » (Notice de *Je me souviens*, Œuvres I, p. 1099).

163 G. Perec, *Espèces d'espaces*, op. cit., p. 563.

164 *Ibid.*, p. 561.

165 G. Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, op. cit., p. 709.

166 G. Perec, « Le rêve et le texte » dans *Je suis né*, op. cit., p. 77.

rassurant des livres de classe ni celui des rêves ne peuvent « éclairer » la mémoire. Les images de rêves et les images d'Epinal constituent autant d'écrans qui peuplent une mémoire indéchiffrable. La mise à jour de souvenirs précis et sensibles ne viendra à l'expression que dans le cadre de la cure analytique, lieu accueillant à l'apparition de traces esthésiques du passé ; les valeurs incertaines des oppositions de la trace écrite et de la blancheur de la page, des ombres et de la lumière, de la parole et du silence esquissent plus qu'elles n'affirment l'existence de ce passé *maintenu* dans la pénombre.

Ce sont précisément les tonalités grises propres aux situations de clair-obscur qui sont travaillées par Sebald pour évoquer l'incertitude de la reconnaissance du passé.

b - Atmosphères sébaldiennes

Sebald multiplie en effet les valeurs atmosphériques, météorologiques, climatiques aux différents moments propices à une rétrospection où le narrateur recueille la parole de son interlocuteur, et aux moments-clés de l'établissement des faits. Souhaitant faire revivre les conditions sensibles de l'expérience vécue par ses protagonistes, Sebald orchestre une dramatisation de la perception et de la remémoration en faisant appel aux substances immatérielles des médias de l'air et de la lumière : ces substances immatérielles (vapeurs, brumes et brouillards, fumées, poussières et cendres) sont pour la plupart des milieux instables, vibratoires – nébulosités, pulvérulences, papillonnements –, dont l'effet est de produire comme une *suspension* du temps : celui-ci, constitué dès lors en médium, semble littéralement flotter dans l'espace du récit. Les images ainsi convoquées se répartissent (*in præsentia* ou *in absentia*) selon les espèces suivantes : ombres et lumières, poussières et cendres, lumière et glace, air et éther. Nous tenterons ici de mettre en évidence les modalités atmosphériques de la représentation de la mémoire dans *Austerlitz* et *Max Ferber* au sein de deux types de scènes. D'une part celles où le personnage et le narrateur sont en relation d'interlocution, et où une attention particulière est accordée à l'atmosphère des lieux : elles constituent par là pour le narrateur une véritable préparation[167] à un accès à sa mémoire : parcourant seul certains lieux de mémoire – musées, mémoriaux, conservatoires –, il fait l'expérience d'un retour d'images ou de sensations liées à sa propre enfance. Les autres scènes sont celles où Jacques Austerlitz ou Max Ferber accèdent à des

167 Nous reviendrons plus loin sur cette notion-clé de la théorie benjaminienne de la perception. Précisons toutefois que la « préparation » est pour Benjamin ce qui aménage notre expérience sensorielle et augmente notre capacité à percevoir les différentes densités du médium.

souvenirs de leur enfance d'enfant déplacé et qui se déroulent dans un milieu associé à des conditions atmosphériques remarquables d'air et de lumière.

Sebald met un soin particulier à évoquer ces dernières, notamment au cours du récit de la première crise dépressive d'Austerlitz, en 1991 à Londres, dans la gare de Liverpool Street[168]. Austerlitz a désormais 56 ans et il est dégagé de ses obligations d'enseignant d'histoire de l'art. Après le récit de son enfance et de sa formation, commencé au bar du Great Eastern Hotel[169], il aborde maintenant celui de son anamnèse brutale, en 1991, à la gare de Liverpool Street[170]. Son passé d'avant son enfance au pays de Galles – les circonstances de son déplacement et de la mort de ses parents déportés – a fait l'objet d'un refoulement et ne nous est pas encore connu à cet endroit du texte. Au moment où il décide de rassembler et d'ordonner ses multiples études, les effets du traumatisme oublié se manifestent sous la forme d'un voile et d'une dissociation des éléments de l'écriture :

> […] tout était enveloppé d'un brouillard impénétrable […] je ne voyais 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.[171]

La crise progressant au fil de ses promenades nocturnes dans la ville, l'atmosphère nocturne devient le lieu d'apparition de formes désincarnées :

> […] De fait, à l'époque, je me mis, le plus souvent au retour de mes excursions nocturnes, à voir au travers d'une sorte de fumée ou de voile mouvant les couleurs et les formes d'une matérialité corporelle pour ainsi dire amoindrie, les scènes d'un monde délavé […].[172]

Ces troubles interviennent essentiellement à l'approche de la Liverpool Street Station, « l'un des lieux les plus sombres et les plus sinistres de Londres, une sorte de porte des Enfers »[173], dont l'atmosphère nébuleuse et pulvérulente anticipe un retour de la mémoire refoulée du personnage sous l'aspect d'un décor fantomatique :

> […] Le ballast entre les rails, les traverses fissurées, les murs de brique, les socles de pierre, les entablements et les vitres des hautes fenêtres latérales, les guérites en bois des contrôleurs, les fines colonnes de fonte surmontées de chapiteaux au décor de palmiers, tout cela disparaissait sous une couche de crasse noire et poisseuse, formée de

168 W.G. Sebald, *Austerlitz*, op. cit., p. 154

169 *Ibid.*, p. 56.

170 *Ibid.*, p. 145.

171 *Ibid.*, p. 150-151. Un rapprochement est possible avec le passage de *W ou le souvenir d'enfance* où Perec évoque le retour de ses souvenirs : « Désormais les souvenirs existent […], mais rien ne les rassemble. Ils sont comme cette écriture non liée, faite de lettres isolées incapables de se souder entre elles pour former un mot, qui fut la mienne jusqu'à l'âge de dix-sept ou dix-huit ans, ou comme ces dessins dissociés, disloqués dont les éléments épars ne parvenaient presque jamais à se relier les uns aux autres […] » (*op. cit.,* Deuxième partie, XIII, p. 707).

172 *Ibid.*, p. 154.

173 *Ibid.*

> poussière de coke et de suie, de vapeur d'eau, de soufre et de fuel, qui s'était déposée depuis un siècle. Même par les jours ensoleillés ne filtrait par la verrière qu'une grisaille diffuse, à peine éclairée par l'éclat des globes, et dans cette éternelle pénombre emplie par le brouhaha de voix étouffées et l'écho assourdi des pas martelés ou traînants, une foule innombrable […] s'écoulait en flux qui se rejoignaient, s'écartaient, s'amassaient aux barrières et aux étranglements comme l'eau au pied d'une retenue.[174]

La nébulosité des matières évoquées – voile, fumée, poussière, vapeur, grisaille diffuse, voix étouffées, écho assourdi – caractérise l'espace intermédiaire entre le sujet et son passé. L'ambiance lumineuse de la reproduction photographique placée à cet endroit (fig. 2) prépare alors à l'émergence des premières images du passé, quelques pages plus loin, dans la salle d'attente désaffectée :

> […] Je suis resté […] immobilisé sous le plafond de cette salle qui semblait flotter à une hauteur prodigieuse, le regard levé vers une lumière lunaire, grise et glacée, qui tombait par le fenêtrage courant le long de la galerie sous voûte et pendait au-dessus de moi comme un filet aux mailles lâches ou les pans d'une étoffe effrangée. Malgré que cette lumière zénithale fût très vive, avec ses grains de poussière en suspension aux éclats de strass, on eût dit qu'en descendant elle était absorbée par la surface des murs […]. Parfois, quand sur la ville la couverture nuageuse se déchirait, des faisceaux de rayons pénétraient à l'intérieur de la salle d'attente, mais le plus souvent s'éteignaient à mi-chemin. D'autres suivaient des trajectoires singulières, défiant les lois de la physique ; ils s'écartaient de la ligne droite et tournaient sur eux-mêmes en spirale ou en tourbillon avant d'être avalés par les ombres incertaines.[175]

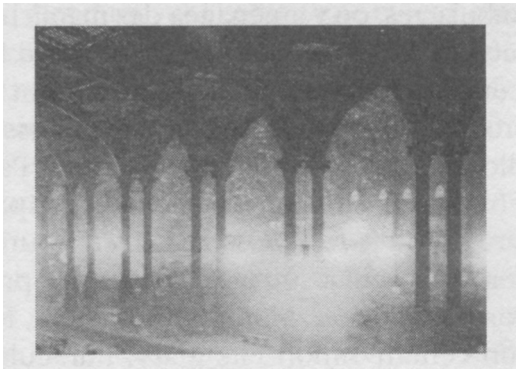


fig. 2 : W.G Sebald, *Austerlitz*.

L'intermittence de la lumière et de l'ombre et la suspension des poussières définissent le lieu comme des « lambeaux » de réalité passée et appellent la remédiation d'une image, celle des prisons piranésiennes :

> […] L'instant d'un battement de paupières, j'aperçus des béances immenses, des enfilades de piliers et de colonnades qui se perdaient dans les lointains, des escaliers de pierre et de bois, des échelles de meunier qui attiraient les yeux toujours plus haut, des passerelles et des ponts-levis qui enjambaient des abîmes insondables […] Je me rappelle que le temps que dura cette vision […] je me demandai […] où je pouvais bien m'être perdu

174 *Ibid.*, p. 154-155.

175 *Ibid.*, p. 162-163.

> […] mais au fond cette question que je me posais n'était là que pour faire diversion, car l'important, c'étaient ces lambeaux de souvenirs qui commençaient à flotter dans les régions externes de mon cerveau […].[176]

Les images sont explicitement les formes d'une extériorisation de la mémoire d'Austerlitz. Celles qui émergent dans l'esprit d'Austerlitz lors de la crise dans la gare de Liverpool sont comparées à celle de la nef de l'église, à Salle, lorsqu'il se remémore une visite en compagnie de Marie de Verneuil :

> […] la brume blanche avait monté des prairies et […] nous la regardions tous deux ramper sur le seuil du portail, nuée qui roulait ses volutes au ras du sol, recouvrait peu à peu toutes les dalles de pierre, s'épaississait et gonflait tellement que nous n'en émergions plus qu'à demi et pouvions craindre d'être bientôt asphyxiés.[177]

Le retour de la mémoire s'effectue selon une lente montée vaporeuse, conforme au topos des brumes du marécage sur lequel la gare est construite, image-souvenir se superposant, dans le récit du personnage, à celle de son départ :

> […] C'est ce genre de souvenirs qui me venaient dans la *Ladies waiting room* désaffectée de Liverpool Street Station, 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, à l'infini.[178]

L'enchaînement de ces images souterraines proliférantes caractérise le travail de la mémoire, jusqu'à la fixation progressive de l'une d'entre elles, saisie dans l'hésitation et le tremblement de l'air et de la lumière. On pourrait définir ainsi la mnémophanie sébaldienne : un devenir d'« images d'une subjugante présence et proximité »[179] prises dans le milieu clair-obscur d'un sous-sol qui se découvre – modèle archéologique – ou se révèle – modèle photographique. Dans les deux cas, la mnémophanie sébaldienne se déroule dans un milieu composé d'air et de lumière. Précisons que les foyers de production de ces images sont des sujets individualisés qui parlent à la première personne (qu'il s'agisse de discours directs ou de discours rapportés) ; jamais les images ne sont attribuables au « narrateur ». L'art de Sebald consiste à confier aux protagonistes eux-mêmes la production de ces images – conformément à l'exigence d'identification des discours qu'il s'est fixée, et que nous examinerons dans la troisième partie de notre étude.

Les images atmosphériques s'organisent dans les deux récits – *Max Ferber* et *Austerlitz* – autour de la ville, de la peinture et de la photographie, qui fournissent à la mémoire des protagonistes ses images et son cadre sensible. Les villes – Manchester, Anvers, Bruxelles, Liège, Londres, Paris – sont explicitement les supports d'une perception et de l'anamnèse. La peinture est le point de

176 *Ibid.*, p. 164.
177 *Ibid.*, p. 164.
178 *Ibid.*
179 *Ibid.*, p. 168.

rencontre de Ferber et du narrateur et nombre de références ou d'allusions renvoient à des peintres ou à des tableaux précis – *L'homme aux lunettes* de Rembrandt, le *Chêne* de Courbet, le paysage aux patineurs de Van Valckenborch, la *Marche funèbre* de Turner –, ou encore à des techniques picturales particulières – l'aquarelle, le fusain –, privilégiant toutes la représentation de « mondes délavés ». La photographie est quant à elle associée à la tonalité grise de la matière du fusain travaillée par Ferber et à l'étape chimique du développement photographique. L'intrication des ces trois références donne la tonalité et l'atmosphère d'ensemble du récit, variations infinies de l'air et de la lumière préparatoires à la matérialisation du processus de production des images de mémoire. Le regard des protagonistes sur la ville et les paysages urbains est sensible aux qualités d'ombre et de lumière, de poussières et de cendres, d'eau et de glace, d'air et d'éther, que prennent en charge les techniques propres aux médias de la peinture et de la photographie.

Lumières de la ville

L'arrivée du narrateur à Manchester en 1966 donne lieu à des descriptions marquées par les teintes de la destruction et de la mort : la ville qui apparaît sous « le disque blafard de la lune », l'« immense mer grise et glacée » où « rien d'autre n'était visible qu'un faible rougeoiement qu'on eût dit déjà presque étouffé par la cendre. »[180] Le lent déclin de la ville industrielle exhibe « aux yeux du promeneur les stigmates d'une déchéance et d'un appauvrissement devenus chroniques »[181] ; de son hôtel, le narrateur aperçoit, « un peu en arrière d'un canal aux eaux noires l'entrepôt désaffecté de la Great Northern Railway Company, dans les fenêtres duquel, la nuit, couraient parfois des lumières instables. »[182] Les fantômes du passé sont partout, notamment l'ancien quartier juif, « cœur de la grande communauté juive de Manchester jusqu'au milieu de l'entre-deux guerres […] et détruit depuis jusqu'aux fondations par l'administration municipale », « vastes champs » où « des petits feux se mettaient à vaciller en divers endroits, entourés par les silhouettes mouvantes et incertaines d'enfants postés autour ou bien sautillant devant les flammes »[183]. Les souvenirs de ces terrains vagues se condensent dans l'évocation d'une scène étrange :

> […] Je me rappelle, à la fin d'un après-midi de novembre, alors que la brume blanche montait déjà du sol, être tombé à un croisement, au milieu du désert d'Angel Fields, sur un jeune garçon qui avait dans une petite voiture

180 W.G. Sebald, *Les Émigrants*, op. cit., p. 176.

181 *Ibid.*, p. 184.

182 *Ibid.*, p. 180.

183 *Ibid.*, p. 185-186.

une poupée bourrée de vieux chiffons et, s'adressant à moi sans doute parce que j'étais alors la seule personne à me promener alentour, me demanda un penny pour son compagnon muet.[184]

Nous sommes invités à comprendre qu'à l'image offerte par Manchester en 1966 se superposent celles des villes allemandes à la fin de la Seconde Guerre mondiale, ainsi qu'en témoigne cet extrait des « Conférences de Zurich » données par Sebald en 1997 :

[…] une note d'E. Kingston-McClougry évoque les errances de millions de sans-abri au milieu du chaos […]. On ne savait pas où ces gens trouvaient refuge […]. […] des gens se trouvent là et dont on ne sait pas, comme l'écrit Böll, d'où ils viennent, qui semblent sortis des amas de ruines, « invisibles, inaudibles, comme s'ils surgissaient du néant, spectres dont la route et le but étaient incertains, formes humaines bardées de paquets, de sacs, de cartons et de cageots ».[185]

Les signes de ce retour au passé se multiplient dès lors. Passant « devant une usine à gaz depuis longtemps désaffectée, […], une fabrique de poudre d'os », longeant « la grille de fonte délimitant le périmètre des abattoirs », le narrateur est ramené vers l'Allemagne : « les noms de pain d'épice Haeberlein & Metzger s'imposèrent à mon esprit pour m'obséder ensuite tout le reste de la journée comme une mauvaise farce. »[186] Les notations de lumière et d'ombre sont alors rassemblées dans une image du canal urbain aux noirs profonds (fig. 3) que l'on peut rattacher à une tradition photographie documentaire de l'entre deux-guerres illustrée notamment par Bill Brandt. Ce photographe allemand exilé en Angleterre dans les années trente réalisa des séries sur les villes industrielles du Nord du pays, dont les ambiances renforcées de noirs obtenus en laboratoire ont une force expressive semblable à celle des atmosphères urbaines évoquées ici par Sebald.

fig. 3 : W.G. Sebald, *Les Émigrants*.

184 W.G. Sebald, *Les Émigrants*, op. cit., p. 186.

185 W.G. Sebald, *De la destruction comme élément de l'histoire naturelle*, op. cit., p. 46-47.

186 *Ibid.*, p. 187-188. La farce dont parle ici Sebald repose sur le mot Metzger, qui signifie boucher.

Cette sensibilité aux atmosphères urbaines autorise le narrateur à nous introduire dans le passé de Ferber ; celui-ci peut désormais parler avec sa propre voix à l'occasion de promenades urbaines. Durant ces promenades, comme Austerlitz commentant les architectures de Bruxelles, d'Anvers, de Londres, de Prague, il développe une histoire de Manchester à partir des observations faites sur place, notamment l'histoire industrielle de la ville et de ses canaux. Le passé de la « Jérusalem de l'industrie », comme on l'appelait à la fin du XIXe siècle, nous est présenté à travers les jeux de la lumière au soleil couchant : « nous nous retournions pour regarder la ville sombrer dans le crépuscule »[187]. Dans les souvenirs de Ferber remontant à l'immédiate après-guerre, les bateaux glissant sur les canaux prennent l'apparence de vaisseaux-fantômes qui « surgissaient de la brume et passaient sans bruit pour disparaître aussitôt dans la blancheur de l'atmosphère »[188] ; c'est le même décor de feu et de cendre qui est décrit par Ferber lui-même lorsqu'il évoque sa propre arrivée à Manchester à l'âge de dix-huit ans, en 1943, puis son retour après sa démobilisation en 1945 :

> […] Sur le plat pays qui s'étend à l'ouest flottait jusqu'à l'horizon un nuage aux formes étranges, dont les franges étaient ourlées par les derniers rayons du soleil, enflammant un long instant, comme d'un éclat de silex, le panorama entier de la ville. […] ses yeux avaient pu errer […] et remonter jusqu'à ce qu'on pouvait soupçonner être le centre de la cité, où tout se confondait en une masse indifférenciée, d'un noir profond.[189]

C'est alors le motif de la fumée et des cheminées qui s'impose comme le signe de son destin :

> […] Or le plus impressionnant, dit Ferber, c'était encore, aussi loin que portait le regard, saillant partout de la plaine et du plat enchevêtrement des maisons, les cheminées des fabriques. À de très rares exceptions, dit Ferber, ces cheminées ont disparu ou ne sont plus en service. Mais à l'époque, elles fumaient encore, par milliers, l'une à côté de l'autre, de jour comme de nuit. Ces cheminées carrées et rondes et ces innombrables bouches d'où s'échappait une fumée jaunâtre, ainsi s'exprima Ferber, étaient, plus que tout ce qu'il avait vu jusqu'ici, ce qui frappait l'esprit du nouvel arrivant. Je ne suis plus en mesure d'indiquer exactement, dit Ferber, les pensées que m'inspira à l'époque la vision de Manchester, mais je crois avoir eu le sentiment d'être arrivé sur le lieu de ma destination.[190]

Ce sont enfin les effets d'ombre qui concluent cette « vision » initiatique de la ville : « une demi-heure après le coucher du soleil, j'aperçus une ombre semblable à un nuage courir sur les pâturages – une horde de cerfs s'apprêtant à entrer dans la nuit. »[191] Les échos de la Shoah sont omniprésents : le nom donné à la ville (Jérusalem de l'industrie), les cheminées aux fumées jaunes figurant le destin de Ferber, les cerfs entrant dans la nuit, dont on sait qu'ils figurent la persécution des juifs – Hirsch est le nom de familles juives dont le narrateur visite les tombes à Paris dans *Austerlitz* (page 306) –, et l'on retrouve cet animal dans l'une des fresques de Tiepolo

187 W.G. Sebald, *Les Émigrants*, op. cit., p. 195.
188 *Ibid.*
189 *Ibid*, p. 197-198.
190 *Ibid.*, p. 198.
191 *Ibid.*

visitées par Ferber avec son oncle à Wurtzburg[192] (page 217) ou encore dans le nom de la logeuse d'Austerlitz à Paris, Amélie Cerf (page 301). À mesure que le passé de Ferber nous est révélé, notamment par le journal de sa mère, les occurrences atmosphériques se font logiquement moins nombreuses. Elles persistent cependant, lors du retour du narrateur à Manchester en 1989 après qu'il eut oublié quelque peu Ferber, dans les évocations de la ville selon les mêmes procédés et les mêmes *topoi* : ruines de la ville, atelier sombre du peintre. L'expérience vécue par Ferber du temps passé à Manchester est redoublée par celle du narrateur ; tous deux découvrent la ville à un moment de leur exil, durant lequel la ville semble offrir un répit, mais à plus de vingt années de distance. Dans les deux cas, l'expérience du temps vécu est rendue à travers la référence aux qualités atmosphériques de différents lieux de la ville, – ce qu'un autre écrivain, Michel Butor, avait développé dans *L'Emploi du temps*, ouvrage figurant dans la bibliothèque de Sebald. Le temps qui passe et le temps qu'il fait se répondent chez Sebald dans les mêmes termes que chez l'écrivain français ; les qualités atmosphériques de la ville semblent faire de celle-ci un cadre privilégié pour l'expression du temps dans le récit. Dans un entretien, Michel Butor livre sur le sujet des considérations qui peuvent éclairer le récit de Sebald :

> Quand j'étais jeune j'ai été lecteur dans la ville de Manchester en Angleterre. À l'époque, Manchester était caractérisée par un épais brouillard tout l'hiver, un épais brouillard de charbon : pas le fog, mais le smog, un brouillard de fumées. Si bien qu'on ne voyait pas certains jours ce qui était de l'autre côté de la rue. On s'enfonçait dans une espèce de caverne molle et froide. On disait à ce moment-là à Manchester […] : In Manchester there is no time only weather. Ce sont deux manières en anglais de traduire le mot « temps ». Weather c'est le temps qu'il fait, beau ou mauvais. À Manchester, la plupart du temps, on était plongé dans le mauvais temps. Time, c'est le temps des horloges et des calendriers. L'opposition entre ces deux termes anglais par rapport à la langue française m'a obligé à penser le temps d'une façon différente. À penser la relation du temps vécu ; le temps qui passe, le temps qu'il fait, avec le temps socialisé, celui des horloges et de calendriers. […].[193]

Dans *Austerlitz*, les rencontres du narrateur avec le protagoniste se déroulent dans l'espace et le temps intermittent de leurs déplacements respectifs ; elles s'échelonnent d'abord entre 1967 et 1976 dans différentes villes de l'espace nord-européen – Anvers, Liège, Bruxelles, Terneuzen, Zeebrugge et Londres – et correspondent à la partie introductive du récit, avant qu'Austerlitz n'entreprenne le récit d'une partie de son passé (pages 9-42), puis à Londres et à Paris entre 1996 et 1998 – à l'hôtel Great Eastern, dans Liverpool Street (pages 50 sq.), puis dans la maison d'Austerlitz, dans Alderney Street (pages 142 sq.), et enfin à Paris (pages 300 sq.). La deuxième rencontre entre Austerlitz et le narrateur a lieu « le soir venant », dans un quartier industriel de

192 Si le cerf n'est pas explicitement mentionné au cours de l'épisode, il figure bien sur l'une des fresques du plafond du palais de Würtzburg dans la scène peinte intitulée *Apollon et les Continents (Amérique)* côté gauche (voir https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/t/tiepolo/gianbatt/5wurzbur/index.html.)

193 Michel Butor, Carlo Cassola, *Conversation sur le temps*, Paris, La Différence, 2012, p. 18-20.

Liège, et s'accompagne d'une description comparable à celles des paysages industriels de Manchester évoqués dans *Max Ferber* :

> […] Le soleil perçait une dernière fois le mur de nuages bleu d'encre annonciateur d'un orage imminent et les ateliers, les cours d'usine, les longs alignements du coron, les murs de brique, les toits d'ardoise et les vitres des fenêtres rougeoyaient comme éclairés d'un feu intérieur.[194]

Un paysage aperçu à travers la fenêtre du fond du *Café des Espérances* où il retrouve Austerlitz constitue le décor de la nouvelle conversation, « une vallée jadis sans doute parsemées de noues, où le reflet des hauts fourneaux d'une gigantesque fonderie montait à l'assaut du ciel obscurci »[195]. La rencontre suivante se déroule à Bruxelles quelques mois plus tard ; elle est l'occasion pour Austerlitz de développer des considérations sur le Palais de Justice, une « singulière monstruosité architecturale » qui contient son négatif invisible, où plonge le regard d'Austerlitz, « dans les gouffres et les puits de cours intérieures où jamais encore le moindre rayon de lumière n'avait pénétré. »[196] Le narrateur achève l'introduction de son récit par l'évocation des deux dernières rencontres avec le personnage en Belgique. L'une à Terneuzen, dans l'ambiance « d'un calme après-midi de novembre » passé à deviser et à « regarder par la baie vitrée encadrée par le feuillage d'un caoutchouc l'immense embouchure de l'Escaut noyée dans un brouillard gris. »[197] L'autre « peu avant Noël, à la nuit tombante, alors qu'il n'y avait âme qui vive sur la promenade de Zeebrugge » où Austerlitz et le narrateur s'apprêtent à embarquer sur le même ferry, dans un paysage hivernal :

> […] ainsi sommes-nous retournés lentement au port avec à notre droite la mer du Nord déserte et à main gauche les hautes façades des pompeux immeubles plantés sur les dunes, où tremblaient les lueurs des téléviseurs, étrangement instables et fantomatiques . Quand notre bateau leva l'ancre, la nuit était déjà tombée. Nous nous tenions sur le pont arrière. Le sillage blanc se perdait dans l'obscurité et à un moment nous crûmes voir l'un et l'autre quelques flocons de neige dans le halo des lampes.[198]

Tous les lieux de rencontre du narrateur et de Jacques Austerlitz sont situés entre les espaces extérieurs de la ville et l'espace intérieur des bars, et se caractérisent par une dilution généralisée des atmosphères favorisée par la saison hivernale : nuances de lumière et d'obscurité, de clair-obscur et de gris, ambiances côtières où se mélangent l'eau et le ciel, teintes feutrées du crépuscule où la nuit dispute au jour ses dernières lueurs.

194 W.G. Sebald, *Austerlitz*, op. cit., p. 37.
195 *Ibid.*
196 *Ibid.*, p. 39.
197 *Ibid.*, p. 41.
198 *Ibid.*

Le Great Eastern Hotel, situé Liverpool Street, est l'un de ces espaces. Il se distingue par ses lumières. Le nom de la ville Liverpool rappelle celui de la gare de métro londonien où se déroule la scène déterminante, à la fois pour Austerlitz lors de sa première crise et pour le narrateur qui vient de suivre un traitement médical visant à soigner ses troubles de la vue. Les effets de lumière sont ici travaillés dans la continuité des précédentes rencontres :

> […] J'avais choisi un recoin sombre car entre-temps je ne me sentais pas très bien dans ma peau jaune. Déjà, en venant, dans le taxi, j'avais pensé être au Luna Park tant les lumières de la ville décrivaient de grandes boucles derrière la vitre, et maintenant les globes à la lumière tamisée, les grands miroirs derrière le bar et l'alignement multicolore des bouteilles d'alcool tournoyaient aussi devant mes yeux, comme si j'avais pris place sur un manège.[199]

Le bâtiment de l'hôtel se signale par son architecture, conforme aux splendeurs de l'époque industrielle du début du vingtième siècle, mais aussi par ses zones obscures cachées à la vue, tel le temple franc-maçon « implanté au début du siècle par les directeurs de la Société des chemins de fer dans un hôtel qui venait tout juste d'être achevé et offrait une débauche de luxe. »[200] Le temple est surplombé par une verrière, « astre unique [qui] répand sa lumière d'or sur les nuées obscures qui le cernent de toutes parts. »[201] Cette composition d'ombre et de lumière, que capte la reproduction photographique insérée dans le récit (fig. 4) est celle qu'offrent également les nombreuses autres verrières évoquées par le narrateur (celles de la gare d'Anvers, de Liverpool Station, de la gare d'Austerlitz).

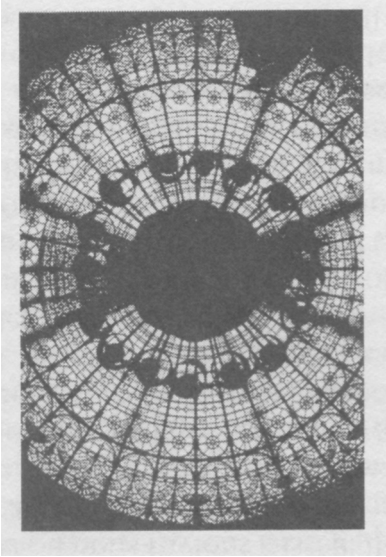


fig. 4 : W.G. Sebald, *Austerlitz*.

199 *Ibid.*, p. 50.
200 *Ibid.*, p. 53.
201 *Ibid.*, p. 54.

De même, la maison d'Austerlitz, qui fournit le cadre de la suite du récit de l'anamnèse du personnage en décembre 1997, présente des teintes de gris et une lumière identiques à celles des autres lieux de rencontre avec le narrateur. C'est la remédiation d'une image *in absentia*, « une carte postale des années vingt ou trente représentant un campement de toiles blanches au milieu du désert égyptien, image d'une campagne militaire oubliée de tous », qui introduit à l'évocation de la maison d'Austerlitz, dont l'aménagement intérieur multiplie les tonalités grises :

> […] Les murs étaient peints en gris clair, le parquet en gris plus soutenu. […] une grande table également peinte en gris mat, sur laquelle étaient étalées sur plusieurs rangées, à égale distance les unes des autres, quelques dizaines de photographies […] [Dans une autre pièce] il n'y avait guère de mobilier, juste le plancher et les murs gris sur lesquels, maintenant, dans l'obscurité grandissante, courait le reflet bleuâtre des flammes tremblantes […] je me souviens d'être resté fasciné […] par l'image en miroir du feu qui paraissait brûler derrière la baie vitrée de la véranda […] dans les buissons déjà presque entièrement plongés dans le noir de la nuit.[202]

Une autre carte postale, adressée par Austerlitz au narrateur pour l'inviter à lui rendre visite, prépare la remémoration de leurs ultimes rencontres[203], qui auront lieu à Paris dans un bar où les images de feu et de fumée et la lumière ambiante remplissent là encore une fonction de préparation à l'exercice de la mémoire et à son écoute :

> […] Quand j'entrai dans ce bar assez sombre, même en milieu de journée, défilaient sur l'écran de télévision d'au moins deux mètres carrés, installé en hauteur dans la salle, les images des gigantesques volutes de fumée qui depuis plusieurs semaines étouffaient les villages et les villes d'Indonésie et répandaient une cendre gris clair sur les têtes […]. Un moment nous regardâmes tous deux le spectacle de cette catastrophe qui se déroulait à l'autre bout du monde avant qu'Austerlitz, sans préambule, comme à son habitude, ne commence à se raconter.[204]

L'atmosphère tient ainsi lieu de préparation au récit des protagonistes, qui prend lui-même appui sur les différentes remédiations d'images peintes où un travail semblable des tonalités assure la continuité de l'exercice anamnésique.

Peintures mémoratives

La rencontre du lecteur avec le passé de Max Ferber a lieu lors de la première visite du narrateur à l'atelier du peintre. La description de cet espace, qui convoque des tonalités indécises de gris – celles d'une poussière omniprésente –, ressemble à une *ekphrasis* de tableau :

> […] Entre-t-on dans l'atelier, il faut un certain temps pour s'habituer à l'étrange lumière ambiante, et une fois que l'on commence à voir, il vous semble, dans cet espace de peut-être douze mètres sur douze que le regard ne saurait saisir en entier, que tout converge lentement et inexorablement vers le centre. […] le mobilier tout entier

202 *Ibid.*, p. 143-145.

203 *Ibid.*, p. 300.

204 *Ibid.,* p. 301.

> avance millimètre par millimètre vers le point central où Ferber, dans la lumière grise tombant de la haute fenêtre nord recouverte de la poussière de plusieurs décennies, a installé son chevalet.[205]

La poussière est comme le milieu, au sens biologique du terme, où évolue Ferber – une poussière qui, « dit-il, lui était plus familière que la lumière, que l'air, que l'eau. »[206] La technique qu'il utilise pour exécuter ses portraits consiste en un geste répétitif d'effacement progressif de la matière par sa réduction en poussière – cette poussière, « seul résultat de ses efforts incessants, autant que la preuve de son échec », « devenant […] à peu près ce qui lui était le plus cher au monde »[207]. La notation qui suit donne à comprendre qu'il s'agit là du symptôme d'une obsession censément liée à une mémoire peuplée de fantômes :

> […] on croyait avoir devant les yeux un portrait issu d'une longue lignée d'ancêtres aux visages gris, surgis de leurs cendres pour continuer à hanter sans fin le support malmené.[208]

Il est indéniable que la peinture joue à plusieurs reprises, dans *Max Ferber*, un rôle de médiatrice de la mémoire, à la fois pour l'artiste et pour le narrateur. Lors du premier séjour de celui-ci à Manchester, Ferber lui confie que la vision, deux ans auparavant, des corps souffrants représentés dans le retable d'Issenheim de Matthias Grünewald avait réveillé en lui le souvenir d'une atroce douleur névralgique, et qu'il avait associé ce souvenir à des images venues de son enfance, celles en particulier d'une excursion en compagnie de son père au Mont Grammont. Il ajoute que pour « renouer avec la trace » de cet « événement […] depuis longtemps enfoui »[209] il avait alors décidé de refaire l'ascension du Grammont, et qu'une fois arrivé au somment, il avait été préservé de la tentation de se jeter dans le vide par l'apparition d'un homme tenant dans la main un filet à papillons. Le lecteur apprend alors par le narrateur que Ferber tentera en vain, une année durant, de rendre compte de cette vision dans un tableau, *Man with a Butterfly Net*, qu'il finira, de désespoir, par brûler.

Lorsque, vingt ans après, les deux hommes se retrouveront et que Ferber évoquera son passé d'enfant et d'adolescent juif dans une Autriche où il « ressent[ait] [sa] proscription comme une ignominie »[210], il dira que le souvenir d'une journée passée jadis avec son oncle à Wurtzbourg lui était revenu récemment en mémoire en feuilletant dans un livre d'art les reproductions d'une fresque de Tiepolo conservée dans cette ville, et qu'il était « resté penché sur ces images » en

---

205 W.G. Sebald, *Les Émigrants,* op. cit., p. 188-189.
206 *Ibid.*, p. 189.
207 *Ibid.*
208 *Ibid.*, p. 191.
209 *Ibid.*, p. 202.
210 *Ibid.*, p. 214.

tentant « avec une loupe d'y pénétrer de plus en plus profondément »[211] – des profondeurs qui sont sans doute, ainsi qu'il nous invite à le penser, celles mêmes où étaient enfouies les images de son passé.

Ferber disparaîtra pendant vingt ans de la mémoire du narrateur, et ce qui mettra un terme à cette inexplicable amnésie sera la découverte fortuite par celui-ci, dans un musée où il était venu voir la *Vénus endormie* de Paul Delvaux (une allégorie de ce long sommeil de la mémoire ?) d'un tableau de Ferber représentant la logeuse de la pension où chacun d'eux avait séjourné lors de son arrivée à Manchester. La lecture d'un magazine évoquant l'histoire du peintre (son exil en Angleterre à l'âge de quinze ans, la mort de ses parents dans un camp d'extermination) déterminera le narrateur à se rendre de nouveau à Manchester et à « poser à Ferber », à propos de ses origines, « les questions qu'il attendait certainement de [lui] »[212], et qu'il n'avait pas eu, à l'époque, le courage de lui poser.

On voit que, pour Ferber, l'acte de peindre, et, pour l'un comme pour l'autre, la contemplation d'œuvres picturales sont parties prenantes du douloureux travail de la remémoration.

Dans *Austerlitz,* les protagonistes se retrouvent le lendemain de leur première rencontre sur une promenade en terrasse au bord de l'Escaut, et c'est alors la remédiation d'un tableau de la fin du XVIe siècle qui ouvre à une réflexion sur le temps. Le paysage réel qu'ils ont sous les yeux et le tableau de Van Valckenborch évoqué par Austerlitz – un paysage hivernal – se superposent, perpétuant dans le présent de la perception le passé révolu, « comme si » tel petit « malheur » – la chute ou l'évanouissement d'une « dame » – représenté « au premier plan sur le bord droit du tableau » de Van Valckenborch et « assurément ignoré de la plupart se répétait sans cesse, comme s'il n'allait jamais finir », « traces que laissent les douleurs passées, et qui se manifestent, prétendait-il savoir, sous la forme d'innombrables lignes ténues sillonnant l'histoire. »[213] La description de la maison d'Austerlitz caractérisée nous l'avons vu par la teinte grise évoque par ailleurs le reflet d'un feu pâle dans la vitre. Le narrateur interroge le caractère « incompréhensible » de « ces images en miroir » ; Austerlitz, qui partage avec lui cette interrogation, fait alors état à ce propos d'un retour du passé par la médiation de la peinture :

> […] il me répondit que lui aussi, souvent, s'asseyait dans cette pièce après la tombée de la nuit et fixait cette tache de lumière apparemment immobile réfléchie à l'extérieur dans l'obscurité ; invariablement cela le ramenait de nombreuses années en arrière, à une exposition Rembrandt du Rijksmuseum d'Amsterdam, où il […] 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

211 *Ibid.*, p. 217.

212 *Ibid.*, p. 209.

213 W.G. Sebald, *Austerlitz*, op. cit., p. 21.

> 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.[214]

Les tableaux du peintre Turner jouent un rôle analogue, particulièrement *Funeral at Lausanne*, « l'une de ces esquisses à l'aquarelle » où l'artiste « notait souvent ce qui se présentait à ses yeux, soit sur le vif, soit plus tard en revenant sur l'événement passé »[215], et où le narrateur dit avoir retrouvé une scène semblable à celle du double enterrement de l'oncle et du grand-oncle d'Edward FitzGerald : cette cérémonie et celle qu'évoque l'aquarelle de Turner se déroulent dans des atmosphères nébuleuses – « les brumes d'automne emplissaient toute la vallée […]. Le soleil perça les voiles de brouillard flottant sur le Mawddach »[216] –, et le narrateur, commentant « cette image presque sans substance » qu'est *Funeral at Lausanne* (fig. 5), fait l'hypothèse que Turner,

> […] de plus en plus hanté par l'idée de sa mort […] tentait […], pour cette raison peut-être, dès qu'une scène telle que ce petit cortège funèbre de Lausanne se présentait à sa mémoire, d'en fixer à la hâte, de quelques coups de pinceau, les visions éphémères.[217]

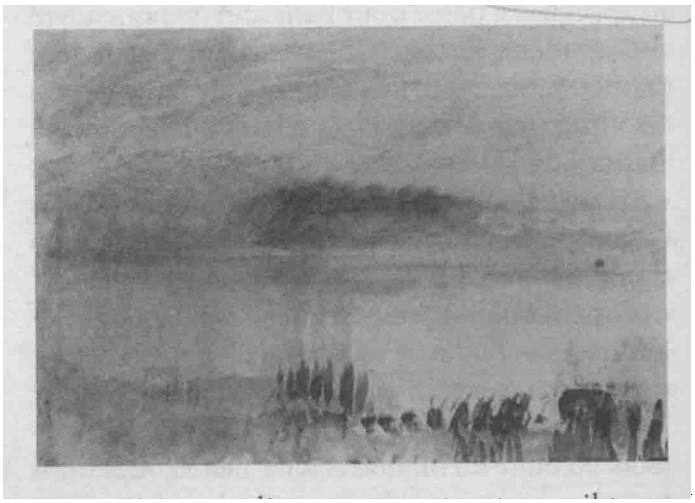


fig. 5 : W.G. Sebald, *Austerlitz*.

La peinture permet de concrétiser le souvenir de certaines atmosphères et se constitue par là en *document de mémoire*, soit une forme d'enregistrement d'images éphémères caractéristiques des manifestations mémorielles. La mention, récurrente on l'a dit, de la poussière, permet d'associer au portrait exécuté par Ferber une scène de désert avec caravane, peinte sur le mur d'un bar d'émigrés africains de Manchester, le *transport Café* Wadi Halfa où se rend quotidiennement le peintre, et dont le narrateur dit en passant que « le nom, sans qu'[il sût] pourquoi, [lui] rappelait

214 *Ibid.,* p. 145.
215 *Ibid.*, p. 133.
216 *Ibid.*
217 *Ibid.*, p. 134.

vaguement quelque chose »[218]. La fresque à la perspective incertaine oblige à une rectification optique – fermer à demi les yeux –, produisant l'illusion « d'apercevoir, dans l'éclat et la chaleur vibrante de l'air, un véritable mirage. »[219] Le lecteur est invité à mettre en relation le motif du désert peint sur les murs du café avec le désert de ruines des champs d'Angel Fields évoqués précédemment, mais aussi avec ce mirage qu'est le scintillement de la poussière de graphite qui recouvre les mains du peintre et qui semble venu du désert de l'exil et de la dépossession :

> Quand Ferber avait travaillé au fusain et que la fine poudre de poussière donnait à sa peau des reflets métalliques, il me semblait qu'il venait tout juste de sortir du désert ou que rentrant dans le tableau, il allait incessamment y retourner. Lui-même, étudiant le scintillement du graphite sur le dos de ses mains, remarqua un jour que dans ses rêveries nocturnes ou diurnes il avait déjà parcouru tous les déserts de pierre et de sable que la terre pût porter.[220]

La chambre noire de la mémoire

La photographie est elle aussi un médium privélégié de la quête mémorielle. C'est à sa capacité de reproduire les atmosphères instables créées par la poussière et la lumière qu'elle doit son pouvoir d'évoquer le passé. En témoigne une reproduction photographique (fig. 6) particulièrement « bouchée », au référent incertain, opposant les noirs et les blancs dans un ensemble gris indéfini.

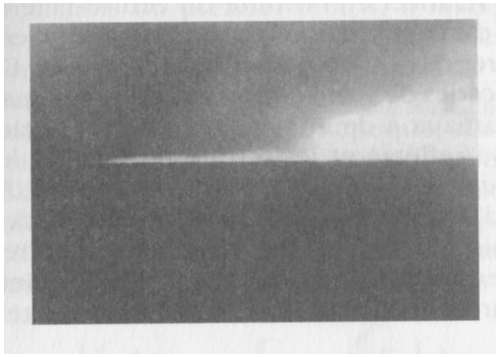


fig. 6 : W.G. Sebald, *Les Émigrants*.

Il est à noter que les premières rencontres du narrateur avec Austerlitz se signalent dès l'incipit du récit par une dialectique de l'ombre et de la lumière. C'est, à Anvers, le monde renversé du Nocturama superposé à celui de la gare : la lumière joue dans l'un comme dans l'autre cas un rôle majeur. L'arrivée euphorique à Anvers dans la lumière d'« un jour radieux de l'été commençant »

218 Le lecteur, lui, ne peut manquer bien-sûr de faire le lien avec les « *Kindertransporte* », les transports d'enfants.
219 *Ibid.*
220 *Ibid.*

s'inverse rapidement, « sous la sombre verrière de la gare », en un malaise mélancolique qui pousse le narrateur, « en proie aux maux de tête et aux idées noires », à trouver refuge dans l'espace des animaux nocturnes du zoo, où « l'obscurité artificielle qui règne en ce lieu » lui permet d'observer « les différents animaux vivant leur vie crépusculaire à la lueur d'une lune blafarde »[221]. D'emblée les espèces captives métaphorisent le destin d'Austerlitz en proie à la répétition compulsive de son passé –

> […] Le seul animal dont j'aie à vrai dire gardé le souvenir est le raton laveur […] 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.[222]

–, destin que le narrateur définit plus précisément quelques lignes plus loin en comparant les animaux nocturnes aux voyageurs en attente, dont Austerlitz fait partie, dans la salle des pas perdus de la gare,

> […] derniers représentants d'un peuple de taille réduite, disparu ou chassé de sa terre, de spécimens qui, parce qu'ils étaient les seuls à survivre, avaient sur le visage la même expression d'accablement que les bêtes du zoo.[223]

L'acte de percevoir soumet le regard aux conditions sensibles de la lumière, en l'occurrence une quasi-obscurité qui sollicite chez les animaux du Nocturma un pouvoir singulier que partagent avec les devins-poètes certains « peintres et philosophes » :

> […] 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.[224]

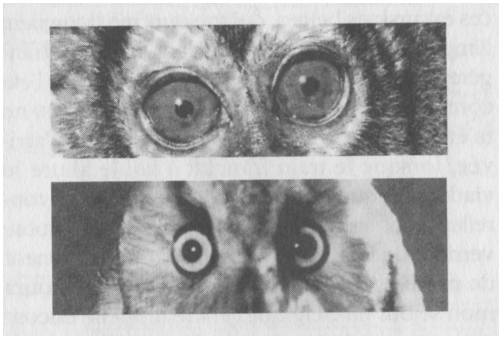


fig. 7 : W.G. Sebald, *Austerlitz*.

221 W.G. Sebald, *Austerlitz*, op. cit., p. 10.

222 *Ibid.*, p. 10-11.

223 *Ibid.*, p. 13.

224 *Ibid.*, p. 11.

fig. 8 : W.G. Sebald, *Austerlitz*.

L'analogie ainsi proposée entre le regard humain et celui des animaux du Nocturama, et qu'illustre l'insertion de reproductions photographiques (fig. 7 et fig. 8) cadrées sur les yeux de deux chouettes et sur deux paires d'yeux humains (identifiables comme ceux de Ludwig Wittgenstein et Samuel Beckett), peut trouver un prolongement dans une série de dédoublements. D'abord l'« effet de surimpression » dû à la lumière particulière régnant sous la verrière de la gare à la tombée du jour, et qui superpose l'espace du Nocturama à celui de cette gare. Cette « association d'idées » est matérialisée ensuite par la duplication qu'opèrent les miroirs (« l'éclat d'or et d'argent qui se reflétait dans les gigantesques glaces ternies […] emplissant d'une lueur sépulcrale la salle »[225]), puis par le dédoublement du regard appareillé d'Austerlitz, qui effectue des prises de vue de « l'alignement des fenêtres, [des] pilastres cannelées », ou encore « [des] miroirs complètement plongés dans l'obscurité » à l'aide de son « appareil photographique, un vieil Ensign à soufflet rétractable »[226], enfin par la distribution symétrique des espaces jumeaux de la salle des pas perdus et de la salle du buffet de la gare, « image en miroir de la salle d'attente ». Associés à l'horloge « au cadran jadis doré, noirci à présent par la fumée du tabac et la suie du chemin de fer »[227], les espaces de rencontre du narrateur et du personnage multiplient les signes d'un arrière-monde de la mémoire régie par une autre temporalité, et dont la perception n'est possible qu'à la faveur de dispositifs visuels conditionnés par cette dialectique de la lumière et de l'ombre dont la photographie actualise les effets : en cela, le Nocturama et la gare sont comme l'espace clos d'une chambre noire photographique.

Le travail de la mémoire accompagne une lente réapparition de la lumière à travers le voile recouvrant le passé ; le modèle de la photographie argentique fournit ici une métaphore

225 *Ibid.*, p. 13.
226 *Ibid.*, p. 14.
227 *Ibid.*, p. 15.

privilégiée du processus anamnésique, que Sebald ne manque pas d'exploiter à travers les motifs du voile, de la vapeur, de la lumière et de la « montée » progressive de l'image lors du développement chimique. Le motif de la poussière de graphite, qui met en relation, nous l'avons vu, l'atmosphère régnant dans l'atelier du peintre et sa quête mémorielle, a peut-être quant à lui quelque rapport avec celui des sels d'argent, en tant qu'opérateurs de l'émergence progressive – semblable à celle d'une mémoire latente ? – de l'image photographique. L'on peut citer à ce propos, dans *Max Ferber*, l'évocation, non dépourvue d'humour, du laborantin photographe

> […] censé au cours d'une longue période d'activité professionnelle avoir assimilé tant d'argent qu'il était devenu lui-même une sorte de plaque photographique, ce qu'attestait, m'expliqua Ferber avec le plus grand sérieux, le fait que le visage et les mains de ce manipulateur bleuissaient sous une lumière intense et donc, pour ainsi dire, se développaient.[228]

ainsi que le passage où Austerlitz parle de son apprentissage de la photographie au collège :

> […] 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 […] 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.[229]

Est privilégié, non l'éclat franc et abrupt de l'image actualisée en pleine lumière, mais le trouble optique de ce moment du développement photographique, interprétable peut-être comme la représentation de l'identité instable d'un sujet à la recherche de son passé. Les images reproduites à cet endroit du texte (fig. 9) font valoir les nuances de gris et les apparences de matières vibrantes.

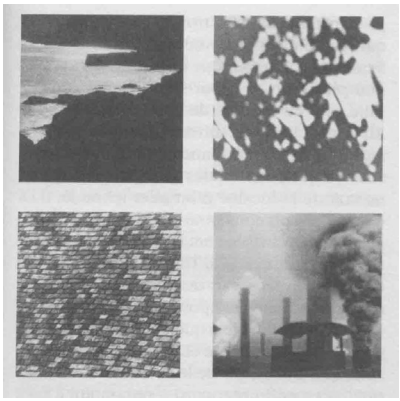


fig. 9 : W.G. Sebald, *Austerlitz*.

La fin du récit des années de collège a lieu dans un « restaurant *Mc Donald's* » dont Austerlitz commente ainsi l'éclairage :

228 W.G. Sebald, *Les Émigrants*, op. cit., p. 193.

229 W.G. Sebald, *Austerlitz*, op. cit., p. 95.

> […] il reprit enfin le fil de son histoire, après une remarque incidente sur l'éclairage de l'endroit, trop cru pour laisser planer le soupçon de l'ombre : la seconde d'effroi à l'instant du flash, dit-il, était ici pérennisée et il n'y avait plus d'espace ni pour le jour ni pour la nuit.[230]

L'atmosphère lumineuse des espaces, comme l'épisode du *transport café* Wadi Halfa dans *Max Ferber* l'indiquait déjà, détermine les conditions de possibilité de l'anamnèse : à la lumière brutale du flash s'opposent les nuances mouvantes de l'ombre et de la lumière, seules susceptibles de faire remonter le passé. Ainsi à la gare Wilson de Prague,

> […] ni Agata, ni Vera, ni moi-même, n'avons resurgi du passé. Parfois il semblait que les voiles voulussent s'écarter […], mais aussitôt que je voulais fixer un de ces fragments ou, comme l'on dit en photographie, faire la mise au point, cela disparaissait dans le vide qui tournoyait dans ma tête.[231]

L'éclairage et l'atmosphère matérialisent les conditions favorables à un retour du passé. Créateurs d'espaces intermédiaires, ils abolissent les frontières entre le monde des vivants et le monde des morts et jouent le rôle de médiateurs[232] :

> […] Il ne me semble pas que nous connaissions les règles qui président au retour du passé, mais j'ai de plus en plus l'impression que le temps n'existe absolument pas, qu'au contraire il n'y a que des espaces imbriqués les uns dans les autres selon les lois d'une stéréométrie supérieure, que les vivants et les morts au gré de leur humeur peuvent passer de l'un à l'autre, et plus j'y réfléchis, plus il me semble que nous qui sommes encore en vie, nous sommes aux yeux des morts des êtres irréels, qui parfois seulement deviennent visibles, sous un éclairage particulier et à la faveur de conditions atmosphériques bien précises.[233]

Notons que les conditions atmosphériques dont il est question ici, propres au temps météorologique et à une certaine qualité de lumière, sont évoquées ailleurs par Austerlitz comme les indices de l'existence d'un temps particulier – un « hors-temps » – opposé au temps linéaire et quantifié des sociétés rationnelles :

> […] 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 qui sait où ? L'être-hors-du-temps qui naguère encore était le mode d'existence dans des contrées reculées et oubliées de notre propre pays, comme sur les continents non encore explorés d'outre-mer, se retrouvait aussi, dit Austerlitz, dans les métropoles régies par le temps, Londres par exemple.[234]

Sebald suggère ainsi à travers la relation de l'épisode du Nocturama d'inverser le regard des vivants sur les morts, d'admettre la possibilité d'un point de vue des morts sur les vivants et d'accepter par là une porosité des frontières entre les deux espaces. Nous verrons plus loin que

---

230 *Ibid.*, p. 137.

231 *Ibid.*, p. 260.

232 Parmi les cinq sens possibles du mot *Medium*, W. Benjamin identifie la manifestation en surface d'une transcendance : le médium est la capacité de l'être humain à entrer en contact avec les morts et les esprits (Antonio Somaini, « Walter Benjamin's Media Theory », op. cit., p. 17).

233 *Ibid.*, p. 221.

234 *Ibid.*, p. 123-124.

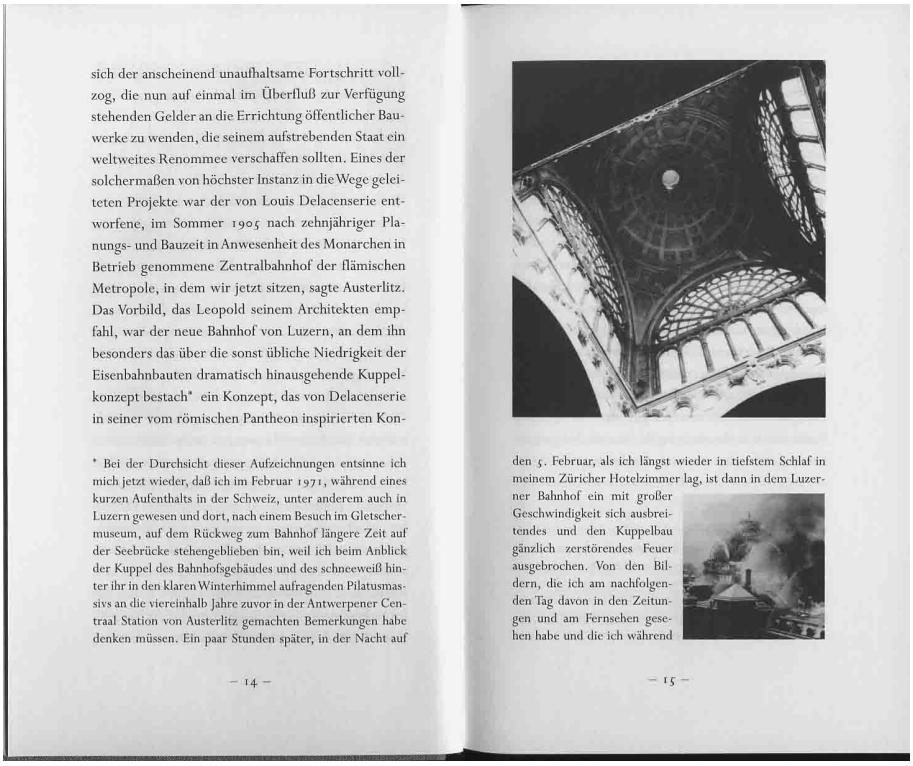
Sebald oppose une telle conception du regard à la tradition occidentale, qui fait du regard l'instrument d'une prédation et d'une « colonisation ».

Ombres et lumière : culpabilité et mélancolie

L'importance donnée dans *Austerlitz* au regard, à la vue et à la perception attire l'attention du lecteur sur l'anamnèse à laquelle procède le narrateur à différents moments réflexifs de son récit, au cours desquels sont sollicitées les mêmes références aux composantes dialectiques d'obscurité et de lumière que celles qu'il a convoquées à propos de la peinture et de la photographie. Deux épisodes retiendront notre attention. Le premier associe deux photographies : celle de la coupole de la gare d'Anvers[235] et celle de la vignette placée en note (fig. 10). L'organisation de la page est exemplaire du principe associatif mis en œuvre par Sebald pour coordonner les thèmes mémoriels, essentiels dans son œuvre, de la destruction et de la culpabilité. L'association[236] de la photographie en contre-plongée présentée en haut de la page, qui signale le point de vue d'Austerlitz, et de l'image placée en vignette, probablement issue d'une coupure de presse contemporaine de l'incendie de la gare dont le narrateur-auteur fut témoin, coordonne à travers les motifs du gris et de la fumée, l'évocation de l'architecture des deux gares d'Anvers et de Lucerne à deux souvenirs personnels, d'avant et d'après l'incendie de cette dernière, auquel le narrateur a assisté quatre ans après sa rencontre avec Austerlitz en 1971 et qui donne une information sur l'identité de l'auteur et narrateur sébaldien :

235 *Ibid.*, p. 17.

236 C'est le cas pour les différentes éditions du texte, indice que cette association d'images est signifiante pour Sebald. Nous utilisons ici l'édition Hanser Verlag en considérant que la dialectique du noir et du blanc est mieux endue que dans l'édition française.



sich der anscheinend unaufhaltsame Fortschritt vollzog, die nun auf einmal im Überfluß zur Verfügung stehenden Gelder an die Errichtung öffentlicher Bauwerke zu wenden, die seinem aufstrebenden Staat ein weltweites Renommee verschaffen sollten. Eines der solchermaßen von höchster Instanz in die Wege geleiteten Projekte war der von Louis Delacenserie entworfene, im Sommer 1905 nach zehnjähriger Planungs- und Bauzeit in Anwesenheit des Monarchen in Betrieb genommene Zentralbahnhof der flämischen Metropole, in dem wir jetzt sitzen, sagte Austerlitz. Das Vorbild, das Leopold seinem Architekten empfahl, war der neue Bahnhof von Luzern, an dem ihn besonders das über die sonst übliche Niedrigkeit der Eisenbahnbauten dramatisch hinausgehende Kuppelkonzept bestach* ein Konzept, das von Delacenserie in seiner vom römischen Pantheon inspirierten Kon-

* Bei der Durchsicht dieser Aufzeichnungen entsinne ich mich jetzt wieder, daß ich im Februar 1971, während eines kurzen Aufenthalts in der Schweiz, unter anderem auch in Luzern gewesen und dort, nach einem Besuch im Gletschermuseum, auf dem Rückweg zum Bahnhof längere Zeit auf der Seebrücke stehengeblieben bin, weil ich beim Anblick der Kuppel des Bahnhofsgebäudes und des schneeweiß hinter ihr in den klaren Winterhimmel aufragenden Pilatusmassivs an die viereinhalb Jahre zuvor in der Antwerpener Centraal Station von Austerlitz gemachten Bemerkungen habe denken müssen. Ein paar Stunden später, in der Nacht auf

den 5. Februar, als ich längst wieder in tiefstem Schlaf in meinem Züricher Hotelzimmer lag, ist dann in dem Luzerner Bahnhof ein mit großer Geschwindigkeit sich ausbreitendes und den Kuppelbau gänzlich zerstörendes Feuer ausgebrochen. Von den Bildern, die ich am nachfolgenden Tag davon in den Zeitungen und am Fernsehen gesehen habe und die ich während

fig. 10 : W.G. Sebald, *Austerlitz* (édition allemande Carl Hanser Verlag, 2001).

L'auteur-narrateur indique d'abord s'être souvenu de sa propre visite à la gare de Lucerne en relisant son récit – celui que nous sommes en train de lire –, et avoir à cette occasion contemplé la coupole de la gare se détachant sur le fond d'une montagne enneigée, avant d'apprendre l'incendie de cette gare la nuit suivante. Le trajet de la mémoire suit alors un réseau d'associations d'images nocturnes éclairées par les lueurs d'un incendie, qui ramènent le passé du narrateur dans le présent de la narration : de la gare d'Anvers à celle de Lucerne, le lecteur apprend que la destruction par le feu est un thème renvoyant à la culpabilité qui hante le narrateur :

> […] les images que j'en ai vues […] ont provoqué en moi des inquiétudes et des angoisses dont la conséquence fut que je me persuadai d'être coupable ou pour le moins complice, de l'incendie de Lucerne.[237]

L'image des neiges éternelles se confond avec le destin funeste du monde sous les auspices duquel sa propre vie est placée, entre culpabilité et mélancolie. La vue des « Alpes sous la neige » convoquée à propos des deux souvenirs relatés dans la note renvoie au premier écrit publié de Sebald, *D'après nature*[238]. Dans le troisième poème de ce recueil, la naissance de l'auteur est associée à la destruction par le feu de la ville de Nuremberg, et dans le premier, consacré au

237 *Ibid.*, p. 18.

238 W.G. Sebald, *D'Après nature. Poème élémentaire*, Arles, Actes Sud, 2007 [1988]. Ce recueil est composé de trois parties intitulées respectivement « Comme la neige sur les Alpes », « … et que j'aille tout au bout de la mer », « La sombre nuit fait voile ».

peintre Matthias Grünewald et intitulé *Comme la neige sur les Alpes*, est affirmé le lien entre la douleur et la vue : « C'est ainsi, quand le nerf optique se déchire, que dans l'atmosphère immobile tout devient blanc, comme la neige sur les Alpes. »[239] La couleur blanche de la glace métaphorise dans ce poème l'absolu de la destruction et de la douleur, elle-même vecteur de la mémoire, ainsi que le montre, on s'en souvient, l'épisode de l'immobilisation douloureuse de Max Ferber. La mémoire de la douleur et de la destruction s'exprime à travers l'opposition des flammes, de la neige et de la nuit, du feu et de l'eau, où se donne à lire le renversement d'une ambition constructive en sa négation destructrice.

Le second épisode représentatif de l'anamnèse du narrateur-auteur se déroule lors de la visite du fort de Breendonk, lieu de travail forcé pendant la Seconde Guerre mondiale. Le souvenir de cette visite, « qui s'est au fil du temps obscurci dans [s]a mémoire » et « s'était obscurci le jour même où [il] visit[a] la forteresse », montre un mécanisme de défense et d'auto-censure semblable à celui évoqué dans le rêve de l'incendie de la gare de Lucerne ; la mémoire du narrateur émerge là aussi dans une atmosphère lumineuse qui se voilera jusqu'à l'obscurité :

> […] Le souvenir des quatorze stations que le visiteur de Breendonk parcourt entre le portail et la sortie s'est au fil du temps obscurci dans ma mémoire, ou plutôt, si l'on peut dire, il s'était obscurci le jour même où je visitai la forteresse, soit que je n'aie pas voulu voir ce qu'il y avait à voir, soit que, dans ce monde seulement éclairé par le faible reflet de quelques rares lampes et privé à jamais de la lumière naturelle, les contours des choses se soient estompés et perdus. 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 tombe 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 présent à l'esprit tandis que j'écris, […].[240]

Ecouter, consigner, raconter : telles sont les étapes du programme mémoriel sébaldien, dont la première, conjointement au regard, prend place au sein d'une esthésie où la dialectique de l'ombre et de la lumière renforce les effets du refoulement et de l'oubli ; à l'effet d'évidement propre à l'oubli répond celui, vertical, d'une remontée des souvenirs, en l'occurrence ceux de l'enfance du narrateur :

> […] Et pendant que mon regard plongeait dans ces oubliettes vers des profondeurs qui me semblaient constamment s'affaisser […] remonta de l'abîme la vision de notre buanderie à W.[241]

L'obnubilation de la mémoire prend chez Sebald l'aspect d'un dévoilement caractérisé par un travail de l'ombre et de la lumière. Médium privilégié du dévoilement – une « écriture de lumière » –, la photographie est cependant maintenue dans un clair-obscur. Ceci est particulièrement

239 *Ibid.,* p. 32.

240 W.G. Sebald, *Austerlitz*, op. cit., p. 32-33.

241 *Ibid.,* p. 34.

sensible dans deux œuvres centrées sur l'exil, *Récits d'Ellis Island* et *Les Émigrants*, que nous nous proposons d'examiner maintenant.

c - De papier et de lumière

Si l'on admet que les productions de la mémoire participent de ce que Emanuele Coccia appelle la « vie sensible », l'on doit dès lors convenir que celles-ci ne sauraient exister que dans les formes que leur offre un médium :

> […] L'esprit ne subsiste et ne survit que parce que les media les maintiennent en vie et le transforment en quelque chose de sensible. Ils l'arrachent à son existence purement psychique et intérieure (et donc individuelle, privée, soustraite à la participation), lui offrent un accès à l'échange, lui donnent une existence concrète : sinon celle des choses, celle d'une image des choses.[242]

Ces manifestations d'une « existence concrète » prennent dans ces deux œuvres de Perec et de Sebald – *Récits d'Ellis Island* et *Les Émigrants* – la forme d'un « iconotexte » où s'observent différents modes de *remédiations* imbriquant les uns dans les autres de nombreux supports d'expression ou médias : éléments textuels (lettres, signes typographiques, langues étrangères) ; images photographiques de sources et de statuts multiples *in præsentia* (images d'écritures issues d'articles de journaux, de journaux personnels, d'imprimés divers) ; images photographiques fixes et photogrammes de film ; témoignages oraux (paroles de guide ou de témoins, voix off de Perec) ; superposition d'images animées ou fixes décrites *in absentia*.

La notion de remédiation, qui nous a aidé à repérer les modes d'emprunt et de recontextualisation des images chez Sebald, permet par ailleurs de décrire le processus éditorial par lequel un texte accède à son existence sensible. Ainsi les chapitres conçus pour le cinéma de *Récits d'Ellis Island. Histoires d'errance et d'espoir* (*L'île des larmes* et *Description d'un chemin*), sont-ils réintégrés dans un premier livre (INA/Éditions du Sorbier, 1980) puis dans un deuxième (INA/P.O.L., 1994), pour finalement s'autonomiser dans une troisième édition (P.O.L., 1995, repris dans l'édition de la *Bibliothèque de la Pléiade*) sous la forme d'un poème[243], d'une litanie détachée de son contexte narratif – les « histoires d'errance et d'espoir » ne figurent plus dans le texte – , de son contexte visuel – toutes les images ont disparu –, et de son contexte testimonial – la partie *Mémoires* est absente. Cette autonomisation du texte par rapport à son contexte éditorial initial appauvrit l'expression sensible de la mémoire lors de son passage d'une édition à l'autre.

---

242 E. Coccia, *La Vie sensible*, op. cit., p. 82.

243 « Le tranchant des questions, la fermeté des affirmations s'unissent avec les ressources du poème, ses cadences, ses rimes. » (Claude Burgelin, Notice d'*Ellis Island*, dans G. Perec, *Œuvres II*, op. cit. p. 1222).

De même, l'édition française de *Die Ausgewanderten* (*Les Émigrants*) supprime l'ensemble signifiant qu'offrait à l'origine la jaquette, une image photographique fantaisiste, voire incroyable, et pourtant authentique (ainsi que Sebald s'en explique ailleurs), légendée par la mention suivante : *Vier lange Erzählungen. Mit vielen Illustrationen – Erfolgsausgabe*[244]. Cette suppression prive le lecteur de l'effet souhaité par l'auteur, à savoir une prise de distance ironique à l'égard de la lecture *immédiate* des illustrations induite par le pacte illustratif habituel[245]. Et il est de fait que la perception sensible de la mémoire n'est jamais immédiate dans les œuvres de Sebald, non plus que dans celles de Perec, mais proliférante, multipliée par de nombreux médias. C'est ce que nous voudrions montrer en analysant le statut de l'album et de la projection photographiques dans *Les Émigrants* et *Récits d'Ellis Island*.

L'image de papier

L'album photo, initialement réservé au cercle familial, acquiert une visibilité nouvelle lors de sa dissémination dans l'espace social des antiquités, d'où un « spectateur de l'avenir », un archéologue, un collectionneur, un historien ou un écrivain le sauvera pour lui redonner une visibilité. Ainsi procède Sebald, qui sélectionne ses images dans les albums photo familiaux et les associe ensuite à ses personnages. Lieu d'intensification de la mémoire par le jeu des tonalités de noir et de blanc, la blancheur d'albumine des feuilles de l'album[246] est le milieu sur lequel se détache la trace d'un moment mémorable que l'on peut en quelque sorte feuilleter à part soi : une ascèse propédeutique à l'anamnèse.

Telle est en effet la fonction des différents albums dans *Les Émigrants*. L'album de Paul Bereyter est le point de départ de l'enquête du narrateur et fournit la matière iconographique de la moitié du récit, offrant une première récapitulation de la vie de Bereyter selon le modèle eschatologique[247] du film de la vie :

> […] Comme pour expliciter une information peu compatible avec la biographie d'un jeune instituteur des années trente, Mme Landau me mit devant les yeux un album de grand format recélant, annotés de sa main à lui, non seulement les documents photographiques de cette période, mais aussi, à l'exception de quelques lacunes, la vie entière de Paul Bereyter.[248]

---

244 « Quatre longs récits comprenant de nombreuses illustrations – une réussite éditoriale – » (nous traduisons, *Die Ausgewanderten*, Frankfurt, Eichborn, 1993).

245 Le pacte illustratif habituel repose sur le rapport de référentialité que l'image entretient avec le texte qu'elle est censée illustrer. Mandana Covindassamy montre par ailleurs clairement l'usage critique et distancié que Sebald fait de l'image par l'analyse de la reproduction de la vanité figurant dans *Les Anneaux de Saturne*. Voir M. Covindassamy, « Le dépaysement en pratique » dans *Europe*, n° 1009, mai 2013, p. 138-146.

246 Le nom « album » vient d'« albumine », le « blanc » de l'œuf.

247 Voir à ce sujet J. F. Chevrier, « Mnémographies », *op. cit.*

248 W.G. Sebald, *Les Émigrants*, op. cit., p. 58.

Au film d'une vie reconstituée dans l'album succède sa mise en mouvement par une lecture « multi-directionnelle » qu'autorise le feuilletage, mode aléatoire de la lecture qui défait la linéarité chronologique des pages. La photographie ainsi mise en mouvement anime le processus mémoriel et fait revivre le passé :

> […] Cet après-midi-là, je tournai et retournai les pages de l'album, d'avant en arrière, d'arrière en avant, et je n'ai depuis cessé de le refeuilleter car à regarder les photographies qu'il renferme, il me semblait effectivement et il me semble encore aujourd'hui que les morts reviennent ou bien que nous sommes sur le point de nous fondre en eux.[249]

Dans le second récit, la remédiation par la peinture du village de W[250] dans l'album photo indique un angle mort de la mémoire familiale, celle des émigrés, et motive le premier voyage du narrateur vers le « Nouveau Monde » :

> […] La cause de ce revirement [le refus de Sebald de retrouver les traces de ses parents émigrés aux Etats-Unis] 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.[251]

Si l'album photographique familial permet à sa tante de « conjurer » l'impossibilité d'accéder au passé, il est pour le narrateur l'embrayeur d'une histoire occultée et refoulée :

> Cette histoire a commencé par une photographie. Quand j'étais aux États-Unis en 1981, je suis allé voir ma tante et nous avons passé un moment à feuilleter ses albums de photos. Vous savez comment ça se passe avec les photos de famille – en général vous les connaissez toutes sauf une, que vous n'avez jamais vue. Et la photographie de l'oncle Adelwarth en costume arabe faisait partie de celles-là. J'avais entendu parler de cet oncle, je l'avais rencontré quand j'étais enfant mais, pour moi, il était resté un mystère. Là, dès que j'ai revu cette photo, j'ai compris immédiatement de quoi il s'agissait... Dans une famille catholique, tout est refoulé. Ce n'est même pas que cela soit passé sous silence, ça n'est pas vu, ça n'existe pas. Cela ne correspond à rien, cela ne rentre dans aucun cadre, nulle part.[252]

La photographie en question – le grand-oncle en costume arabe – est celle qui figure en couverture de l'édition allemande avec sa légende ironique. Elle est le lieu d'une tension entre l'authenticité et l'invraisemblable :

> […] Quand vous montrez une photo pour attester de l'existence de quelque chose, alors les gens ont tendance à se dire que, eh bien, oui, ça devait être comme ça. Et il est certain que dans *Les Émigrants* même les photos, si invraisemblables qu'elles soient, auraient tendance à illustrer ce phénomène. Regardez par exemple cette photographie du grand-oncle du narrateur en costume arabe, c'est une photographie authentique prise pendant son séjour à Jérusalem en 1913. Elle n'a pas été falsifiée, elle n'est pas là par hasard, ce n'est pas non plus une photographie qui a été ajoutée *a posteriori*. De cette façon, les photographies permettent au narrateur de conférer une sorte de légitimité à l'histoire qu'il raconte.[253]

---

249 *Ibid.*

250 *Ibid.*, p. 86.

251 *Ibid.*, p. 86.

252 W.G. Sebald, *L'Archéologue de la mémoire*, op. cit., p. 74.

253 *Ibid.*, p. 43.

Le lecteur, conformément à l'avertissement de la couverture, doit quant à lui se poser la question de l'authenticité du rapport entre les faits et les images. L'album est le lieu d'une énigme qui interroge le désir de transparence ou d'immédiateté induit par la photographie :

> […] les photographies proviennent de différentes sources et elles ont aussi des objectifs différents. Mais c'est vrai, la plupart viennent de ces albums que les gens de la petite bourgeoisie faisaient dans les années 1930 et 1940. Et ce sont des documents authentiques. On peut dire que quatre-vingt dix pour cent des images présentes dans cet ouvrage (*Les Émigrants*) sont authentiques, j'entends par là qu'elles ne proviennent pas d'autres sources utilisées dans le but de raconter l'histoire. Je dirais qu'elles ont deux raisons d'être dans le texte. La première et la plus évidente, c'est qu'elles sont là pour accréditer la véracité du récit – nous sommes tous plus enclins à croire les images que les mots. […]. De cette façon, les photographies permettent au narrateur de conférer une sorte de légitimité à l'histoire qu'il raconte. Je pense que cela a toujours été une préoccupation dans la fiction réaliste et cet ouvrage est une forme de fiction réaliste […].[254]

À cette fonction de l'image s'en ajoute une autre selon Sebald, qui est de retenir le flux du récit :

> L'autre fonction que je vois est peut-être celle d'arrêter le temps. La fiction est une forme artistique qui suit une temporalité, qui tend vers une fin, qui travaille sur un gradient négatif et il est très, très difficile dans cette forme particulière de récit d'arrêter la fuite du temps […]. Les photographies ont aussi ce pouvoir, elles agissent comme des retenues, des barrages qui endiguent le flot. Je crois que c'est quelque chose de positif, le fait de ralentir la lecture en quelque sorte.[255]

La médialité propre au récit est envisagée ici en rapport avec la temporalité : un déroulement linéaire[256] orienté vers une fin, propre également à ces objets temporels que sont les œuvres musicales et cinématographiques[257]. On est dès lors encouragé à penser la présence des photos dans le texte de Sebald comme l'équivalent d'un mouvement de ralenti musical dont l'expression ultime serait le silence, ou de ralenti cinématographique mené jusqu'à la fixité du photogramme[258], et à relever l'extrême attention portée par Sebald à la temporalité des médias de l'écriture et de la photographie. La photographie, jouant dans le texte de sa force antitextuelle[259], ménage un retrait dans le récit et une sortie hors du temps linéaire pour permettre d'entrer dans l'espace de la mémoire. La photographie est ce point d'arrêt spatialisé dans le livre, qui ouvre la narration à une interrogation sur la réalité du lien entre la fiction et l'authenticité. Nous y reviendrons.

---

254 *Ibid.*

255 *Ibid.,* p. 44.

256 « La lecture livresque est une norme séquentielle et linéaire, une structure habillée typographiquement caractérisée par la fixité de cette forme typographique, l'unicité et la limitation du texte, le principe d'un bon parcours de lecture, la prééminence de l'auteur. », Bernard Stiegler, *Vocabulaire* [En ligne] : http://arsindustrialis.org/vocabulaire-lecture-industrielle.

257 « Un objet temporel […] est constitué par le fait que comme nos consciences, il s'écoule et disparaît à mesure qu'il apparaît. Le livre et le film sont deux objets temporels qui ont été spatialisés. », Bernard Stiegler, *Vocabulaire* [En ligne] : http://arsindustrialis.org/objet-temporel.

258 Arrêt sur image réalisé par ailleurs sur une bande vidéo dans *Austerlitz*, op. cit., p. 294-295.

259 Christelle Reggiani, « L'image perecquienne comme antitexte » dans *Le Cabinet d'amateur*, n° 7-8, 1998.

Chez Perec, la dimension personnelle de l'album est inscrite dès le début de la mise en œuvre du projet : un journal de tournage répondra à l'absence d'histoire, et deviendra *a posteriori* et selon son vœu l'album photographique feuilleté dans le film[260]. L'album est ainsi un objet riche de multiples remédiations. Les trente-deux pages de l'album montrées à l'écran exposent une diversité de documents – des prospectus, des photos de tournage, des photographies d'émigrants – dont majoritairement celles de Lewis Hine –, des photographies de famille, et deux photos personnelles de Perec et de Bober. L'album apparaît à trois reprises dans le film. Une première fois (0:20 – 1:35) à l'incipit du film, en introduction à l'histoire de l'île par la voix de Perec lisant les deux questions qui leur sont adressées à propos de leur projet[261]. L'album réapparaît ensuite (19:19 – 20:49) avec une séquence de photos d'émigrants, sauf sur la double page, où figure un formulaire intitulé « *Drew Pearson's Predict-a-Word Chart* », grille de cinq cases sur cinq collée sur la page (20:00). L'ultime séquence (39:45 – 40:42) montre des photographies réalisées dans des studios (notamment celle d'un enfant entouré de deux couples d'adultes au moment où le commentaire parle d'une autobiographie probable, potentielle), suivies des photos familiales de Perec et de Bober.

On sait que la première édition des *Récits d'Ellis Island* (INA-Le Sorbier, 1980) déçut leurs auteurs en raison de certaines maladresses[262]. Robert Bober renforcera la présence de la forme de l'album lors de la seconde édition (P.O.L., 1994) en adoptant le format même de l'album photo et en ajoutant une section intitulée *Album,* où les photos apparaissent sur un fond blanc accompagnées de textes, en référence à la disposition de l'album photo familial[263]. Imitation ou

260 L'album « apparaît à des moments stratégiques [et] permet sans doute de soutenir cette énonciation personnelle à deux voix en faisant du film dans son ensemble le lieu d'un parcours rétrospectif, critique et subjectif. », Cécile de Bary, « *Récits d'Ellis Island* (Georges Perec). Des récits contestés », *Cahiers de Narratologie* [En ligne] : http:// narratologies.revues.org/942, p. 15.

261 Les deux questions figurent dans les deux versions du livre (Sorbier, 1980 et P.O.L. 1994) mais pas dans l'édition de la Pléiade : « À Paris, quand nous disions que nous allions faire un film sur Ellis Island, presque tout le monde nous demandait de quoi il s'agissait. À New York, presque tout le monde nous demandait pourquoi. Non pas pourquoi un film à propos d'Ellis Island, mais pourquoi nous. En quoi cela nous concernait-il, Robert Bober et Georges Perec ? » (G. Perec et Robert Bober, *Récits d'Ellis Island. Histoires d'errance et d'espoir*, Paris, Éditions du Sorbier/INA, 1980, n.p.).

262 Notamment l'orthographe fautive du nom de Perec (« Pérec ») sur la couverture et la hiérarchisation typographique du nom des auteurs. En la comparant à la deuxième édition (INA-P.O.L., 1994), on perçoit que la présentation sévère et finalement banale de la première édition dissociant le texte des photos en cahiers ne favorise pas une lecture intégrée du texte et de l'image ; par ailleurs la qualité d'impression des photographies est décevante (absence de profondeur des noirs et absence de contrastes). L'ensemble du livre laisse finalement une impression de distance des auteurs avec leur objet, en contradiction avec leur implication subjective, ce que tentera de résoudre Bober lors de la deuxième édition en faisant apparaître l'écriture manuscrite de Perec avec les photographies désormais en couleur.

263 Andrée Chauvin & Mongi Madini, « La remontée des images (sur les *Récits d'Ellis Island*) » dans *Le Cabinet d'amateur*, n° 5, 1997, p. 41.

citation, l'album figure bien comme un leurre, un trompe-l'œil[264], à rapprocher de la confection du faux-journal intime d'Ambros Adelwarth. De quelle histoire l'album est-il dès lors la représentation ? Quelle perception du passé l'acte de lecture de l'album engendre-t-il ?

Il est un motif récurrent du film de Bober et Perec qui se rappelle dans l'album : la grille. Aux nombreux quadrillages présents dans le film (grilles, grillages, fenêtres à contre-jour découpant des formes géométriques, carreaux et carrelages, quadrillage de la grande salle d'accueil des émigrants) s'ajoute, nous venons de l'indiquer, la grille imprimée sur une fiche, rappelant une grille de mots croisés. L'hypothèse d'un jeu de lettres est confirmée par l'examen attentif de cette grille : une « *Predict-a-Word Chart* » est en effet une procédure décrite par les psycholinguistes par laquelle un sujet anticipe ou devine le sens d'un mot ou d'une unité linguistique avant son apparition et elle est à l'origine d'un jeu inventé en 1940 par un animateur de radio américain, Drew Pearson, composé de cartes-grille, telles que celle montrée dans le film[265]. On peut associer cette grille de lettres à celles des mots-croisés et aux autres jeux lettrés qu'on rencontre chez Perec et faire l'hypothèse que ce jeu des lettres est une manière de figurer le destin à venir des émigrants : la grille *Predict a Word* suggère des hypothèses sur le mot à trouver, de même que la sélection, dans le centre d'Ellis Island, au moyen des lettres dessinées sur leurs corps, engage l'avenir de ces émigrants. Le jeu avec les lettres est chargé ici d'une composante existentielle décisive.

Dans les deux cas, l'album photo se présente comme un médium dont la fonction de transmission est interrogée. Pour reprendre la terminologie de Bruno Latour, il peut se définir comme un objet tendu entre deux polarités : celle d'un *intermédiaire* et celle d'un *médiateur*[266]. L'album de Perec est réalisé pour les besoins du film, et la construction d'un album photo factice

---

264 *Ibid.*, p. 45.

265 *Drew Pearson was a radio personality in the 1940s United States who had a segment on his show where he predicted upcoming events in politics and current affairs. [...] The game is played by first spinning a spinner to decide which letter of the alphabet will go in the top left corner of a 5x5 square grid. The players then, in turn, call a letter to fill in the rest of the grid, one letter at a time. Each player has their own grid, and places the called letter on their grid without seeing where the calling player has placed theirs. Hence the 'prediction' - players must 'predict' what word the calling player is trying to build in order to know where to place the letters being called.* (Drew Pearson était une figure radiophonique des années 1940 aux États-Unis. Il consacrait une partie de son émission à la prévision des événements politiques et de la vie courante. […] Une roue décidait de la lettre placée en haut à gauche d'une grille de cinq cases sur cinq. Les joueurs, chacun leur tour, proposaient une lettre à la fois pour remplir la grille. Chaque joueur avait sa propre grille et plaçait la lettre tirée sans savoir à quel endroit le concurrent avait placé sa lettre. D'où le caractère prédictif, les joueurs devaient prédire quel mot le joueur concurrent était en train de construire de manière à savoir où il devait lui-même placer les lettres tirées.) Source : http://boardgamegeek.com/boardgame/32175/drew-pearsons-predict-word.

266 « En tant que médiateurs, ils [les médias] ne peuvent pas éviter de transformer ce qu'ils transportent, puisqu'ils sont obligés d'en sélectionner seulement certains aspects, mais ils ne peuvent le transformer qu'en en transportant quelque chose, qui ne fait que les traverser en tant qu'intermédiaire. », B. Latour, « Les médias sont-ils un mode d'existence ? », *INA Global*, n° 2, 2014, p. 146-147, cité par Y. Citton, *Médiarchie*, Seuil, 2017, p. 46-47.

lié au présent de la visite répond en quelque sorte à l'absence de tout album photo familial ; de même, les albums photos présentés dans les récits de Sebald invitent à douter de la transparence et de l'évidence de la mémoire familiale. Cette contestation de l'évidence par la manipulation – aux deux sens du terme – de l'album photo interroge le désir censément éprouvé par tout sujet d'une relation d'*immédiateté* à sa mémoire : Perec dit à propos des photographies qu'elles sont « figées une fois pour toutes dans l'évidence trompeuse de leur noir et blanc »[267] et, à propos de sa judéité, qu'elle est « une évidence, si l'on veut, mais une évidence médiocre, qui ne [le] rattache à rien[268] » ; chez Sebald, l'album conteste le récit convenu de l'histoire de sa famille en laissant apparaître les traces d'un refoulement. L'album photographique intensifie ainsi la mémoire d'une absence en masquant derrière son évidence un défaut de transmission.

L'image de lumière

Le voyage effectué par Perec mi-avril 1979 du Havre à New York pour les besoins du tournage du film constitue une approche de l'absence, une préparation à l'anamnèse dont rendent compte trente-neuf Polaroïds par lesquels, observe Christelle Reggiani, « Perec a choisi de photographier l'approche – donc l'absence – d'Ellis Island, c'est-à-dire du lieu vide d'une mémoire virtuelle » :

> Dans l'ordre du voyage, cette ascèse vaut effectivement comme telle, les Polaroïds formant ensemble un exercice, sinon spirituel, du moins éthique, une préparation au film à venir, à l'approche d'Ellis Island, lieu littéralement improbable pour le sujet Perec.[269]

Aller en Amérique au rythme des émigrés a pour effet de reproduire la sensation d'une désorientation déjà vécue par Perec. On trouve dans la note écrite par lui sur le bateau –

> Très vite perte de notion de temps, de durée, de vitesse, d'espace. Repère sur des cartes. Quelque chose de très abstrait : temps suspendu.[270]

– des termes identiques à ceux qu'il utilise dans l'évocation de certaines des « choses à faire avant de mourir » – « Vivre une expérience « hors du temps » comme Siffre (n° 12) » ou « Faire un long voyage sur un navire (n° 14) »[271]– et dans celle de son expérience d'enfant exilé :

---

267 G. Perec, *Ellis Island*, Œuvres II, *op. cit.*, p. 886.

268 *Ibid.*, p. 895.

269 Christelle Reggiani, « L'écriture photographique de Georges Perec », dans *L'éternel et l'éphémère. Temporalités dans l'œuvre de Georges Perec*, Amsterdam New York, Rodopi, 2010, p. 115.

270 « Perec, *Polaroïds* », TEM-Texte en main, n°12, Printemps-été 1997, p. 42.

> Ce qui caractérise cette époque c'est avant tout son absence de repère : les souvenirs sont des morceaux de vie arrachés au vide. Nulle amarre. Rien ne les ancre, rien ne les fixe. Presque rien ne les entérine. Nulle chronologie sinon celle que j'ai, au fil du temps, arbitrairement reconstituée : du temps passait. Il y avait des saisons. On faisait du ski ou les foins. Il n'y avait ni commencement ni fin. Il n'y avait plus de passé, et pendant très longtemps il n'y eut pas non plus d'avenir ; simplement ça durait. On était là. Ça se passait dans un lieu qui était loin, mais personne n'aurait très exactement pu dire loin d'où c'était, peut-être simplement loin de Villard-de-Lans.[272]

Cette désorientation, qui vaut pour une expression de l'exil, est décelable dans les images que Perec réalise avec son appareil Polaroïd. Christelle Reggiani a montré que l'album de trente-neuf Polaroids offert à Jacques Poli se caractérise par une approche sérielle de la disparition photographique et par l'évidement référentiel dû au choix des prises de vue par temps de brouillard – d'où une dissolution des formes dans les tonalités de gris, de bleu, de vert et de blanc, rendue sensible par la fragilité et la précarité de l'appareil. La lumière constitue chez Perec un intermédiaire liminal entre l'accès et la fermeture à la mémoire. Dans la troisième séquence du film où l'album photo est montré, une photographie entourée d'un halo blanc, d'une aura blanche, situe le modèle de la famille dans une suspension éthérée, au moment où le texte lu par Perec parle d'un éloignement dans le temps et l'espace :

> […] loin de nous dans le temps et l'espace, ce lieu/fait pour nous partie d'une mémoire potentielle, d'une autobiographie probable.[273]

La représentation photographique idéale de la famille se défait à ses limites dans un vide incertain, figure de la « clôture, ou scission, ou coupure »[274], dissolution qui renvoie à « un silence, une absence, une question, une mise en question, un flottement, une inquiétude. »[275]

Qu'en est-il chez Sebald ?

Nous avons vu dans l'introduction à notre étude que l'exil de deux personnages des *Émigrants* se manifeste par une désorientation exprimée dans des termes identiques à ceux de Perec. Paul Bereyter, commente ainsi, on s'en souvient, l'une de ses photographies de lui sur le front de l'Est :

> […] on était toujours, comme Paul l'a écrit sous cette photographie, à quelque deux-mille kilomètres à vol d'oiseau... mais d'où ?[276]

et l'oncle du narrateur émigré à New York expose en ces termes son sentiment :

---

271 G. Perec, « Quelques-unes des choses qu'il faudrait tout de même que je fasse avant de mourir » dans *Je suis né*, op. cit., p. 107.

272 G. Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, op. cit., p. 708.

273 G. Perec, *Ellis Island*, Œuvres II, *op. cit.,* p. 894.

274 *Ibid.*, p. 895.

275 *Ibid.*

276 W.G. Sebald, *Les Émigrants*, op. cit., p. 70.

> […] I often come out here, dit l'oncle Kasimir, it makes me feel that I am a long way away, though I never quite know from where.[277]

L'exil se manifeste également par un défaut de la perception visuelle pour les protagonistes auxquels s'associe le narrateur-auteur : au regard aveugle de Paul Bereyter sous des lunettes opaques (voir fig. 1) répond un cliché du narrateur à contre-jour devant une lumière océanique aveuglante (fig. 11) :

fig. 11 : W.G. Sebald, *Les Émigrants*.

La lumière est cependant chez Sebald un médium privilégié d'accès à l'espace de la mémoire ainsi qu'en témoigne l'analyse de la séance de projection de diapositives du premier récit des *Émigrants*. Cette séance comporte deux moments. D'abord la préparation à la projection qui superpose deux médias – « l'écran tendu sur un cadre de bois » et le miroir que cet écran recouvre –, et, dans l'attente des premières images, l'apparition du médium diaphane de la lumière du projecteur :

> […] Le doux ronronnement du projecteur se fit entendre et la poussière en suspension dans la pièce, autrement invisible, se mit à briller dans le faisceau de lumière, préludant à l'apparition des images.[278]

À cette phase de préparation succède celle de la vue d'un paysage perçu à travers un voile :

> […] Comme masqué par un voile vert pâle, le paysage insulaire s'étalait devant nos yeux.[279]

Ce halo introduit à une première superposition d'images, qui a lieu dans la conscience du narrateur :

> […] L'un de ces clichés rappelait jusque dans les détails une photo de Nabokov prise dans les montagnes dominant Gstaad, que j'avais découpée quelques jours auparavant dans une revue suisse.[280]

---

277 « Je viens souvent par ici, dit l'oncle Kasimir, ça me fait l'effet d'être loin, même si je ne sais pas vraiment loin d'où. » (notre traduction), *Ibid.,* p. 106.

278 *Ibid.,* p. 24.

279 *Ibid.*

280 *Ibid.* La photo reproduite est un exemple de la stratégie d'authentification de Sebald. L'image reproduite dans le texte ne provient probablement pas d'une revue suisse mais d'une monographie consacrée à Nabokov (Donald Lee Morton, *Vladimir Nabokov*, Hamburg, Rowohlt, 1984, p. 118) que Sebald possédait dans sa bibliothèque (voir Jo Catling, Richard Hibbit, *Saturn's Moons. W.G.*, op. cit., p. 406).

L'expérience de remédiation du passé se caractérise ici par un effet visuel de tremblement des photos sur l'écran, accompagné d'un silence remarqué par le narrateur :

> […] Bizarrement, aussi bien Edward que le Dr Selwyn avaient sur les photographies qu'ils nous montraient une apparence tout à fait juvénile, quoique au moment de leur voyage, qui remontait à l'époque, à exactement dix ans, ils eussent déjà largement dépassé la soixantaine. Je sentais que tous deux n'étaient pas sans éprouver une certaine émotion à voir ainsi resurgir leur passé. Mais peut-être était-ce aussi bien une illusion de ma part, due au fait que ni l'un ni l'autre, alors qu'ils avaient commenté les nombreuses vues montrant la flore de printemps et toutes sortes de bestioles volantes et rampantes, n'avait voulu ou simplement pu dire rien sur ces photos-là, laissant s'instaurer dans la pièce, tandis qu'elles tremblotaient sur l'écran, un silence presque total.[281]

Le dernier cliché est une vue sommitale où l'effet de la lumière sur le paysage se manifeste comme l'image tremblante d'un mirage :

> […] La dernière [photographie] présentait le plateau de Lasithi, pris en plongée du haut d'un des cols du Nord. Le cliché avait sans doute été réalisé à l'heure de midi, car les rayons venaient frapper le spectateur. La montagne de Spathi, qui s'élève à plus de deux mille mètres et domine la plaine au sud, faisait l'effet d'un mirage derrière le flot de lumière. Sur la vaste surface de la vallée, les champs de pommes de terre et de légumes, les vergers, les bosquets d'arbres et les terres non cultivées composaient un camaïeu de verdure ponctué par les centaines de voiles blanches des pompes à eau.[282]

La sensibilité du narrateur est sollicitée par la vibration des teintes vertes et le tremblement des voiles blanches, *topos* sébaldien de la mémoire miroitante, au point que la contemplation prolongée de ce paysage provoque l'éclatement de la diapositive dans son cadre :

> […] Devant cette diapositive aussi, nous restâmes longtemps silencieux, si longtemps même que pour finir le verre se fendit dans son cadre et qu'une fêlure noire courut sur l'écran. Le spectacle si prolongé, maintenu jusqu'à l'éclatement, du haut plateau de Lasithi s'est à l'époque profondément gravé dans mon esprit ; et pourtant je l'avais oublié pendant une longue période.[283]

Ce souvenir va cependant resurgir, lors d'une autre projection, des années plus tard :

> […] Il n'est remonté que quelques années plus tard, le jour où je vis, dans un cinéma londonien, la scène de la conversation sur le rêve entre Caspar Hauser et son maître Daumer dans le potager de ce dernier, où Caspar, à la joie de son mentor, distingue pour la première fois onirisme et réalité en introduisant le récit qu'il fait par ces mots : Oui, j'ai été rêvé.[284]

Une logique des ressemblances relie, par l'intermédiaire de « pulsations de lumière », la diapositive projetée du paysage de Crète et la séquence filmique :

> […] La caméra se déplace alors de droite à gauche en parcourant un large arc de cercle et nous montre l'étendue d'un haut plateau d'aspect très indien, entouré de chaînes montagneuses, où se dressent, ente le vert des arbustes et des bois, des tours et des temples aux toitures en pagode, avec d'étranges façades triangulaires, dont l'image

281 W.G. Sebald, *Les Émigrants*, op. cit., p. 25-26.

282 *Ibid.*, p. 26-27.

283 *Ibid.*, p. 26.

284 *Ibid.*

> incessamment occultée par les pulsations de lumière me remémore en surexposition les voiles des pompes à eau de Lasithi qu'en réalité je n'ai encore jamais vues.[285]

La séquence à laquelle Sebald fait ici référence, tirée du film de Werner Herzog *L'Énigme de Caspar Hauser*[286], est celle où des images instables de temples, recouvertes d'un voile auratique vert, se fondent (*überblenden*) à la lumière surexposée du soleil – un paysage filmé par une caméra super 8 ou 16 mm, où le blanc intégral manque de faire disparaître l'image en permanence.

L'évocation de la séance de projection de diapositives dans le *drawing room* superpose ainsi de multiples plans de médialité. Du miroir recouvert par l'écran de projection à la photographie de Nabokov, puis de l'image arrêtée (jusqu'à son éclatement) au paysage filmé par Herzog, nous assistons à une multiplications d'effets visuels issus d'une remédiation photographique ou cinématographique où sont particulièrement mis en évidence les surfaces – voile, tremblement, lumière surexposée –, les effets de duplication – miroir, projection –, les effets de mouvement – travelling, voyage (Angleterre, Crète, Caucase). Le narrateur se constitue lui-même en appareil de projection et de visionnage de sa propre mémoire. La lumière, sur le mode fixe de la photographie projetée ou du film, rend sensible un mouvement de la mémoire. Lumière, voile, aura, poussière rendue visible par le faisceau du projecteur, multiplication des cadres, rythme saccadé de la projection : l'archéologie des images de la mémoire est aussi une archéologie des modes d'apparition des images qui ont pour effet d'introduire le mouvement dans la fixité des images. Dans une autre scène de projection d'images, au chapitre VIII des *Anneaux de Saturne*, les mêmes qualités de lumière permettent l'accès au passé par la médiation de la projection :

> […] la lumière s'éteignit, l'appareil se mit à ronronner et sur le mur nu, au dessus du rebord de la cheminée, les images muettes du passé apparurent, parfois presque fixes, parfois saccadées, défilant précipitamment ou striées au point de ne plus être aisément visibles. […] Lorsque les dernières images eurent défilé, il y eut un long silence dans la bibliothèque qui n'était plus que faiblement éclairée par la lumière en provenance du hall d'entrée.[287]

La lumière, sur le mode fixe de la photographie projetée ou, mobile, du film, rend sensible le processus mémoriel en produisant une coalescence d'images qui agit comme un montage cinématographique dans la conscience du narrateur. Du papier à la projection, fait observer Olivier Lugon, la lumière acquiert la capacité de rendre sensible le temps :

> […] Ce qui a tellement éloigné l'étude de la photographie de celle du cinéma n'est peut-être pas tant l'opposition entre le fixe et l'animé que l'un de ses fondements, la césure entre image de papier et image de lumière. […] Dès lors qu'elle est projetée en effet, qu'elle a la capacité de surgir et de s'effacer sous les yeux de qui la regarde, toute

285 *Ibid.*, p. 27.

286 *L'Énigme de Kaspar Hauser* (*Jeder für sich und Gott gegen alle)* est réalisé par Werner Herzog en 1974. La séquence reprise par Sebald se situe à 1: 08 : 50 dans *The Enigma of Kaspar Hauser*, DVD, The Werner Herzog Collection, Anchorbay Entertainement, 2011.

287 W.G. Sebald, *Les Anneaux de Saturne*, op. cit., p. 277-279.

> image peut être dite animée. Elle échappe à la permanence de l'image-objet pour acquérir une durée, devenir en quelque sorte active et vivante, prendre force d'événement. Elle se met surtout à développer en elle la potentialité d'un déroulement, d'une évolution, d'une métamorphose. Dimension intermédiaire entre l'espace et le temps, libre de support fixe, fluctuante, la lumière fait entrer la temporalité et « l'animation » au cœur de l'image fixe.[288]

Si chez Sebald les photos sur la page ont pour effet de ralentir le temps du récit, elles acquièrent grâce à la lumière la capacité de le spatialiser : les images projetées ont le pouvoir d'animer, de mettre en mouvement la mémoire du narrateur.

La médiation de la lumière est tributaire cependant des altérations des appareils de projection ; la lumière n'est jamais mieux perceptible que sous les effets de son voilement, de ses striures, voire du bris de son support ou de la multiplication des cadres et du rythme saccadé de la projection. La remédiation des images de la mémoire par les appareils techniques s'effectue selon une logique d'hypermédiacie où le dysfonctionnement des appareils contribue à conférer à la mémoire son statut de médium, conformément à la définition, on s'en souvient, que Dieter Mersch donne de celui-ci :

> […] les médias n'opèrent que dans et par un retrait : un médium se caractérise par le fait de disparaître dans son apparition et d'apparaître dans sa disparition. […] [les médias] ne peuvent être appréhendés que par les mises en forme et les déformations qu'ils produisent[289].

L'accès à la mémoire n'a donc lieu, ainsi que la séquence de la projection de diapositives le montre, qu'à de certaines occasions repérables par leur « éclairage particulier et à la faveur de conditions atmosphériques bien précises »[290]. Ces conditions indiquent le lien entre la mémoire et ses médias ; la lumière, médium naturel, est captive elle-même du processus technique qui la requiert des appareils. La médialité de la mémoire, et donc son exercice même, n'est ainsi perceptible qu'aux moments où elle fait défaut, sa défaillance renvoyant à l'obnubilation du passé dont les sujets font l'expérience.

La perception du passé est ainsi soumise à l'ordre sensible des médias qui définissent la qualité auratique des images de ce passé. Outre les objets du passé, les médias naturels, transformés par les conditions techniques de l'enregistrement, permettent de restituer l'image d'un Je se souvenant, affecté par les conditions sensibles du processus anamnésique auquel il se soumet. Cette restitution se produit dans un espace intermédiaire entre l'activité psychique intérieure et son extériorisation sensible. Nous pouvons ainsi parler de l'aura du passé comme de l'espace sensible d'une matérialisation de la mémoire d'un sujet. Nous avons vu dans l'introduction à

---

288 Olivier Lugon, « Entre la photographie et le photogramme » dans *Fixe/animé. Croisements entre la photographie et le cinéma au XXe siècle*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2010, p. 97.

289 Emmanuel Alloa, préface à D. Mersch, *Théorie des médias*, op. cit., p. 5.

290 W.G. Sebald, *Austerlitz*, op. cit., p. 123-124.

notre étude (note 56) que Benjamin fonde sa théorie esthétique des médias sur l'observation de l'appareil sensoriel humain tel qu'il a été progressivement exposé à l'action d'une nouvelle génération d'appareils, et qu'il élabore le terme d'*Apparat* pour désigner à la fois l'appareil sensoriel et l'appareil technique impliqué dans les différentes expériences techniquement médiées et rendre compte d'une certaine prédisposition des organes sensoriels humains à rencontrer la technologie[291]. Le concept benjaminien de médium de la perception montre ainsi les articulations matérielles et techniques à l'environnement, au milieu, à l'atmosphère où la perception se déroule, et contribue ainsi à inscrire celle-ci dans une histoire. Par ailleurs, dans l'essai que Benjamin consacre à *l'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, l'« aura », avant d'être présentée comme la synthèse de toutes les valeurs traditionnelles sur le point d'être liquidées à l'âge de la reproductibilité technique, est définie comme le halo diaphane que permet de capter l'appareil photo. La caractéristique de l'aura est pour Benjamin, nous l'avons dit, l'ornement, le halo ornemental qui entoure l'objet. L'aura offre un accès aux objets du monde par leurs apparences sensibles ; elle intensifie la sensibilité aux surfaces – couleurs, textures. L'aura crée un espace où tous les objets précieux sont enveloppés, protégés, encapsulés sous des cloches, enfermés dans des boîtes, l'« intérieur » étant devenu lui-même l'étui de l'individu privé. Nous nous proposons ici de penser le rapport de l'aura et du médium, autrement dit le pouvoir auratique du passé et, plus généralement du temps, selon les processus de miniaturisation et les effets d'emboîtement ou d'encapsulement qui en permettent l'expression chez Perec et Sebald.

La perception du passé trouve dans l'appareil de la longue-vue, nous l'avons dit en introduction, l'instrument considéré par Sebald comme le plus apte à appréhender les surfaces sensibles de la mémoire. Le regard distancié que permet cet appareil livre, par l'effet d'une miniaturisation, la représentation de l'aura du passé sous la forme d'un vertige. Nous avons vu également que les photographies procèdent dans *Austerlitz* d'une même dynamique de proximité et d'éloignement selon que les cadrages des édifices, serrés ou larges, indiquent un point de vue et donc la perception d'un sujet, Austerlitz ou le narrateur-auteur, sur son passé marquée par une certaine profondeur verticale. Une scène emblématique à cet égard, et sur laquelle nous aimerions

291 « L'individu humain, soumis à une série sans fin de performances, de tests, de tâches qui ressemblent à celles effectuées par les athlètes ou par les ouvriers taylorisés, doit subir une forme d'entraînement dont les objectifs sont décrits par Benjamin avec des termes appartenant à la physiologie, la psychologie, les psychotechniques : innervation, incorporation de l'appareil technique dans le corps individuel et le corps social, adaptation des organes sensoriels aux nouveaux rythmes de perception et d'attention, exercice et éducation des sens perceptifs altérés par la technologie. Ces objectifs cherchent à atteindre un équilibre entre les hommes et les appareils au sein du *Medium* de la perception. On peut noter qu'au même moment Freud utilise le terme *Apparat* pour désigner également les deux sens d'appareil – sensoriel et technique (S. Freud, *Note sur l'écran magique,* 1925). » (A. Somaini, « Walter Benjamin's Media Theory. The Medium and the Apparat », *op. cit.*, p. 11).

revenir, nous est proposée au cours de la remémoration du passé de Ferber[292]. Le souvenir de l'ascension du mont Grammont à partir de Montreux avec son père, marchand d'art, trente ans plus tôt, provoque en lui, rappelons-le, un malaise qu'il décide de dissiper en répétant l'ascension pour retrouver le paysage vu alors. Arrivé au sommet, « ce monde à la fois proche et repoussé à une distance inaccessible, dit Ferber, l'avait attiré avec une telle force qu'il avait craint de devoir s'y précipiter », ce dont l'avait préservé la rencontre avec « un homme d'une soixantaine d'années tenant un grand filet à papillons de gaze blanche » – que l'on reconnaît comme étant Nabokov –, mais dont il a oublié s'il est redescendu de la montagne en sa compagnie. À cette amnésie répond l'interminable réalisation du portrait de l'homme au filet à papillons – un travail opiniâtre (« il n'avait cessé de peindre et de repeindre sur sa toile […] de la gratter et d'appliquer de nouvelles couches de couleurs […] »), qui le mène à une dépression qu'il soigne à l'aide de « puissants neuroleptiques » générateurs d'« hallucinations » et de rêves. Parmi ces rêves, celui d'un « palais des Expositions » où figurent indistinctement les toiles de son père et ses propres toiles dans leurs « cadres dorés », puis « un cabinet fort poussiéreux […] qui contrast[e] on ne peut plus avec l'éclatant palais de verre et dans lequel [il] reconn[aît], après quelques hésitations la salle de séjour de ses parents », par où l'on accède par « une porte peinte en trompe-l'œil », et où se trouve « une maquette du temple de Salomon peinte en dorure et confectionnée en bois de sapin et papier mâché ». L'ensemble de la séquence associe plusieurs images : le paysage qui s'offre au regard du haut du Mont Grammont, et dont l'évocation – « ce monde à la fois proche et repoussé à une distance inaccessible » – fait penser à la définition benjaminienne de l'aura (« l'unique apparition d'un lointain, aussi proche soit-il »), la gaze blanche du filet à papillon, les images hallucinées, les espaces emboîtés offerts par le rêve – le palais de verre, le cabinet-salle de séjour de la maison d'enfance, la reproduction en miniature du temple. Ces images s'inscrivent dans un processus mémoriel où l'attention est orientée vers les surfaces et les espaces, et qui est secondé par la reproduction d'une photographie (fig. 12) d'un intérieur bourgeois typique du XIXe siècle, dont le décor baigne dans une lumière vaporeuse. L'aura du passé se manifeste exemplairement dans cette vue de l'espace intérieur devenu, comme nous le disions précédemment, l'étui de l'individu privé, et qui est aussi pour Ferber l'espace de sa mémoire ; enfin, le rayonnement de la beauté (l'un des effets de l'aura selon Benjamin), est également présent dans cet épisode ,– il émane de la maquette du temple de Salomon : « Et moi, dit Ferber, je me penchais sur ce petit temple et je savais pour la première fois de ma vie à quoi ressemble une véritable œuvre d'art. »

292 W.G. Sebald, *Les Émigrants*, op. cit., p. 204-207.

fig. 12 : W.G. Sebald, *Les Émigrants.*

Au terme d'une série d'emboîtements des espaces (de la vue sommitale à la surface peinte du tableau et aux intérieurs rêvés), la maquette du temple de Salomon rassemble tous les éléments du parcours mémoriel accompli par Ferber dont la dynamique est celle d'une miniaturisation progressive aboutissant à une représentation oblique de la mémoire juive du protagoniste. Notons que le motif de la maquette du temple de Salomon réapparaît ailleurs, dans *Les Anneaux de Saturne,* lorsque le narrateur rencontre un personnage réel, Alec Garrard, auteur lui-même d'une maquette du temple de Salomon, et dont une reproduction photographique fixe l'effet d'une perspective vertigineuse (fig. 13) :

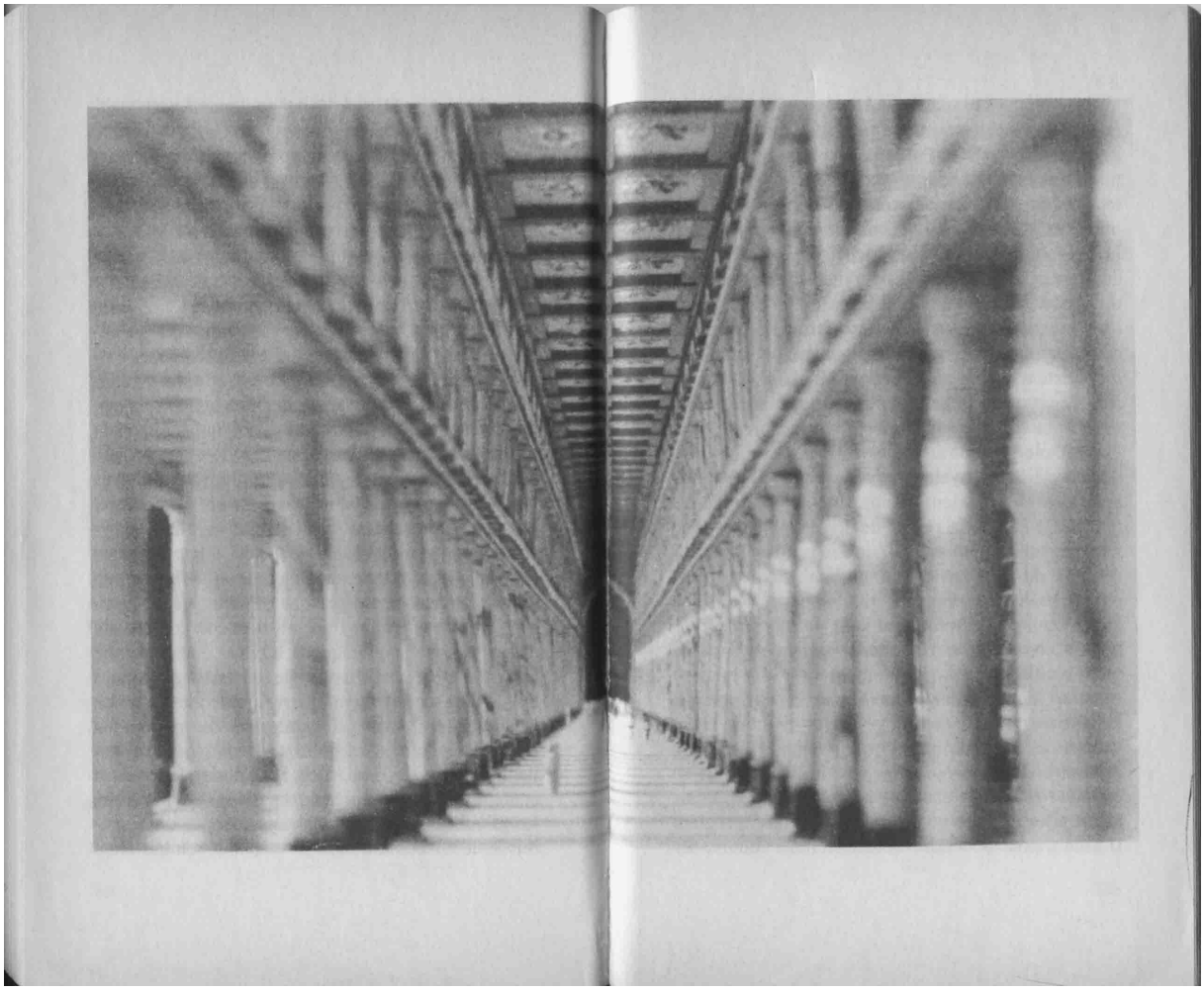


fig. 13 : W.G. Sebald, *Les Anneaux de Saturne.*

Un dispositif analogue d'emboîtement des espaces est repérable chez Perec, qui, lui, ne cherche pas à définir les conditions atmosphériques d'un rapport au passé, mais à décrire les surfaces de l'écriture comme le milieu sensible où se concentre la préparation à l'exercice de la mémoire dans son lien aux outils de l'écriture. Exemplaire à cet égard est *Espèces d'espaces*, qui conduit de la page à l'univers dans un mouvement centrifuge, pour finir par revenir à l'espace circonscrit de l'écriture :

> Ecrire : essayer méticuleusement de retenir quelque chose, de faire survivre quelque chose : arracher quelques bribes au vide qui se creuse, laisser, quelque part, un sillon, une trace, une marque ou quelques signes.[293]

L'éparpillement intérieur – « quelque chose, quelques bribes, quelques signes » – renvoie à l'éparpillement des espaces mondains – « il y a plein de petits bouts d'espace », « les espaces se sont multipliés, morcelés et diversifiés » – et impose la nécessité d'un rassemblement que rend possible l'espace restreint du cabinet de travail, du bureau, de la page. En témoigne la description

293 G. Perec, *Espèces d'espaces*, op. cit., p. 646.

du tableau d'Antonello de Messine dans *Espèces d'espaces* où le monde extérieur, l'espace de la cathédrale, n'est qu'un cadre impersonnel où vient s'intégrer l'écritoire :

> L'espace tout entier s'organise autour de ce *meuble* (et le meuble tout entier s'organise autour du livre) : l'architecture glaciale de l'église (la nudité de ses carrelages, l'hostilité de ses piliers) s'annule : ses perspectives et ses verticales cessent de délimiter le seul lieu d'une foi ineffable ; elles ne sont plus là que pour donner au meuble son échelle, lui permettre de *s'inscrire* : au centre de l'inhabitable, le meuble définit un espace domestiqué que les chats, les livres et les hommes habitent avec sérénité.[294]

L'espace privilégié de l'écriture est l'objet d'une progressive miniaturisation analogue à celle qui est au principe de la composition de « Still life/Style leaf » : la description de la page d'écriture qu'on lit est intégrée dans celle de l'espace de la table de travail par un effet de duplication et d'emboîtement qui offre une vue en réduction de l'espace de l'écriture autant que de l'espace physique. Cet effet d'emboîtement et de miniaturisation est renforcé par la multiplication des incises permises par les signes de ponctuation tels que les deux points et les parenthèses, fréquemment utilisés par Perec (par exemple à la fin d'*Espèces d'espaces*). Tandis que les parenthèses, qui signalent une « rupture formelle, syntaxique autant que sémantique, sont des signes appropriés à une écriture autobiographique dont les objets privilégiés, formels et thématiques, sont précisément le manque et la cassure »[295], on peut penser que les deux points assurent, eux, une fonction d'intégration et d'emboîtement de l'espace de l'écriture entendu comme l'espace miniaturisé d'un monde habitable.

Par ailleurs les notions de « préparation » (*Präparat*) et d'« appareillage » (*Apparat*) auxquelles Benjamin a recours pour définir les conditions de perceptibilité de l'aura peuvent, nous semble-t-il, rendre compte du projet qui inspire les « *Notes* » consacrées par Perec aux « *objets qui sont sur [s]a table de travail* ». Il s'agit bien là pour lui, en effet, à travers la mention de ces objets, d'évoquer la phase préparatoire à l'écriture – « journées flottantes où je ne sais pas si je vais m'y mettre », « je rêve d'un plan de travail vierge », « [c]et aménagement de mon territoire se fait rarement au hasard » –, puis de suivre l'évolution de son travail : « Plus tard, quand mon travail avance ou piétine, ma table de travail s'encombre d'objets que parfois le hasard seul rassemble […] ou bien des nécessités éphémères […]. » L'« aménagement » ainsi observé « au cœur de son émergence » fournit le cadre quotidien d'une vie habitable organisée autour de l'écriture, un milieu qui est comme l'enveloppe du corps de l'écrivain. La miniaturisation prend là aussi une forme métatextuelle : les *Notes concernant les objets qui sont sur ma table de travail* deviennent le projet d'une histoire de ces objets, texte dans le texte orienté vers une histoire autobiographique indirecte,

294 *Ibid.*, p. 641.

295 Ch. Reggiani, « Parenthèses perecquiennes » dans *L'Éternel et l'éphémère*, op. cit., p. 58.

celle de ses goûts. La description proposée dans « Still life/Style leaf » insiste quant à elle sur la perception permise par l'appareil pictural du trompe-l'œil ou de la nature morte textuelle : les outils de l'écriture et les inscriptions y saturent un espace textuel ainsi visibilisé par des précisions d'ordre spatial – à droite, à gauche, à l'avant, devant, etc. La seconde partie du texte est ainsi située au « premier plan » d'une composition visuelle environnée d'écritures commerciales et de lettres capitales, et les objets décrits se répartissent entre de nombreux instruments ayant rapport à la pratique scripturaire, et des bibelots dont les surfaces sont particulièrement mises en évidence. Le travail minutieux des apparences qui produit le trompe-l'œil textuel renforce ainsi l'idée que la perception est dépendante de l'appareil optique qui s'interpose entre le sujet et le texte. L'aura prend ici l'apparence d'une illusion d'optique au sein d'une opération de miniaturisation qui intègre l'espace de l'écriture et de la page dans celui du milieu environnant, le bureau, et plus largement dans les espaces morcelés du monde. L'aura est donc une manifestation de la densité du médium de la perception, densité rendue par les termes de halo, voile, enveloppe, surface, étui ; ceux-ci renforcent la dimension d'enfermement et d'enveloppement de l'aura, mais montrent aussi que l'aura, et donc la perception, peut être modifiée par l'action matérielle de la technique et des appareils. Les objets protégés, mis en boite ou sous cloche indiquent la présence de l'aura. Enfin la « préparation » à l'écriture est repérable chez Perec dans les phases d'approche des « lieux » qu'il souhaitait décrire dans l'ouvrage du même nom resté à l'état de projet, sous la forme de « souvenirs ». Bien que la rédaction des « souvenirs », à l'inverse de celle des « réels », n'impliquât pas qu'il fût sur place, Philippe Lejeune fait observer que Perec se rend néanmoins sur les « lieux » dont il souhaitait se souvenir au cours de la première année, et qu'il a « pratiqué une sorte de « préparation mentale », en pensant fréquemment au lieu du mois en cours avant de passer à l'écriture »[296] :

> […] Écrire un « souvenir », c'est essayer de faire une « composition de lieu » (exercice spirituel) ou un repérage d'associations d'idées (guidées, et non totalement libres comme en analyse), mais de toutes façons c'est d'abord faire une expérience du vide.[297]

L'effet d'emboîtement destiné à faire apparaître l'aura est, nous venons de le voir, lié aux espaces de travail de l'écrivain et au temps de l'écriture. La surface du monde est appréhendée à travers une miniaturisation de l'espace écrit sous la forme d'une nature morte ou d'un trompe-l'œil. Cette forme de miniaturisation n'est pas sans rappeler le regard orienté « au ras du sol » organisé par le dispositif de la grille du bi-latin d'ordre 12 de *Lieux*, dont nous reparlerons en détail dans la deuxième partie, mais dont nous pouvons dire ici qu'elle se propose comme une tentative de

296 Ph. Lejeune, *La Mémoire et l'oblique*, op. cit., p. 190.
297 *Ibid.*

miniaturisation des espaces présents et passés. Les cases aménagées par le bi-carré latin permettent de saisir le temps par l'emboîtement de séquences spatio-temporelles. Cet « encapsulement » du temps vise, selon les termes de Perec, à figer le temps et le vieillissement des lieux, des souvenirs et de l'écriture. Ces capsules de temps, dont on sait qu'il s'agit d'une pratique courante de l'art des années 1960-70 (On Kawara, Andy Warhol)[298] permettent de réifier le temps par le recours à un enveloppement des objets, à leur emboîtement – littéralement une mise en boîte du temps –, opérations qui confèrent aux objets ainsi saisis leur qualité auratique.

Nous pouvons interpréter ces expériences de préparation au souvenir comme une manière de se préparer à la sensibilité au passé, préparation qui vise un accroissement de l'attention aux plis spécifiques du médium, à ses surfaces et à sa densité atmosphérique, autrement dit à l'aura du passé. L'expérience sensorielle d'une sortie hors du temps présent est celle de la rencontre d'une *limite* de la perception : c'est, chez Perec, lors de la traversée en bateau, le voile de blancheur qui envahit les Polaroïds, le halo entourant l'image photographique de la famille dans l'album du film, ou ce sont, chez Sebald, au moment de la séance de diapositives, les multiples voiles recouvrant les images projetées. L'altération de la perception des coordonnées spatio-temporelles est rendue sensible par la densité atmosphérique du médium qu'est l'aura. Sans doute les appareils de la photo et du cinéma sont-ils capables d'opérer un dévoilement grâce aux techniques du gros-plan ou du ralenti, mais la préparation à la mémoire exige une altération sensorielle dont l'intensité varie selon l'appareil utilisé : le Polaroïd et la photo de studio d'une part, l'appareil de projection de diapositives ou de films d'autre part constituent le médium producteur du halo diaphane qui fixe le seuil d'accès à la mémoire. Cependant, alors que chez Perec le médium prend la forme d'un *médiateur*, celui d'une grille réglant l'accès à une mémoire jusqu'à son point d'impossibilité – une dissolution des formes –, le médium de la lumière est en certaines occasions chez Sebald le lieu d'une réanimation du passé, un pur *intermédiaire*.

Quoi qu'il en soit, les appareils d'enregistrement de l'image fixe et de l'image animée sont, chez l'un comme chez l'autre, les médias de l'anamnèse. Tous deux poursuivent, à travers la remédiation des images, un projet d'archéologie de la mémoire telle que la souhaitait Benjamin : la création d'un espace intermédiaire réglant la perception du passé, entre l'activité psychique intérieure et son extériorisation sensible, entre *Präparate* (Préparation) et *Apparate* (Appareil). Les deux modes d'existence de l'image – de papier et de lumière – collaborent à l'intensification de la perception, entre fixité et mobilité, dans la vibration des surfaces d'une image incertaine. Mais

298 Voir à ce sujet : *Cahiers Georges Perec* n° 10, *Perec et l'art contemporain*, Jean-Luc Joly (dir.), Paris, Le Castor Astral, 2010.

tandis que chez Perec l'expérience de l'anamnèse est celle de la limite que rencontre toute tentative d'accès au passé, chez Sebald le désir d'une relation immédiate, fusionnelle, à celui-ci bloque l'exercice de la mémoire dans un présent indépassable.

d - Existences éthérées

Le concept de médium convoque une dimension irrationnelle propre à la pensée magique, où les rapports entre les morts et les vivants occupent une place centrale. En témoigne dans l'œuvre de Sebald la multiplication de ces lieux de passage entre le monde des vivants et celui des morts que sont les cimetières. Très rares en revanche sont les images fantomatiques dans l'œuvre de Perec. Les ombres des deux épigraphes de *W ou le souvenir d'enfance* et l'allusion aux « deux mots mous, irrepérables, instables et fuyants, qui se renvoient sans cesse leurs lumières tremblotantes, et qui s'appellent l'errance et l'espoir »[299], ne permettent pas de définir une fonction analogue à ce que Muriel Pic, parlant de Sebald, nomme une « photogénie du fantomatique »[300] : ils réfèrent plus au thème du naufrage et de la désorientation qu'à une persistance des morts dans le monde des vivants ; dans cette perspective, les mots constituent littéralement des *sémaphores* au sein d'une entreprise de sauvetage par l'écriture, « les marques et les bornes d'une autobiographie critique »[301] dit-il à propos de son projet intitulé *Lieux*.

Cette dimension irrationnelle est en revanche au cœur des préoccupations de Sebald concernant la mémoire. Rappelons à ce propos que certains personnages, tel Max Ferber, se font voyants à l'occasion de crises mnésiques, que la divination constitue par ailleurs une modalité privilégiée de la connaissance chez Sebald[302], et que les substances de l'air et de la lumière, comme nous espérons l'avoir établi précédemment, constituent le médium favorable à une visualisation des souvenirs :

> […] Le lexique de l'atmosphère et celui de la poussière se relaient pour contaminer l'air lorsque le souvenir surgit. […] Diaphane, l'expérience du passé devient atmosphérique. […] Médium de l'air, l'atmos véhicule donc une longue tradition où, du corps aux cieux, de subtiles vapeurs circulent, agissent et réagissent.[303]

299 G.Perec, *Ellis Island*, op. cit., *Œuvres II*, p. 898.

300 M. Pic, *W.G. Sebald. L'image papillon*, op. cit., p. 163-177.

301 *Lieux,* Franklin-Roosevelt, Souvenir mai 1969.

302 Voir M. Pic, « Politique de la mélancolie chez W.G. Sebald. Résistance, achronologie et divination » dans Muriel Pic (dir.), *Politique de la mélancolie. A propos de W.G. Sebald*, Dijon, Presses du réel, Littérature Hors-série, 2016, p. 9-36.

303 M. Pic, *W.G. Sebald-L'image papillon*, op. cit., p. 163-178.

Nous nous intéresserons dans cette section à plusieurs lieux qui peuvent être considérés comme des espaces intermédiaires entre le monde des vivants et le monde des morts – l'asile d'Ambros Adelwarth dans le troisième récit des *Émigrants*, les hôtels où réside le narrateur dans *Austerlitz*, les commerces d'antiquités de Londres et de Terezin, les terrains vagues de Manchester et de Paris –, lieux d'existence incertains pour des êtres devenus étrangers à leur passé, mais aussi lieux sonores propices à une circulation des ondes dans l'éther.

Le devenir éthéré des personnages sébaldiens se manifeste, nous l'avons vu, par une transformation de leur être physique : ainsi du devenir poussière de Ferber, analogue à celui du laborantin qui, pour avoir ingéré trop de sels argentiques, se transforme lui-même en un médium photographique, plaque sensible permanente où vient s'inscrire le monde ; ou de l'aspect jaunâtre que prend le narrateur suite à l'injection d'un produit révélateur destiné à soigner sa vue défaillante. Cette décorporation, ce déplacement hors du corps propre, prend la valeur d'une aliénation : un devenir « autre », « étranger » à soi-même qui qualifie également l'exil du grand-oncle du narrateur Ambros Adelwarth et dont l'identité est associée à celle de l'écrivain Nabokov, figure emblématique de l'exilé. Lieu mémorable pour le lettré qu'est Sebald, la ville d'Ithaca fut en effet un lieu de résidence de Nabokov et celui de l'internement de son aïeul ; elle lui fournit l'occasion de relier les existences errantes de son aïeul Ambros et de l'écrivain Nabokov. Ce dernier apparaît sporadiquement dans trois des quatre récits des *Émigrants*, « Henry Selwyn », « Ambros Adelwarth » et « Max Ferber », et Sebald insiste sur la qualité spectrale de ses apparitions dans ses récits :

> […] dans l'autobiographie de Nabokov, *Autres rivages*, qui est, à mon avis, un livre merveilleux, il y a un épisode où il raconte que sa famille est allée plusieurs fois à Bad Kissingen pendant cette même période. Alors la tentation était grande de faire se rencontrer ces deux exilés à leur insu dans l'histoire. Et je savais aussi – et ceci est basé sur des faits, ce n'est pas quelque chose que j'ai adapté artificiellement *a posteriori* – que mon grand-oncle Ambros Adelwarth s'était, de son propre chef, fait interner dans un asile à Ithaca, précisément là où Nabokov a enseigné pendant longtemps. Et où, on le sait par ses écrits, il passait ses moments de loisir un filet de papillon à la main. Donc cela semblait une très, très étrange coïncidence que deux endroits à propos desquels j'allais devoir écrire soient aussi des lieux fréquentés par Nabokov. […] Et donc il me semblait que je n'avais pas d'autre choix que d'en parler et, encore une fois, c'était l'occasion de créer une atmosphère lourde de mystère, dotée d'une qualité spectrale, de faire apparaître cette présence fantomatique qui, même évanescente, confère une certaine intensité, impossible à atteindre par d'autres procédés.[304]

Aussi le motif de l'homme au filet à papillons opère-t-il doublement dans l'écriture de Sebald comme une figure de la mémoire : la récurrence de ses apparitions dans plusieurs de ses récits lui confère une existence fantomatique qui le constitue lui-même en objet de mémoire pour le lecteur[305]. La possible rencontre de Nabokov et d'Ambros Adelwarth, ainsi que les rencontres

304 W.G. Sebald, *L'Archéologue de la mémoire*, op. cit., p. 55-56.

305 Nous renvoyons à ce sujet à M. Pic, *W.G. Sebald-L'image papillon*, op. cit., p. 137-163.

entre Austerlitz et le narrateur, créent une communauté virtuelle de personnages exilés d'apparence fantomatique. Cette apparence est celle aussi, dans les rêves du Dr Abramsky, de ce qui reste de l'asile psychiatrique où Ambros Adelwarth a fini ses jours, à Ithaca – une ville dont le nom est immédiatement associé par la mémoire littéraire à un haut-lieu du retour dans la patrie :

> […] un grand nuage jaunâtre [qui] monte du sol, dispersé par la brise, et à la place de ce qui fut autrefois le sanatorium il ne reste plus qu'un petit tas de sciure très fine, une poudre jaune pareille à du pollen.[306]

Outre qu'il rappelle l'internement volontaire de Robert Walser – auteur que Sebald associe par ailleurs à sa mémoire personnelle à travers la figure de son grand-père –, Ambros perd sa capacité d'apparaître ou de se dire. Il devient progressivement un être évidé : « Plus l'oncle Adelwarth vieillissait, plus il m'a semblé se creuser »[307] ; l'obnubilation progressive de sa mémoire s'accompagne parallèlement de la perte de son corps physique, de sa capacité à exister selon ses apparences sensibles. La cure par électrochocs provoque en effet « une dissolution de la personnalité […], une atonie et même un enfermement dans un complet mutisme »[308] qui le conduisent à sa progressive évanescence. Son portrait montre peu à peu les signes d'une dépersonnalisation et de sa disparition : les « ajustements de sa personnalité »[309] et son refus de toute représentation photographique[310] indiquent qu'Ambros a perdu son identité ; il ne semble exister qu'hors de son corps propre et hors de sa mémoire : il « n'éprouve pas la moindre envie de parler du passé »[311]. Il est atteint d'une pathologie de la mémoire caractérisée paradoxalement par l'infaillibilité de cette mémoire et par l'incapacité de se souvenir, ainsi que le note la tante Fini :

> […] C'est à cette époque que l'oncle Adelwarth a commencé à me relater tel ou tel événement de sa vie antérieure. Comme même la plus infime des réminiscences, remontées très lentement par lui de profondeurs visiblement insondables, était d'une étonnante précision, j'en suis venue peu à peu, en l'écoutant, à la conviction que s'il possédait une mémoire infaillible, il n'avait presque plus la capacité de souvenir qui lui aurait permis de renouer avec cette mémoire.[312]

Identifiée par la tante Fini au « syndrome de Korsakov dans lequel […] la perte du souvenir est compensée par des inventions fantastiques »[313], la pathologie mémorielle d'Ambros n'est pas sans rappeler le cas de Perec : pourvu d'une mémoire particulièrement développée des lieux où il a dormi et soumis à une compulsion de notation intégrale du présent, la perte du souvenir de son

306 W.G. Sebald, *Les Émigrants*, op. cit., p. 131.
307 *Ibid.*, p. 106.
308 *Ibid.*, p. 134.
309 *Ibid.*, p. 94.
310 *Ibid.*, p. 110.
311 *Ibid.*, p. 117.
312 *Ibid.*, p. 119.
313 *Ibid.*, p. 121.

enfance le pousse parallèlement à inventer l'histoire de l'île W où l'enfant Winckler est, de même qu'Ambros, atteint de surdi-mutité. Perec semble ainsi apparenté aux personnages de Gaspard Hauser et d'Ambros en raison d'une commune disjonction entre une « vie antérieure », son expérience vécue, et la capacité à en faire le récit : « en dépit du très grand besoin qu'il avait de pouvoir se raconter, il fut hors d'état d'articuler quoi que ce soit, la moindre phrase, le moindre mot, à peine le moindre son. »[314]

L'exil d'un individu hors de sa propre mémoire est décrit, s'agissant d'Austerlitz, dans les termes d'une semblable dépersonnalisation :

> […] C'était comme si une maladie me rongeant depuis longtemps cherchait à se déclarer, comme si une hébétude, une prostration s'était installée en moi, qui graduellement allait me paralyser tout entier. J'éprouvais déjà sous mon front cette stupeur horrible qui annonce la dégradation de la personnalité, je pressentais qu'en réalité je ne possédais ni mémoire ni capacité de réflexion ni existence propre, que tout ce que j'avais vécu n'avait jamais fait que m'anéantir et me détourner du monde et de moi-même.[315]

Si l'altération de la mémoire peut avoir pour corrélat une manière de surdité, la perception aiguë de certains sons – ceux par exemple qui parviennent à l'oreille d'Austerlitz dans le magasin de livres et de gravures anciennes à Londres – est parfois le signal d'une réactivation de celle-ci :

> […] Seules des voix discrètes montaient de la petite radio […] et ces voix à peine perceptibles, mais qui me parvinrent presque trop distinctement, me fascinèrent au point que j'en oubliai les feuilles étalées devant moi et que je restai figé sur place, comme s'il me fallait à aucun prix manquer la moindre syllabe sortant du haut-parleur légèrement grésillant.[316]

Le narrateur est lui aussi sensible aux sons crépusculaires qui lui parviennent mystérieusement de la radio lors de son séjour chez Austerlitz et sont peut-être les émissaires d'un retour du passé :

> […] Je baissai le son, écoutai au loin, dispersée dans les airs, une langue qui m'était incompréhensible, une voix féminine qui parfois se perdait dans les ondes puis resurgissait […]. Quand je me réveillai, le lendemain matin, il ne sortait plus du haut-parleur protégé par une fine grille de laiton qu'un faible sifflement entrecoupé de friture. Peu après, au petit-déjeuner, lorsque j'en vins à parler de la mystérieuse radio, Austerlitz dit qu'il avait toujours pensé que ces voix qui traversent l'éther une fois le crépuscule venu, que seuls quelques-uns parviennent à capter, ont comme les chauves-souris leur vie propre et fuient la lumière du jour. Souvent au cours des longues nuits blanches de ces dernières années, je les ai vues, dit-il, quand j'écoutais les speakerines de Budapest, Helsinki ou La Coruna, tracer dans le ciel leurs lignes en dents de scie et j'aurais souhaité être déjà au nombre des leurs.[317]

Le narrateur de *Max Ferber* perçoit quant à lui une présence du passé allemand dans la voix qui lui parvient de la fenêtre ouverte de sa chambre d'hôtel :

> […] il me sembla entendre, bien que ce fût tout à fait impossible, dans le Free Trade Hall d'à côté, l'orchestre symphonique local essayant ses instruments au milieu des habituels raclements de gorges et de pieds, et

314 *Ibid.*

315 W.G. Sebald, *Austerlitz*, op. cit., p. 149.

316 *Ibid.*, p. 170.

317 *Ibid.*, p. 198-199.

> j'entendis, aussi, loin, très loin, tout là-bas, le petit chanteur d'opéra qui dans les années soixante se produisait au Liston's Music Hall et chantait en allemand de longs passages de Parsifal. […] et à présent je l'entendais à nouveau, au cinquième étage du Midland […]. Sa voix était si lointaine qu'on eût dit qu'il errait derrière les coulisses latérales d'une scène se prolongeant à l'infini.[318]

Le passé allemand prend ici la voix du héros de *Parsifal* ; ailleurs l'apparence physique d'Austerlitz est rapprochée de celle d'un autre personnage emblématique de l'opéra wagnérien, Siegfried[319]. Ces références musicales complètent la compréhension du médium comme milieu d'apparition du passé – un passé qu'elles placent sous le signe du malheur (le nazisme et la confiscation de l'œuvre de Wagner). Notons que la grille de laiton du poste de radio et le bruit blanc qui s'en échappe au petit matin confèrent au médium, à travers l'évocation de son dysfonctionnement, la qualité d'un objet et d'une substance : intermédiaire entre le sujet percevant et la réalité du passé, ce médium offre aux personnages l'occasion de mettre en œuvre leurs dons hyperesthésiques.

Conclusion

Le déchiffrement du passé se déroule selon les deux temps de la « préparation » et de l'appareillage pour reprendre les concepts benjaminiens déjà rencontrés. Chez Perec, la temporalité de la perception du passé se confond « presque » avec la temporalité de l'écriture – « Le projet d'écrire mon histoire s'est formé presque en même temps que mon projet d'écrire »[320] –, et le projet littéraire d'écriture du passé se confondra presque exclusivement avec la quête anamnésique. Celle-ci prendra appui sur le constat initial d'une absence de mémoire – « je n'ai pas de souvenirs d'enfance » – et se poursuivra selon la dynamique médiale d'une perception « préparée » (mise en condition, définition d'une méthode) et « appareillée » (les différentes formes d'écriture). La vie sensible de la mémoire s'inscrit ainsi dans une temporalité correspondant aux différentes stratégies de recherche du passé : la répétition, le ressassement, l'attente, le détour, le contournement, la ruse. L'anamnèse va avoir affaire à ce médium qu'est le souvenir-écran, médium déformant sans doute, mais qui fournit simultanément une voie d'accès au passé. La perception du passé sera dès lors scandée par une succession d'obstacles surmontés, prise dans une temporalité oscillant entre le temps long et discontinu de l'enquête et celui, éphémère et stabilisé, d'une conquête. Dans ce contexte, *Austerlitz* et *Max Ferber* se présentent comme des histoires jumelles de celle de Perec, où, pour reprendre ses termes, la mort des

318 W.G. Sebald, *Les Émigrants*, op. cit., p. 273-274.

319 « […] Austerlitz, à l'époque, en 1967, encore presque jeune d'allure avec ses cheveux blonds étrangement frisés, seulement comparables à ceux du héros allemand Siegfried dans les *Nibelungen* de Fritz Lang. » (W.G. Sebald, *Austerlitz*, op. cit, p. 13).

320 G. Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, op. cit., p. 676.

parents et celle du passé de la première enfance sont « clôturées ». La différence majeure est cependant que ces récits développent sur un mode fictionnel ce que Perec laisse entre parenthèses dans *W ou le souvenir d'enfance* : l'anamnèse pratiquée par Perec est sans doute en effet une tentative d'objectiver son enfance d'avant le déplacement à Villard-de-Lans, mais c'est au cours des séances d'analyse avec Jean-Bertrand Pontalis qu'un souvenir d'enfance précis fera retour – souvenir néanmoins enclos dans la parenthèse[321] qui occupe la page médiane de *W*. Si la mémoire de ce passé est rendue publique par une forme de remédiation – les dessins exécutés par l'auteur à l'âge de 13 ans pour accompagner une histoire écrite par lui à la même époque, et dont le titre (« W »), ainsi qu'un souvenir très sommaire du sujet, seront « brusquement restitué[s] » à la mémoire de l'adulte de nombreuses années plus tard –, Perec renonce à toute modalité de « restitution » sensible – d'immédiacie – pour représenter le retour précis d'une image du passé. Celui-ci sera maintenu dans le secret de l'analyse et de cette parenthèse. Le chemin de l'anamnèse suivi au cours de l'analyse fait au contraire l'objet des récits de Sebald : *Austerlitz* se présente dans cette perspective comme le développement de ce que l'autobiographie de Perec maintient secret, la restitution d'une mémoire empêchée, une mnémopathographie de la douleur envisagée comme un vecteur de la mémoire. Si dans les deux cas l'obnubilation du passé est signifiée par la distance sensible d'une conscience avec son passé, la mnémographie sébaldienne privilégie le processus pathologique et irrationnel de *dévoilement* progressif et douloureux de ce passé sous l'aspect de rêves, d'hallucinations et d'images obsédantes, ombres d'une réalité en passe d'émerger à la faveur des conditions atmosphériques particulières de quasi-obscurité, de clair-obscur et d'images travaillées par une dialectique d'ombre et de lumière. La mnémographie prendra dès lors les deux formes divergentes d'une graphosphère et d'une atmosphère : à l'obnubilation de l'écriture signifiée chez Perec par les points de suspension entre parenthèses répond symétriquement chez Sebald l'écriture de l'obnubilation – une description nosographique de la hantise.

321 Ch. Reggiani note que cette « rupture parenthétique est exploitée pour marquer formellement un manque, une absence en même temps explicité par l'énoncé » et que « les parenthèses tendent à délimiter des lieux discursifs intimes, capables d'accueillir un discours autrement indicible […] qui est fondamentalement celui de la *parenté*. » (Ch. Reggiani, *L'éternel et l'éphémère*, op. cit., p. 56).

Deuxième partie :

MNÉMOGRAPHIES

Médium et inscription

La mémoire fait appel à un *sensorium* ; mais celui-ci ne suffit pas à définir la vie sensible de la mémoire. Il faut y ajouter l'existence d'images déjà-là, existant par elles-mêmes, à l'exemple de l'image produite par le miroir et qui existe sans qu'elle soit nécessairement perçue. Mais ce qui manque au miroir est de pouvoir fixer l'image qu'il produit ; il s'ensuit que pour être transportés, l'image ou le son doivent être enregistrés. La nécessité d'un médium technique apparaît alors, qui autorisera leur inscription et leur déplacement, au risque d'une transformation rendant dès lors le souvenir suspect de déformation. L'anamnèse contraint ainsi ses sujets à une traduction de leurs perceptions du passé. Le médium du langage apparaît donc comme la condition d'accès au passé – un déchiffrement – et comme la seule possibilité d'une représentation de ce passé – un chiffrement par l'écriture. La perception du passé engage, outre une reconnaissance préalable de la réalité comme passée, un déplacement de celle-ci vers le présent de l'écriture. Cette remédiation est produite par la matérialité des modes de l'enregistrement de ces réalités passées : le souvenir d'une voix, d'une parole ou d'un espace fixés par une reproduction et un enregistrement.

Nous nous attacherons dans cette partie à décrire l'importance des formes de l'*enregistrement* dans l'inscription des images sensibles de la mémoire et de montrer en quoi ces formes renforcent la transmissibilité et l'appropriabilité de ces images, notamment celles de la mémoire. Le contexte narratif par lequel cette vie sensible nous est donnée montre que la reproduction permise par l'enregistrement prolonge la médialité des images naturelles : les images photographiques et les images verbales, s'adressant à l'œil et à l'esprit, jouant de leurs capacités à

être multipliées, dupliquées et adressées à un récepteur, redoublent la qualité médiale de la mémoire et enrichissent les cadres de la perception et le réseau des images sensibles de la mémoire.

Enregistrement et écriture de la mémoire

La fonction cognitive de la mémoire connaît une transformation majeure lors de l'apparition de l'écriture, ainsi qu'en témoigne le procès fait à celle-ci dans le *Phèdre* de Platon, où elle est accusée de perturber le système mnémotechnique et de favoriser l'oubli en dispensant de la mémorisation. Ce procès met en évidence le rapport de la mémoire à ses supports. En ce sens, l'écriture est un médium technique de la mémoire, et les modalités d'inscription de la mémoire engagent en effet une évaluation du rapport de la mémoire aux conditions matérielles de son inscription, telles que transformées par l'*enregistrement* et la *reproduction* du langage et de l'image. L'histoire et la littérature portent la marque d'une telle transformation. Paul Ricœur et Michel de Certeau ont montré que l'historiographie est traversée de part en part par l'écriture, et que la littérature, associée à l'écriture, à l'imprimé et au livre, est traditionnellement marquée par sa dimension scripturaire. La photographie, pour sa part, « a beaucoup dérangé l'imagination » selon l'expression de Matisse[1], et modifié le rapport de la mémoire à l'image.

Les œuvres de Perec et de Sebald témoignent l'une et l'autre d'un empêchement de la mémoire, mais se distinguent l'une de l'autre quant à la nature de l'obnubilation du passé : pour Perec, l'absence du passé se manifeste objectivement par la disparition de ses parents ; pour Sebald l'absence du passé consiste d'une part en la destruction des traces du crime et d'autre part en la déréalisation sociale de la destruction. Si ce rapport à la perte du passé oppose les deux œuvres sur le plan des causes, l'inscription de cette mémoire empêchée prend des formes similaires : pour l'un l'absence est irrémédiable et l'inscription de la mémoire suit les modalités d'une hypermédiacie exercée au présent, pour l'autre l'oubli doit faire l'objet d'une restitution propre à rendre sensibles les multiples modalités de l'anamnèse.

La notion de *mnémographie* engage à penser la mémoire dans sa mise en forme scripturaire : l'écriture-inscription de la mémoire ou mnémographie fait appel à la notion de trace et de document en tant que ceux-ci sont exploitables à la fois par l'enquêteur, par l'archéologue et par l'historien ; l'anamnèse a connu de ce fait un renouvellement de ses conditions d'exercice, en raison d'une redéfinition des modalités de l'*enregistrement* et de la *reproduction*. La mémoire et son

1 Cité par J. F. Chevrier, « Mnémographies », *op. cit.*, p. 203.

exercice scripturaire doit désormais composer *avec* l'image et le son : photographie, cinématographie et phonographie. Ces transformations techniques de l'inscription affectent l'exercice de l'anamnèse en instaurant un nouveau rapport au temps et à l'espace orienté vers une reproductibilité de ses données. Aussi la position des deux auteurs à l'égard de la question de la technique n'est-elle pas neutre pour ce qui concerne leur rapport à la mémoire. Celui-ci est tributaire en effet des transformations techniques du milieu hypomnésique, qui ne trouvent pas le même accueil chez les deux auteurs : l'euphorie scripturale générée par Perec au moyen de ses multiples techniques programmatiques tranche, nous le verrons, avec le pessimisme sébaldien exprimé face aux « machines parlantes », où se lit une technophobie intemporelle perceptible dans son recours à la notion lévi-straussienne de bricolage. La comparaison entre les deux auteurs sur ce plan fait apparaître les oppositions traditionnelles entre artificialisme et naturalisme.

La détermination technique de l'écriture entraîne une interrogation sur les conditions de possibilité de l'inscription de la mémoire. Quelles formes de l'écriture sont-elles les plus appropriées au partage de l'expérience vécue du temps et de l'espace ? Étant entendu que l'exercice de la littérature repose sur sa démarcation d'avec le récit historiographique en ce qu'il ne recherche pas l'établissement d'une vérité factuelle mais plutôt à rendre sensibles le temps et l'espace vécus, les conditions de l'exercice de la mémoire sont dépendantes des modalités de l'inscription de cette expérience. Or ces modalités, essentielles à la constitution de la mémoire individuelle et collective, sont assurées depuis l'Antiquité jusqu'au XVIIe siècle par l'art rhétorique de la mémoire ou, selon Walter Benjamin, par l'art du conteur, l'une et l'autre renvoyant à l'opposition traditionnelle entre écriture et oralité. L'appel fait à la notion de médium trouve ici sa pertinence : les réflexions sur la médialité reposent en effet en grande partie sur les transformations sociales induites par le lent passage d'un régime général d'oralité à l'écriture – effectué progressivement depuis la mise au point de l'alphabet en Grèce au Ve siècle jusqu'à la généralisation de l'imprimerie au XVe siècle – puis à un régime d'oralité dite secondaire (Walter Ong[2]) avec l'avènement des médias de masse. Il est admis par ailleurs que la pratique littéraire repose sur l'usage de *techniques* de lecture et d'écriture. C'est précisément au point de rencontre de la rhétorique et de l'écriture que la littérature connaît un tournant d'ordre technique. Historiquement, la rhétorique perpétue un modèle mémoriel fondé sur l'oralité (le théâtre et la poésie), attribuant ainsi une place centrale à la mémoire comme l'une de ses cinq parties, conjointement avec l'invention, la disposition, l'élocution et l'action, et, ainsi que l'observe Christelle Reggiani, l'écriture assigne un nouveau cadre de communication à l'exercice de la

2 Walter J. Ong, *Oralité et écriture. La technologie de la parole*, trad. de l'anglais (États-Unis) par Hélène Hiessler, Paris, Les Belles Lettres, Graphé, 2014 [1982], p. 31.

mémoire où la distinction entre le destinateur, le message et le destinataire apparaît plus clairement :

> […] l'écriture […] [a permis] une dissociation *matérielle* du discours et de son locuteur, rendant ainsi plus aisée la formulation de l'analyse tri-polaire de la communication linguistique proposée par la réflexion rhétorique (qui distingue, rappelons-le, le discours, l'orateur et l'auditoire)[3].

Il est avéré par ailleurs qu'une autre innovation technique, l'imprimerie, constitue une étape fondamentale du passage de la rhétorique d'une pratique orale à une pratique écrite et d'un art de la persuasion à un art de la lecture :

> […] La rhétorique est d'abord un art de parler et, plus précisément, un art du discours public […]. Son basculement dans la sphère de l'écrit est cependant pratiquement aussi ancien qu'elle-même, la situation devenant bien-sûr quantitativement et qualitativement différente à partir de la Renaissance, c'est-à-dire après l'invention et la diffusion de l'imprimerie, qui fait passer l'Europe de la pauvreté relative à l'abondance de livres[4].

Les interrogations passées et actuelles sur le devenir de la littérature et plus largement sur celui des arts du récit témoignent de l'importance des transformations techniques de l'écriture et de la lecture dans le processus associant l'auteur et le lecteur au sein du livre.

L'écriture alphabétique et l'imprimerie forment ainsi les composantes matérielles de l'art de persuader, ainsi que de l'art d'interpréter, dont les transformations accompagnent l'autonomisation progressive du champ de la littérature et sont à l'origine au XXe siècle de nouvelles herméneutiques textuelles, comme celle par exemple que propose le structuralisme. Christelle Reggiani précise que

> […] l'apparition au cours des années 1950 des travaux de la linguistique pragmatique (Austin et Searle) et des travaux sur l'argumentation (Toulmin et Perelman) retrouvent certaines des préoccupations de la rhétorique, précédées par les redécouvertes critiques des écrivains dans les années 1930 et 1940 (Valéry, Queneau, Paulhan), puis par les théoriciens de la littérature (Barthes, Genette) à la fin des années 1960. […] dans la deuxième moitié du XXe siècle, la rhétorique se montre à nouveau capable de donner forme à l'écriture littéraire. Il faut souligner de ce point de vue le rôle fondamental du séminaire de Barthes à l'Ecole pratique des hautes études, suivi notamment par Georges Perec, qui lui doit en particulier la notion de lieu, devenue centrale dans son écriture.[5]

Il est donc possible de penser la littérature et la mémoire, dans son lien avec la rhétorique, comme des techniques engageant l'écriture (la lettre) et la lecture (l'interprétation). La crise de la mémoire et la crise du récit sont corrélées à l'apparition de l'écriture : selon Walter Ong, l'apparition de l'écriture alphabétique a modifié à la fois et au même moment les conditions d'exercice de la mémoire et les formes de l'épopée et de la poésie. L'histoire du livre fournit les étapes suivantes de la formation d'une culture lettrée. L'imprimerie va jouer, à la Renaissance puis

---

3 Ch. Reggiani, *Initiation à la rhétorique*, Paris, Hachette, 2001, Ancrages, p. 54.

4 *Ibid.*

5 *Ibid.*, p. 85.

au moment de la Réforme et plus tard à l'époque des Lumières un rôle déterminant dans cette histoire, tant au plan linguistique (promotion du latin comme langue universelle, reconnaissance des langues nationales) qu'à celui de la reproduction-multiplication des connaissances passées et présentes. À quoi il faut ajouter l'apparition plus récente des techniques analogiques de reproduction-enregistrement (phonographie, photographie, cinématographie), ainsi enfin que l'automatisation, par la numérisation, de l'ensemble de l'héritage constitué depuis au moins l'usage de l'écriture alphabétique. La culture lettrée, dite aussi culture du livre dans l'histoire occidentale, est donc inscrite dans une histoire des techniques et de leurs transformations ; la vie de l'esprit, et en particulier l'exercice de la mémoire et de l'écriture, se trouve de ce fait directement ou indirectement soumise aux conditionnements imposés par elle.

D'où chez les écrivains de l'après-guerre plusieurs questions d'ordre éthique, esthétique et technique concernant la mémoire : comment écrire après la Shoah ? Que faire du roman et de la biographie à l'ère du soupçon ? Comment écrire quand l'écriture se mécanise et s'automatise ? Les œuvres de Perec et de Sebald mettent en jeu les rapports de l'anamnèse et de l'hypomnèse au moment d'une profonde remise en question de l'idée d'humanité. L'après-guerre est effectivement marquée par l'émergence dans la littérature de l'expérience concentrationnaire et par le sentiment d'une mutation profonde de la société reposant sur le développement de l'accès à la consommation et sur l'instauration d'une nouvelle organisation sociale fondée en grande partie sur une nouvelle écriture, l'informatique. Du livre de Robert Antelme *L'Espèce humaine*[6], ouvrage fondamental pour Perec, à *La Mutation humaine*[7] de Pierre Bertaux, que Sebald a commenté, la remise en question de l'idée d'humanité est liée à la désorientation causée par une technicisation des conditions de l'existence, dont on peut penser qu'elle a trouvé son expression paroxystique dans l'institution du système concentrationnaire.

A cet égard, Perec et Sebald affirment chacun une éthique littéraire différente. Celle-ci repose chez Perec sur sa confiance dans la rhétorique, c'est-à-dire dans la technique littéraire. Il travaille dès 1966 en compagnie de Marcel Bénabou au projet d'une littérature automatique – *Production Automatique de Littérature Française* (*P.A.L.F.*). Il souhaite épuiser les possibles de l'écriture, se définit comme un « *homme de lettres* »[8] et « *oulipien à 97%* », développe son intérêt pour

6 Robert Antelme, *L'Espèce humaine*, Paris, Gallimard, Tel, 1995 [1947].

7 Pierre Bertaux, *La Mutation humaine*, Lausanne, Payot, 1964. Cet ouvrage de prospective, qui fut publié d'abord en Allemagne en 1963 puis en France en 1964, rencontra un grand succès. Il retrace l'histoire de l'humanité sur les plans de la biologie et de la technique et propose de définir le socle d'un nouvel humanisme qui, plutôt que d'opposer l'homme et la technique, cherche à les articuler de façon raisonnée.

8 « Le mot qui semble le plus juste lorsque je m'efforce de me définir et de définir le travail que je fais n'est ni romancier, ni même écrivain mais homme de lettres : un homme dont le travail a pour objet les lettres, l'alphabet :

l'automatisation des techniques de classement au sein d'un laboratoire de neurobiologie où il exerce la fonction de documentaliste, défend l'idée d'une « vérité de la littérature » à partir de sa lecture de Robert Antelme en refusant de renoncer à toute tentative de dire l'« indicible » de l'expérience concentrationnaire, fait le choix de concilier la tradition du réalisme et les effets de la modernité au sein de ce qu'il nomme une « littérature citationnelle »[9]. L'ensemble de ces choix forme une ligne de conduite marquée par une confiance dans les pouvoirs de l'écriture et du langage dont les effets s'appliquent directement aux formes « bibliographiques » qu'il met en œuvre.

Chez Sebald les choix d'écriture suivent les contours des prises de position polémiques développées dans ses *Conférences de Zurich* vis à vis de la littérature allemande de l'après-guerre, et qui sont fondées sur son opposition à l'approche académique de la littérature pratiquée dans les départements de germanistique, à laquelle il reproche un aveuglement critique face aux enjeux socio-politiques des œuvres. Aussi fait-il le choix d'une prose « désuète » s'appuyant sur des modèles littéraires situés aux marges de la littérature germanophone (Autriche et Suisse) et souvent éloignés dans le temps (le XVIIIe siècle pré-industriel et pré-romantique ou romantique), aux marges également d'un certain canon littéraire (Goethe, Thomas Mann), tels les écrits du poète schizophrène Ernst Herbeck, qui représentent selon lui la pérennité des fonctions totémiques du langage et affirment la nécessité de l'écriture comme un mode de survie dans le contexte d'une socialisation problématique. La revendication de ces marginalités permet à Sebald de proposer une lecture et une critique psycho-sociologique de la littérature au moyen notamment de catégories issues de l'anti-pychiatrie (Herbert Marcuse, David Cooper) et vise, nous le verrons, une définition de l'écriture comme pathographie. L'« éthique littéraire » qui se dégage de ces choix repose sur le souhait d'un renouvellement des modalités de l'écriture et plus précisément sur la conscience de la nécessité d'une réévaluation des rapports entre l'œuvre littéraire et les conditions matérielles et historiques des vies humaines, et par là de l'exercice de la mémoire. Ces conditions sont décrites par un recours massif à un matériau scriptural : mémoire des textes littéraires, recours à des sources historiques, reproduction d'images, plurilinguisme. L'héritage scripturaire puisé dans les œuvres situées à la charnière du partage des savoirs au XVIIe siècle (Thomas Browne dans *Les Anneaux de Saturne*) oppose deux modèles mémoriels : celui de l'imagination, c'est-à-dire d'une archive relativement insaisissable, involontaire, déposée dans la nature, dans les textes et les objets, dans les accumulations des greniers, des magasins de

mon travail ne se fait pas avec des idées, des sentiments, des images. » (Georges Perec, « Notes sur ce que je cherche » dans *Entretiens, conférences, textes rares, inédits*, op. cit., p. 930).

9 Voir Manet van Montfrans, *Georges Perec. La contrainte du réel,* Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1999, Faux-titre, p. 69, note 49.

brocantes, des vitrines ; et celui, raisonné, institutionnalisé, concerté, du zoo, du musée, de la bibliothèque, etc.

Nous tenterons de montrer que Perec et Sebald organisent la description des mouvements de la mémoire selon deux conceptions scripturaires opposées. Pour le premier, la recherche de repères mémoriels est ordonnée à sa confiance dans le potentiel technique du langage et de l'écriture ; pour le second, il s'agit de remettre en question les capacités de l'écriture institutionnelle du passé en privilégiant le modèle mythographique du « bricolage ». Ces choix divergents engagent des prises de position éthiques plus générales concernant la mémoire artefactuelle et la question de la technique : dès lors que le récit a recours à celle-ci, notamment par l'enregistrement, cela n'est pas sans incidence en effet sur la forme que peut prendre le livre. On est donc justifié à attendre de l'étude de cette forme qu'elle apporte un éclairage sur les relations de la littérature aux techniques de la mémoire.

S'agissant de Perec, cet éclairage nous est offert par les recherches de Lina Bolzoni[10]. Afin de mettre en évidence les pratiques de la mémoire au moment de l'apogée des arts de la mémoire, au XVIe siècle, Lina Bolzoni déplace l'analyse traditionnelle de ces traités vers « un niveau moyen de techniques et de convictions […], un riche ensemble de pratiques, d'expériences et d'utilisations de la mémoire […] »[11] Le regard posé sur ces pratiques souhaite ainsi éclairer d'une part les rapports des techniques de la mémoire à la littérature (les passages des mots vers les images et les traductions des images en mots), et rendre compte d'autre part des transformations des pratiques mémorielles et des idées sur la mémoire provoquées par le développement de l'imprimerie, comme l'apparition de l'écriture avait en son temps contribué à transformer la perception de soi et du monde par son utilisateur :

> […] Au moment où la mémoire devient un art, l'écriture la refaçonne à son image. La comparaison entre les techniques du corps et celles de l'écriture devient en effet un *topos* : les lignes que le scribe marque sur sa tablette sont comme les *loci* que le maître de mémoire fixe sur la table de l'esprit ; les lettres qui, à distance, permettent de lire les mots, sont comme les *imagines agentes*, dépositaires de la chaine d'associations qui régénère le souvenir. La perception du mot et des facultés mentales, en termes d'espace et de visibilité, apparaît extrêmement dilatée par l'expérience de l'imprimerie[12].

Aussi l'ouvrage de Lina Bolzoni analyse-t-il la situation paradoxale où

> […] les techniques de la mémoire connaissent leur plus grand essor dans un monde où le développement de la technologie (de l'imprimerie en premier lieu) leur enlèvera peu à peu leur importance […]. […] [les techniques de la mémoire] interagissent, souvent avec succès, avec les possibilités nouvelles qu'offre l'imprimerie [contribuant]

10 Lina Bolzoni, *La Chambre de la mémoire. Modèles littéraires et iconographiques à l'âge de l'imprimerie*, op. cit.

11 *Ibid.*, p. 14.

12 *Ibid.*, p. 16.

> vraiment à grossir ce sens du reflet entre esprit et écriture, […] entre les « lieux » intérieurs et les « lieux » du texte, entre intériorité et extériorité[13].

Apparaît alors une confiance nouvelle dans les pouvoirs de la *méthode* guidant la connaissance, les moyens de la communiquer et de s'en souvenir, fondée sur des modalités originales de visualisation du parcours logique – diagrammes, tableaux, schémas en arbre – qui interagissent avec les nouvelles possibilités offertes par le livre, par l'espace organisé et reproductible de la page imprimée. Ce désir de méthode n'est pas sans rappeler, nous le verrons, la démarche adoptée par Perec pour son projet de l'œuvre mémorielle qu'il envisageait d'intituler *Lieux*. Le support imprimé transforme le message, refaçonne le contenu : les « schémas visuels » fournissent le chemin pour écrire de manière rapide et efficace et tendent à réduire l'invention littéraire à une mécanique combinatoire :

> […] Les schémas visuels tendent donc à devenir de véritables machines à produire des textes : ces machines servent d'« interface » entre la lecture des textes des autres et la création de nouveaux textes, elles se placent à mi-chemin entre la bibliothèque et le bureau. Les machines rhétoriques […] guident et structurent la mémoire ; elles fournissent donc le matériel déjà prêt pour l'« invention » et offrent les mots et les images déjà prédisposés pour être replacés dans les « lieux » du texte.[14]

L'identification de la littérature à un jeu transforme l'imitation des modèles anciens en une compétition ludique mobilisant la mémoire des participants, à qui il est demandé de formuler exhaustivement par les mots et les images les possibles d'un sujet donné afin qu'ils puissent eux-mêmes, à partir des éléments qu'ils ont mémorisés, composer leur propre texte. D'où la possibilité de développer de multiples jeux combinatoires à l'échelle de la lettre alphabétique – sonnets/rébus, langages chiffrés.

La nature du signe, l'expérimentation de langages mixtes, la recherche – entre jeu et métaphysique – d'un langage qui associe la lettre et l'esprit, le mot et l'image, sont dès lors au centre de la recherche littéraire. Le désordre des images intérieures de la mémoire du sujet, qui sont situées chez celui-ci dans une zone intermédiaire entre corps et âme, entre sensation et rationalité, entre désir et logique, images instables et parfois incontrôlables, requièrent un dispositif de visualisation – un observatoire ou un théâtre de l'intériorité – destiné à en observer les mouvements : une fenêtre ouverte sur le cœur ou une grille qui enseignent en retour au peintre ou à l'écrivain comment donner forme aux passions ou aux dispositions morales. L'art de la mémoire relie ainsi l'orateur, l'acteur et l'artiste, pour qui le langage du corps est le langage de l'âme. L'art de la mémoire est donc lié à l'imaginaire et au corps : les « arbres » des figures de rhétorique, la disposition du texte littéraire sur la page recèlent une teneur émotive et corporelle.

---

13 *Ibid.*, p. 16.

14 *Ibid.*, p. 18.

Les effets intertextuels de citation, de réemploi, de plagiat associant les traités de mémoire, les traités rhétoriques et les traités d'arts figuratifs (iconologie) montrent que l'art de la mémoire peut transposer dans l'intériorité du sujet le théâtre des passions que les figures de rhétorique créent à la surface du texte. L'art de la mémoire permet ainsi d'élaborer la carte reliant l'intériorité et l'extériorité, le visible et l'invisible ; la tradition mnémotechnique enseigne à traduire les mots en images et inversement, à projeter la narration dans un cycle d'images, à voir le texte littéraire sous la forme d'un édifice, à percevoir les poésies comme des palais ou des galeries. En outre, l'art de la mémoire enseigne à considérer le portrait peint comme l'expression synthétique et l'image mémorielle d'une biographie ; les vies se présentent comme une galerie de portraits peints sur les murs des demeures ou dans les livres. On peut ainsi établir un lien entre l'art de la mémoire et la collection : la mémoire, devient le lieu d'une collection unique, la pièce où est conservé le trésor. Nous verrons ce que la pratique de la collecte dans le « livre d'artiste » doit à ce modèle.

Les thèses de Lina Bolzoni permettent de penser le livre comme le lieu intermédiaire d'une *énonciation éditoriale*[15] de la mémoire. Elles permettent de relier l'art de la mémoire, tel que saisi dans ses développements tardifs au moment de l'imprimerie, à la forme des livres : il s'agira dès lors d'observer comment les dispositifs textuels issus du modèle de la mémoire rhétorique permettent de relier l'intériorité et l'extériorité de la mémoire au sein d'un milieu d'interrelations entre la mémoire privée et ses formes publiques. *Lieux* offre, nous allons le voir, un dispositif de ce type ; il se présente comme une tentative de saisie, par l'écriture et dans l'espace du livre, de la mémoire au moyen de ces médias de l'existence vécue[16] que sont le temps et l'espace. Aussi est-ce par lui que nous commencerons l'examen chez Perec des rapports de la mémoire et des techniques d'inscription. Nous verrons ensuite comment dans ses pièces radiophoniques le traitement des altérations phoniques créées par le médium peut servir un projet d'anamnèse. Enfin, à partir de l'analyse de son commentaire des images de films d'amateurs dans *La vie filmée des français*, nous essaierons de comprendre quelle est sa conception de l'apport des techniques d'enregistrement analogique dans le processus de remémoration. Concernant Sebald, il s'agira de

15 La notion d'*énonciation éditoriale* recouvre « l'ensemble de ce qui contribue à la production matérielle des formes, qui donnent au texte sa consistance, son « image de texte » » (Yves Jeanneret, Emmanuël Souchier, « L'énonciation éditoriale dans les écrits d'écran », dans *Communication et langages*, n° 145, 2005, p. 3-15, [en ligne] : https://doi.org/10.3406/colan.2005.3351). Cette énonciation est généralement prise en charge par les éditeurs, mais aussi par les auteurs eux-mêmes lorsqu'il s'agit d'un choix délibéré de l'auteur, dans les cas d'auto-édition ou de livres réalisés en collaboration avec des artistes. C'est précisément une question éditoriale que B. Magné soulève lorsqu'il signale la modification du régime énonciatif (« l'isotopie énonciative explicite ») qui a lieu lors du passage de la pré-publication en revue du chapitre XXII de *La Vie mode d'emploi* (« Arrêt momentané de l'ascenseur ») à la publication définitive, (B. Magné, « Quelques problèmes de l'énonciation en régime fictionnel : l'exemple de *La Vie mode d'emploi* », dans *Perecollages 1981-1988*, Presses universitaires du Mirail-Toulouse, 1989, p. 72-73).

16 Ph. Lejeune remarque que « le « travail » littéraire de *Lieux* n'est pas placé là où on l'attend d'habitude : « Il n'est pas dans l'élaboration stylistique. Il est dans le dispositif d'ensemble qui fait travailler le temps et le prend au piège » (Ph. Lejeune, *La Mémoire et l'oblique*, op. cit., p. 145).

mesurer les effets de sa critique socio-pathologique sur sa conception de l'écriture littéraire. La multiplication des formes de textualisation d'éléments scripturaires (les langues étrangères en version originale, les signes écrits offerts à l'interprétation des sujets, les reproductions d'écritures par la photographie), sa critique de la socialisation du personnage de Gaspard Hauser par le langage et de la rationalisation des capacités humaines par les machines de langage signalent, nous le verrons, une défiance envers la reproductibilité des signes, y compris de l'image, et plus généralement à l'égard de la médialité de l'enregistrement pour la mémoire.

1 - *Lieux* : mémoire rhétorique et inventions biblio-graphiques[17]

L'on doit à Christelle Reggiani[18] d'avoir montré que Perec adopte le cadre fourni par le système de la rhétorique antique et médiévale pour conduire son anamnèse littéraire. Prenant comme point de départ l'affirmation de Perec selon laquelle « [s]a seule tradition, [s]a seule mémoire, [s]on seul lieu est rhétorique », elle observe que

> […] la mémoire perecquienne est bel est bien rhétorique, au sens où elle retrouve, en s'appuyant sur des lieux et des images, les arts antiques de la mémoire – qu'il s'agisse d'une rencontre de l'ordre de la coïncidence ou, plus probablement, d'une reprise effective[19].

Il est exact que la recherche par Perec d'un art de la mémoire s'appuie sur un certain nombre de références effectives aux arts de rhétorique, notamment à travers l'usage des « lieux » qui agissent comme des repères mnémotechniques : l'espace cartographique d'*Espèces d'espaces*, les sites choisis pour le projet de *Lieux*, l'espace muet du site abandonné d'Ellis Island, les chambres où il a dormi. Mais si le lieu de mémoire est bien un rappel des arts antiques de la mémoire, il est au service d'une mémoire autobiographique. La pratique rhétorique de la mémoire est dès lors infléchie vers la *remémoration* de lieux valorisés pour ce qu'ils représentent dans l'histoire personnelle de celui qui les convoque plutôt que comme des moyens de *mémorisation*. Aussi, comme l'observe Christelle Reggiani, « dans l'exercice perecquien de la mémoire, le lieu a toujours une fonction métonymique », et « l'image de mémoire […] est à elle-même sa propre fin, étant l'unique contenu à mémoriser » :

> […] Le traitement perecquien de la mémoire fusionne autrement dit deux schémas bien connus : la spatialisation mémorielle réalisée par les arts rhétoriques, où des images viennent habiter un lieu donné, et le topos romanesque

---

17 Nous conserverons ce terme pour désigner le travail effectué par les auteurs sur la forme du livre en parlant de *biblio-graphie* ou d'un travail *biblio-graphique*.

18 Ch. Reggiani, *Éloquence du roman. Rhétorique, littérature et politique au XIXe et XXe siècles*, Genève, Droz, 2008.

19 *Ibid.,* p. 63.

> de la scène de la réminiscence, où le lieu joue le rôle, pour reprendre l'expression de Rousseau, d'un « signe mémoratif » : il est la cause qui permet d'articuler le présent au passé, avec la différence majeure toutefois, que cette cause n'est pas ici occasionnelle, comme elle l'est toujours dans le *topos*, mais participe d'une quête mémorielle concertée.[20]

Cela dit cette réorientation de la tradition du lieu rhétorique vers un contenu autobiographique n'exclut pas que l'anamnèse perecquienne vise également une forme de mémorisation :

> […] L'ambivalence du lieu mémoriel perecquien tient au cumul de ces deux fonctions : grâce au topos romanesque de la réminiscence – fût-il biaisé – il doit assurer au sujet la reviviscence de ses souvenirs, et peut alors, comme réceptacle des images de mémoire ainsi construites, servir d'instrument à leur mémorisation durable.[21]

En cela la pratique de la mémoire chez Perec est bien une recherche active, « une tension de la volonté », une anamnèse où « la réminiscence […] fait place à la remémoration. » Dans ce cadre, la nécessité d'un ordre apparaît, celui par exemple des différentes chambres où Perec a dormi. Ainsi se construit un bâtiment de mémoire où l'on retrouve « l'espace organisé des arts de la mémoire antiques et médiévaux. » Or la fonction censément mémorative du lieu est rendue souvent inopérante par l'absence de souvenirs :

> […] Lors même qu'ils existent, les souvenirs paraissent trop ténus, trop labiles pour fonctionner comme de véritables images de mémoire, pour s'inscrire à l'intérieur d'un bâtiment de mémoire. […] Dès lors que le lieu mémoratif apparaît comme un topos romanesque impossible, les contenus mémoriels devront être reconstitués par d'autres voies.[22]

La liste (*Récits d'Ellis Island*), l'*ekphrasis* de photos ou de dessins d'enfance (*W ou le souvenir d'enfance*), la mémoire générationnelle (*Je me souviens*), la mémoire potentielle (*Récits d'Ellis Island*), la fiction (*W ou le souvenir d'enfance*), constitueraient ainsi autant de voies indirectes vers la mémoire personnelle. La notion de lieu, si productive soit-elle dans le cadre de l'anamnèse perecquienne, est cependant trop problématique pour que la recherche d'un art de la mémoire ne paraisse vouée à l'échec. C'est alors à la forme donnée à l'écriture que Perec semble confier la tâche de fournir un modèle architectural à sa mémoire :

> […] D'où la configuration suivante, paradoxalement articulée autour de l'idée de lieu : la mémoire est évincée des lieux discursifs possibles pour revenir comme organisation de l'espace textuel, puisque c'est le plan de l'immeuble qui règle disposition de la *La Vie mode d'emploi.*[23]

Dans cette perspective, l'art de la mémoire tend à se déplacer de l'espace tridimensionnel antique vers celui, bidimensionnel et médiéval, de la grille de l'échiquier ou de la page du livre :

---

20 *Ibid.*, p. 67.

21 *Ibid.*

22 *Ibid.*, p. 69.

23 *Ibid.*, p. 71.

> […] Bien loin des exploits mémoriels des orateurs de l'Antiquité, l'image paradoxale de l'immeuble-échiquier, hésitant entre deux et trois dimensions, figurerait ainsi dans son incertitude spatiale le lieu même, fragile et instable, d'un art de la mauvaise mémoire. […] De ce point de vue, la réflexion peut se fonder sur l'hypothèse déjà mise au jour : la scène de remémoration serait dans les textes perecquiens un topos romanesque impossible, dans la mesure où une discontinuité majeure, non récupérable, est à l'œuvre dans le vécu.[24]

La mémoire des lieux semble ainsi plutôt placée sous le signe d'un déficit mémoriel lié à la puissance d'une image manquante, celle de la mère déportée, déficit figuré par l'absence d'une pièce et d'un chapitre du « romans » *La Vie mode d'emploi* :

> […] *La Vie mode d'emploi* renchérit *en somme* sur cette discontinuité, prenant le parti de ne pas relever la maison de Scopas après son effondrement pour installer ses images fictionnelles dans les pièces disjointes d'un immeuble réduit en miettes par le défi échiquéen qui en règle le parcours.[25]

En conclusion,

> […] la mémoire rhétorique convient exactement, par deux de ses aspects, à la mémoire perecquienne : l'une et l'autre ne sont jamais données, mais construites – mémoires artificielles donc – et toutes deux élaborent des procédures qui conjoignent rupture et continuité.[26]

Qu'il s'agisse du rapport du lieu à une remémoration euphorique, dans le cas des *Chambres où j'ai dormi* ou des *Je me souviens,* ou dysphorique, pour *W ou le souvenir d'enfance* et *Récits d'Ellis Island,* il revient à la mémoire rhétorique de fixer le cadre d'une anamnèse difficile à formaliser. Or ce cadre formel n'est autre que l'espace bidimensionnel de la page dans le livre. Il peut dès lors être intéressant de prolonger l'analyse des arts de la mémoire antiques et médiévaux effectuée par Christelle Reggiani par celle de leur devenir « biblio-graphique » à partir de l'invention de l'imprimerie et de montrer que Perec est bien, avec *Lieux*, ainsi que Raoul Delemazure le fait observer, un écrivain gutenbergien pour qui « le livre est le paradigme de l'écriture »[27].

a - Le temps et le livre

Projet mémoriel envisagé dès 1969 et abandonné en 1975, *Lieux* est à l'articulation du présent et du passé ; il alterne deux séries de descriptions – les « réels » et les « souvenirs » – ordonnées par un algorithme, un bi-carré latin orthogonal d'ordre douze[28]. Le carré latin est un algorithme,

---

24 *Ibid.*, p. 74.

25 *Ibid.*, p. 76-77.

26 *Ibid.*, p. 77.

27 Raoul Delemazure, *Une vie dans les mots des autres. Le geste intertextuel dans l'œuvre de Georges Perec*, Paris, Classiques Garnier, Etudes de littérature des XXe et XXIe siècles, 2019, p. 414.

28 Rappelons ici le principe du carré latin : un carré latin d'ordre n est la superposition de deux carrés latins orthogonaux l'un à l'autre : sur deux ensembles G et L de chacun n symboles, l'algorithme se présente comme un tableau carré de n lignes et n colonnes, contenant les n^2 couples de L x G, et où toute ligne et toute colonne contient

c'est-à-dire une suite finie de règles formelles que l'on applique à un nombre fini de données, et qui permet en l'occurrence à Perec de résoudre la question de l'usage de contraintes à l'échelle du récit. Voici comment il définit son projet :

> En 1969, j'ai choisi, dans Paris, 12 lieux (des rues, des places, des carrefours, un passage), ou bien dans lesquels j'avais vécu, ou bien auxquels me rattachaient des souvenirs particuliers. J'ai entrepris de faire, chaque mois, la description de deux de ces lieux. L'une de ces descriptions se fait sur le lieu même et se veut la plus neutre possible […]. L'autre description se fait dans un endroit différent du lieu : je m'efforce alors de décrire le lieu de mémoire […]. Lorsque ces descriptions sont terminées, je les glisse dans une enveloppe que je scelle à la cire. […] Je recommence chaque année ces descriptions en prenant soin, grâce à un algorithme auquel j'ai déjà fait allusion (bi-carré latin orthogonal, celui-ci étant d'ordre 12), premièrement, de décrire chacun de ces lieux en un mois différent de l'année, deuxièmement, de ne jamais décrire le même mois le même couple de lieux. Cette entreprise […] durera donc douze ans, jusqu'à ce que tous les lieux aient été décrits deux fois douze fois[29].

Chaque paire d'une case du carré associe, chaque mois de l'année, douze lieux, et ce pendant douze ans : 9,8 par exemple associe un souvenir, Jussieu (neuvième lieu de la liste), et un lieu réel, la rue Vilin (huitième lieu de la liste).

Perec a utilisé l'algorithme du bi-carré latin pour élaborer trois projets littéraires : *Lieux* (1969-1975), resté inachevé – un bi-carré latin d'ordre 12 (fig. 14) ; *Konzertstück*[30], réalisé et diffusé en 1974 sur les ondes radiophoniques de Sarrebruck (SR) et de Cologne (WDR) – un bi-carré latin d'ordre 10 ; *La Vie mode d'emploi*, publié en 1978 par P.O.L. – un bi-carré latin lui aussi d'ordre 10.

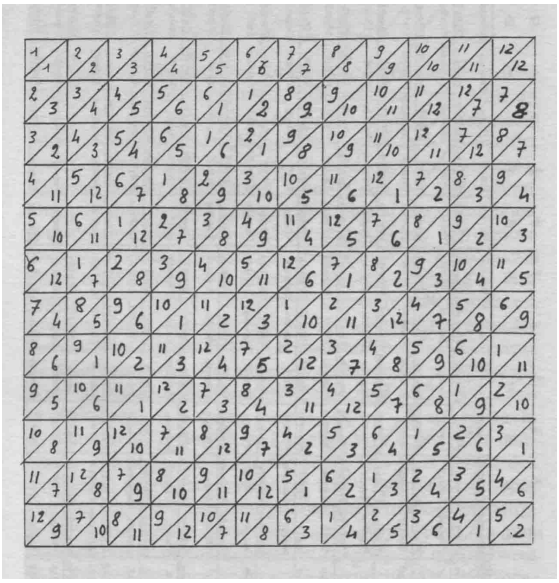


fig. 14 : bi-carré latin d'ordre 12 adopté pour *Lieux,* Fonds G. Perec, 57, 2, 10.

exactement une fois chaque élément de *L* (en première position dans chacun des *n* couples) et chaque élément de *G* (en seconde position).

29 G.Perec, *Espèces d'espaces*, op. cit., p. 605-606.

30 *Konzertstück* est une pièce radiophonique (*Hörspiel*) associant des lieux urbains à des contextes musicaux.

On notera que dans les trois cas d'usage du bi-carré latin, la contrainte intègre la dimension temporelle comprise comme un mouvement, un déplacement, conformément à sa définition aristotélicienne – qu'elle s'applique à l'échelle d'un immeuble (*La Vie mode d'emploi*) ou à celle d'une ville (*Lieux* et *Konzertstück*).

Présentée par son auteur comme une « expérience »[31] proche des « bombes du temps »[32], *Lieux* est en effet la saisie d'un processus temporel où l'ordre chronologique est recomposé par celui de l'algorithme, un acte de consignation qui est fondé sur l'enregistrement et la conservation :

> […] ce que j'en attends n'est rien d'autre que la trace d'un triple vieillissement : celui des lieux eux-mêmes, celui de mes souvenirs, et celui de mon écriture.[33]

> Dans ma pensée, ce projet était quelque chose de très ambitieux où j'essayais de glacer le temps, de figer l'histoire en quelque sorte en instantanés.[34]

> J'essayai de faire un texte sur mon regard, sur la manière dont mon regard sur la ville, sur ces lieux, s'est transformé au fur et à mesure que je les décrivais, s'est d'une certaine manière fatigué.[35]

Comme le note Philippe Lejeune, « le travail littéraire est dans le dispositif d'ensemble qui fait travailler le temps et le prend au piège »[36]. *Lieux* est ainsi entièrement focalisé sur le temps et sa saisie : l'analyse de Philippe Lejeune fait apparaître qu'il est la « matrice » du travail autobiographique de Perec entre 1969 et 1975 et qu'il est dialectiquement associé à *La Vie mode d'emploi* et à son personnage, Bartlebooth, dont l'emploi du temps est également réglé par une contrainte de production. Le bi-carré, par la fragmentation de ses éléments et leur distribution au sein d'une grille, spatialise le temps des vies humaines et fait apparaître une dominante bio-graphique : autobiographique[37] dans *Lieux*, puis mixte dans *Konzertstück*, où l'enquête[38] associe le micro-romanesque et le sociologique, ainsi que dans *La Vie mode d'emploi*, qui est à la fois biographique, autobiographique et romanesque. Perec propose avec le bi-carré un cadre d'appréhension du temps de la vie en s'attachant à *fragmenter* les espaces et à *distribuer* à l'intérieur de ceux-ci les composants du milieu humain : fragmentation des lieux parisiens (*Lieux*), des

---

31 G. Perec, *Espèces d'espaces*, op. cit., p. 606.

32 *Ibid.* Une « bombe du temps » ou « capsule de temps » est une pratique, souvent artistique, consistant à sélectionner et enfouir des objets pour un spectateur futur. Voir Xavier Boissel, *Capsules de temps. Vers une archéologie du futur*, Paris, Éditions Inculte, 2019.

33 G. Perec, *Espèces d'espaces*, op. cit., p. 606.

34 Georges Perec, *Lieux, un projet*, entretien avec Gérard Macé, Marseille, André Dimanche éditeur, 1997, cd n° 3, 3'11.

35 *Ibid.*, 10'12.

36 Ph. Lejeune, *La Mémoire et l'oblique*, op. cit., p. 145.

37 Ph. Lejeune fait remarquer que *Lieux* construit l'armature d'une mémoire future et répond ainsi à la fonction du journal (*Ibid.,* p. 150).

38 « […] une enquête de journaliste sur le rôle de la musique dans la vie urbaine de tous les jours. » (David Bellos, *Georges Perec. Une vie dans les mots*, Paris, Éditions du Seuil, Biographie, 1994, p. 505).

espaces de la vie urbaine (*Konzertstück*), des pièces de l'immeuble (*La Vie mode d'emploi*) ; distribution des « réels » et des « souvenirs » (*Lieux*), des éléments verbaux et musicaux (*Konzertstück*), des listes de « choses » formant le décor des pièces de l'immeuble (*La Vie mode d'emploi*). Le principe d'une lecture alternée est comparable au demeurant à celui qui régit l'organisation de *W ou le souvenir d'enfance* : tous deux sont envisagés dès le début, en 1969, comme les éléments d'un projet autobiographique[39] plus vaste qui intégrait en outre *L'Arbre* et *Lieux où j'ai dormi*.

Sans doute l'expérience de la lecture montre que le livre est pour son lecteur un *objet temporel spatialisé* [40] : le temps de la lecture est imposé par l'espace qu'il lui faut parcourir ; mais l'originalité de *Lieux* est de mettre au point un dispositif particulier de spatialisation du temps au service d'un projet autobiographique. Dès lors la mnémographie perecquienne entreprise avec *Lieux* peut être définie, telle sera notre hypothèse, comme une *biblio-graphie* : un travail sur la forme du livre qui converge avec le projet de saisie du temps. Ceci nous engage à prendre en compte l'effet de l'algorithme sur la forme codicale de *Lieux* et sur l'exercice de la mémoire dont il est censé rendre compte ; autrement dit sur une possible définition « en réciprocité » de la forme et du contenu du livre.

Nous empruntons cette formule à l'étude qu'Anne Mœglin-Delcroix consacre à redéfinir, dans le contexte des années soixante du XXe siècle, ce qu'on appelait traditionnellement les « livres d'artistes »[41], et qu'elle distingue des livres de peintres ou livres illustrés et des livres-objets[42]. Sa réflexion part de la question suivante : le livre est-il un simple réceptacle, « l'incarnation d'une idée qui lui préexiste[43] ? » ou bien participe-t-il, comme matériau et donc comme médium, à la transformation de l'idée en forme ? Dans cette hypothèse, de même qu'une vidéo, une performance ou une architecture ont chacune leur manière propre de manifester l'idée, ce sera le cas également du livre – il y aura adéquation de l'idée à ce médium : « [l]a forme doit être

---

39 G. Perec, « Lettre à Maurice Nadeau » dans *Je suis né*, op. cit., p. 58-65.

40 On peut consulter à ce propos Bernard Stiegler, article *objet temporel* sur le site Ars Industrialis [en ligne] : http://arsindustrialis.org/objet-temporel.

41 Anne Mœglin-Delcroix présente les livres de l'artiste américain Edward Ruscha (1937-) comme le paradigme des « livres d'artistes » des années soixante, définissables par le rôle prédominant de la reproduction photographique, par la fabrication d'un objet en série (finition industrielle, série illimitée) et par le rôle prépondérant, voire exclusif, de l'artiste à toutes étapes de la réalisation du livre (conception, réalisation, édition, voire diffusion). Voir A. Mœglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste 1960-1980. Une introduction à l'art contemporain*, Marseille, Le Mot et le reste / Bibliothèque Nationale de France, 2012, p. 19-28.

42 Nous emploierons désormais la locution « livres d'artistes » pour désigner, conformément à la définition donnée par A. Mœglin-Delcroix, des livres produits par les artistes au moment de l'émergence d'une nouvelle conception de l'art dans les années 1960. Ces « livres d'artistes » se distinguent des « livres de peintre » traditionnels associant un peintre et un écrivain ou un poète et qui justifient un tirage limité d'estampes originales, et des « livres-objets » qui valorisent la qualité sculpturale de l'objet au détriment de la lecture.

43 Dick Higgins, cité par A. Mœglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste*, op. cit., p. 2.

désormais ce en quoi une œuvre se conforme à son médium, non ce en fonction de quoi celle-ci est taillée et ajustée »[44]. Le livre apparaît dans ce contexte « non comme une "formule", mais comme une "forme", et une forme artistique, inséparable de ce qu'il informe »[45]. Fondant son analyse sur les considérations de Husserl à propos de ces objets « investis d'esprit » que sont les livres, Anne Mœglin-Delcroix rappelle que s'agissant de ceux-ci, il n'y a pas de distinction entre l'expression et l'exprimé. La lecture est simultanément l'acte de perception d'une chose matérielle et la compréhension du sens des signes déposés sur les pages : chose et sens forment une unité issue de la fusion des deux, quels que soient le soubassement matériel du texte, ses différentes formes d'édition. Nous n'avons pas affaire à un livre en tant qu'objet intégralement conçu par quelqu'un mais à *un texte* écrit par lui. Dans le cas du livre traditionnel, l'union du sensible et de l'intelligible est dissymétrique : le soubassement matériel du texte permet en effet au sens de signifier mais ne participe pas à la signification. Il y a au contraire dans le livre d'artiste des années 1960 – à la fois objet d'usage, « outil de lecture ou machine à lire pour parler comme Paul Valéry »[46] et objet idéal, œuvre d'esprit pour l'esprit – une solidarité faite de « réciprocité » entre le sens et le sensible, qui

> […] transforme ce support [le livre] en un *médium* […], affecté par ce qu'il véhicule autant qu'il l'affecte en le structurant. À cette condition, le livre peut n'être pas un simple *format*, mais une *forme*, entendue comme l'organisation spécifique d'une matière.[47]

Aussi la forme-livre est-elle susceptible de deux définitions. D'une part une définition en *extériorité* : la forme comme configuration, ordonnancement, mode d'apparition et le livre comme objet générique reconnaissable à des caractéristiques discriminantes telles que la succession de pages reliées sous la forme d'un volume. D'autre part une définition en *réciprocité* : le livre n'est plus dès lors seulement un objet de bibliothèque, mais une forme artistique réalisant « un lien singulier d'expression réciproque entre support et signification, lien qu'on ne peut dénouer qu'en perdant et le livre et le sens. »[48] Dans ce cas, le livre est « formation » (*Gestaltung*) avant que d'être « forme » (*Gestalt*), ce que Paul Klee exprime ainsi : « Le cheminement détermine le caractère de l'œuvre accomplie. La formation détermine la forme et prime en conséquence sur celle-ci »[49]. La prise en compte de ce processus de « formation » peut orienter notre compréhension de l'apport de l'algorithme dans *Lieux* vers une définition « en réciprocité » de sa forme. En effet, la citation de Klee n'est pas sans rappeler une autre maxime du même artiste placée par Perec au seuil du

44 *Ibid.*, p. 3.
45 *Ibid.*
46 *Ibid.*
47 *Ibid.*, p. 4.
48 *Ibid.*
49 *Ibid.*

préambule de *La Vie mode d'emploi* : « L'œil suit les chemins qui lui ont été ménagés dans l'œuvre ». Cette maxime dit l'importance du parcours dans la « formation » du sens : ainsi, l'itinéraire de lecture que propose *Lieux* est-il celui d'une déambulation dans l'espace de la ville, dans la mémoire de l'auteur et dans le livre. Cette conception du livre accorde, on le voit, un rôle prépondérant à l'acte de lecture – exploration lente et méthodique, à la fois lecture à proprement parler du texte, et manipulation de l'objet, qui requiert une attention soutenue. Le recours à l'algorithme autorise un rapprochement entre *Lieux* et les arts de la mémoire (eux-aussi reposent sur l'organisation d'un parcours), et il confère au livre sa structure : celle d'une relation de réciprocité entre forme et contenu.

Nous souhaitons montrer ici que la forme du livre induite par l'ordre de l'algorithme conjoint la dimension temporelle et la dimension spatiale de l'exercice mémoriel lui-même. Le contenu du livre (l'idée d'une mesure du vieillissement) répondrait à sa forme, en ce que celle-ci serait censée permettre la visualisation du cheminement erratique et discontinu de la mémoire – cheminement déterminé par l'ordre pseudo-aléatoire de l'algorithme. *Lieux*, *Konzertstück* et *La Vie mode d'emploi* offrent trois exemples remarquables de collaboration entre les niveaux thématique et médial ; le médium du bi-carré y entretient une relation « en réciprocité », pour reprendre les mots d'Anne Mœglin-Delcroix, avec le thème central de ces œuvres : comment se saisir du temps ou comment faire le récit du temps ? Pour user d'une métaphore, nous dirons que l'unité spatio-temporelle du bi-carré s'apparente à celle d'une *casse typographique*. Quelle que soit la valeur d'une telle comparaison, elle présente l'avantage de proposer un modèle scriptural et mécanique de la production littéraire et de décrire le fonctionnement d'une grille narrative destinée à spatialiser le temps. Cette comparaison nous semble également pertinente dans le cas des poèmes hétérogrammatiques d'*Alphabets*, où la « matrice » du poème procède d'une semblable fragmentation et distribution des lettres dans l'espace (fig. 15) :

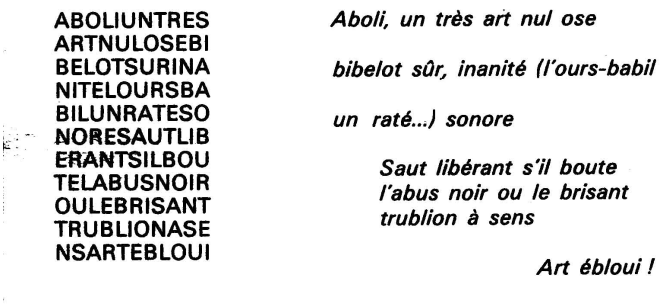


fig. 15 : Georges Perec, *Alphabets*, poème n° 2.

La « machine narrative » du bi-carré organise en effet la matière des « réels » et des « souvenirs » en les répartissant spatialement dans le texte avant d'en organiser la lecture dans le médium du livre. Ce médium – sous-tendu par celui de la casse, du texte, de la page – permet d'unifier la saisie d'une matière discontinue, mobile et invisible – le temps – en l'ordonnant aux contraintes spatiales de la lecture. Cette saisie du temps humain se limite modestement à l'espace fini du fragment : elle ne prétend pas embrasser la totalité du monde et elle privilégiera l'arrêt, la coupe synchronique – celui des « réels » dans *Lieux*, celui des moments qui synchronisent l'espace de la ville et la musique dans *Konzerstück*, celui du 23 juin 1975 « un peu avant huit heures du soir » dans *La Vie mode d'emploi*. Dans ce cadre, les procédures de l'*enregistrement* et de l'*épuisement* trouvent là aussi une équivalence dans le modèle mécanico-scriptural, respectivement sous la forme de l'empreinte typographique et de l'ensemble fini des vingt-quatre lettres de l'alphabet. Le bi-carré se présente dès lors comme une coupe spatiale et temporelle : le mouvement arrêté d'un prélèvement et d'une combinaison d'éléments discrets – la lettre, la note, le lieu, l'item – auxquelles répondent les unités spatiales définitoires du livre – la page, le chapitre, la partie. Si le bi-carré contient potentiellement la casse, le texte, la page et le livre, seule la mise en série de plusieurs contraintes permettra après *Lieux* d'ordonner la *distribution* spatiale des éléments et leur *succession* dans cet espace clos : la pseudo-quenine[50] pour la distribution et la « polygraphie du cavalier »[51] pour la succession. Nous reviendrons plus loin sur ces deux points. L'application des trois opérations d'*inscription* (enregistrement-empreinte), de *distribution* (des lettres dans la casse) et de *combinaison* (des unités) au livre (*Lieux* et *La Vie mode d'emploi*) ou à la radio (*Konzertstück*) fait de la grille du bi-carré le médium privilégié d'une saisie spatiale du temps : celui-ci peut dès lors devenir l'objet d'une lecture. Comme tous les autres, ce médium fait mémoire de ceux qui l'ont précédé : la lettre rappelle le son, la linéarité du texte celle de la parole, la combinatoire des caractères typographiques celle des lettres de l'alphabet. Si la grille algorithmique ainsi pensée par

---

50 La quenine « est une généralisation, due à Raymond Queneau, de la sextine, inventée par le troubadour Arnaut Daniel et illustrée entre autres, par Dante, Pétrarque, Camoëns, Pound et Zukofsky. Une sextine est un poème de six strophes. Chaque strophe a six vers. Les mots qui terminent les vers de la première strophe sont repris dans les autres strophes mais dans un ordre différent. » (*Atlas de littérature potentielle*, Paris, Gallimard, Folio, 1981, p. 243). Concernant la « pseudo-quenine », il s'agit de l'application du principe de la sextine à la grille du bi-latin d'ordre 10 : « Le fait de prendre pour chacune des paires de listes le même couple (x,y) déplaît à Perec qui trouve cela trop monotone. Or, le bi-carré garde toutes ses propriétés si on en intervertit les lignes en colonnes. Aussi peut-on facilement obtenir vingt-et-une grilles différentes qui sont toutes des bi-carrés. À chaque paire sera donc attribué un bi-carré et pour chaque chapitre on aura un couple différent par paire de listes. Mais là encore, comment faire une alternance des lignes et des colonnes qui soit satisfaisante ? Perec va alors utiliser une pseudo-quenine d'ordre 10 en prenant dans l'ordre les éléments en position paire, puis de même avec ceux en position impaire » (Emmanuel Bec, *LaViemoded'emploideGeorgesPerec*,[enligne]:http://mathenjeans.free.fr/amej/edition/actes/actespdf/95121128.pdf).

51 La polygraphie du cavalier est une figure que Perec utilise pour ordonner la succession des chapitres de *La Vie mode d'emploi* et éviter « de décrire l'immeuble étage par étage et appartement par appartement. C'est « un principe dérivé d'un vieux problème bien connu des amateurs d'échecs : il s'agit de faire parcourir à un cheval les 64 cases d'un échiquier sans jamais s'arrêter plus d'une fois sur la même case. » (G. Perec, « Quatre figures pour *La Vie mode d'emploi* » dans *Atlas de littérature potentielle*, op. cit., p. 389).

Perec se présente comme un méta-médium autorisant une multiplicité d'écritures – textuelle, sonore, visuelle – sa fonction première est, on l'a dit, de permettre de se saisir du temps en l'arrêtant : la grille du bi-carré rompt l'écoulement temporel et privilégie la fixation d'un temps présent choisi parmi d'autres possibles afin de faire apparaître ses dimensions de passé et de futur. Elle objectiverait ainsi la *discordance* augustinienne des trois présents : le présent présent – les « réels » de *Lieux*, l'enquête de *Konzertstück*, un moment précis de la vie de l'immeuble dans *La Vie mode d'emploi* – ; le présent-passé des « Souvenirs » (*Lieux*), les vies passées des occupants de l'immeuble de *La Vie mode d'emploi* ; le présent-futur anticipé par la mise sous enveloppes des « réels » et des « souvenirs » appelés à être lus douze années plus tard. L'adhésion au présent devient le principe d'une distribution spatiale de ce qui se déroule temporellement ; l'écoulement propre au processus narratif suit l'ordre spatial de la succession imposée par la grille du bi-carré, et la retemporalisation propre à l'acte de lecture devient un parcours spatial, ce « chemin ménagé dans l'œuvre » dont parle Paul Klee. Autrement dit, la spatialisation du temps que permet le livre répond à la saisie du temps dans l'espace de la grille du bi-carré ; l'ordre de la succession ne correspond plus à aucune chronologie après *Lieux*. La dimension temporelle n'apparaît qu'à la faveur d'une fixation du présent comme condition de possibilité du passé et du futur. Le lecteur se trouve ainsi face à un mouvement narratif paradoxal dépourvu des composants traditionnels de la narration – personnage, action, voire dans le cas de *La Vie mode d'emploi*, narrateur – et obéissant au principe d'une juxtaposition plutôt anti-narrative, mais au sein duquel il retrouve néanmoins des fragments de narration en miniature susceptibles d'une lecture linéaire : à l'unicité d'une histoire se substitue une multiplicité d'intrigues. Le bi-carré a pour fonction d'unifier la dynamique de dispersion et d'invisibilité définitoire du temps, de contraindre son écoulement en le fixant dans les rets d'une grille posée sur le présent ; il spatialise le temps par une *forme fixe* – et conférerait ainsi à la narration romanesque un statut analogue à celui d'une forme poétique, ce que semble indiquer Perec lorsqu'il convoque la tradition rhétorique et la poétique de la Renaissance française du prosimètre pour décrire les poèmes hétérogrammatiques d'*Alphabets*, ce qui justifierait, au demeurant, les emprunts que nous avons faits aux analyses, par Lina Bolzoni, des arts de la Renaissance :

> […] La présentation typographique des textes visualise cette contrainte en donnant de chaque poème deux dispositions différentes : l'une est ordonnée en un carré de onze lettres sur onze, l'autre est libre et propose une sorte de traduction en prose du poème. À travers ce système de contraintes qui pourrait suggérer un nouvel art poétique susceptible de remplacer les vestiges rhétoriques encore en usage dans la plupart des productions poétiques modernes et contemporaines, dans le ressassement même de leurs lettres, de leurs mots et de leurs thèmes, ces cent soixante seize courts poèmes me semblent trouver leur place […] sous l'ombre tutélaire des quatre cent quarante neuf dizains de *La Délie.*[52]

52 G. Perec, *Alphabets*, quatrième de couverture, Paris, Galilée, 1976.

Ceci nous conduit à nous interroger sur les modalités de lecture de telles œuvres. Concernant *Lieux*, la question reste ouverte : le projet n'ayant pas abouti, l'objet donné à lire est par conséquent hypothétique ; la dispersion des textes à partir de 1975, date d'abandon du projet, a empêché que soit menée à son terme cette entreprise de saisie du temps. Perec comptait, en 1969, sur la redécouverte de ses textes au moment de l'ouverture des enveloppes pour juger de leur effet, après quoi la décision quant à la forme définitive du projet aurait été prise ; il évoquait alors soit une publication à l'identique, soit une réécriture[53]. Dans un cas comme dans l'autre, il prévoyait des index, mais il ne donne aucune indication quant à l'ordre des textes : les « réels », ou les « souvenirs », ou encore les lieux auraient-ils été présentés en série ou en alternance ? L'ordre de l'algorithme semble néanmoins le plus probable, et ce pour deux raisons : d'une part l'alternance imposée par l'algorithme « permet au lecteur, s'il le désire », ainsi que l'observe Philippe Lejeune, « de reconstituer facilement, et de lire à la suite, les séries de réels et de souvenirs. Tandis que l'inverse n'est pas vrai : dans un livre construit par séries, retrouver l'ordre chronologique serait un casse-tête »[54] ; d'autre part les deux autres projets utilisant le bi-carré respectent l'ordre algorithmique.

Lieux se distingue ainsi des deux autres projets du point de vue des contraintes. Ce qui différencie *Konzertstück* (1971-1973) et *La Vie mode d'emploi* (1975-1978) de *Lieux* (1969-1975), c'est que l'usage du bi-carré n'y est plus exclusif. *Lieux* est le seul projet reposant sur la seule contrainte du bi-carré ; les deux autres ajoutent à celle-ci des contraintes supplémentaires : dans *Konzertstück*, chaque séquence repose sur l'adoption de deux formes musicales prédéterminées, l'une pour la structure verbale, l'autre pour la musique *stricto sensu* ; dans *La Vie mode d'emploi*, une contrainte, celle de la pseudo-quenine, règle, on l'a dit, la distribution des éléments, et une autre, celle de la polygraphie du cavalier, la succession des chapitres. Aussi peut-on faire l'hypothèse que la contrainte du bi-carré suppose d'être mise en tension avec les autres « champs » de l'écriture percquienne[55] – le « sociologique » (l'« infra-ordinaire ») dans *Konzertstück*, le romanesque dans *La Vie mode d'emploi* – avant de pouvoir atteindre sa pleine efficacité. Ce ne sera le cas qu'avec *La Vie mode d'emploi*, au terme de deux tentatives marquées par un échec relatif – l'abandon de *Lieux*, l'insuccès de *Konzertstück*, qui marque l'arrêt définitif des *Hörspiele*.

Le rôle que joue la contrainte chronologique dans l'écriture de *Lieux* invite à penser que l'objet de la narration est aussi le temps de l'écriture :

---

53 Voir Ph. Lejeune, *La Mémoire et l'oblique*, op. cit., p. 200-201.

54 *Ibid.,* p. 204.

55 G. Perec, « Note sur ce que je cherche » dans *Penser/Classer*, op. cit., p. 9-10.

> […] le livre n'est plus restitution d'un temps passé, mais mesure du temps qui s'écoule ; le temps de l'écriture, qui était jusqu'à présent un temps pour rien, un temps mort, qu'on feignait d'ignorer ou qu'on ne restituait qu'arbitrairement (*L'Emploi du temps*), qui restait toujours à côté du livre (même chez Proust), deviendra ici l'axe essentiel[56].

Ce temps de l'écriture trouvera son expression romanesque dans le projet de vie de Bartlebooth. Un parallèle est possible également, ainsi que le montre Philippe Lejeune, entre *Lieux* (où l'écriture des « réels » s'articule en s'y opposant à celle des « souvenirs ») et *W ou le souvenir d'enfance* (où la narration repose sur une alternance entre souvenirs et fiction). Le bi-carré constitue *Lieux* en étape à la fois d'un projet autobiographique, qui aboutira à la mise en œuvre dans *W* du principe d'alternance, et d'un projet romanesque, qu'accomplira pleinement *La Vie mode d'emploi*.

Le bi-carré permet à Perec de saisir le temps humain en faisant jouer simultanément la dimension diachronique et la dimension synchronique, l'abscisse et l'ordonnée, l'axe syntagmatique et l'axe paradigmatique. Dans cette perspective, l'axe horizontal de la lecture coopère avec l'axe vertical de la liste des lieux ; la linéarité du récit compose avec les stations que sont les lieux. La narration traditionnelle, continue, se trouve morcelée en « épisodes » autonomes et exige du lecteur un effort particulier : celui-ci est contraint de reconstituer la ligne conductrice générale du récit – la vie personnelle, la musique dans la ville, la vie de l'immeuble – à partir d'éléments éparpillés par l'ordre de l'algorithme : le régime constitutif de la lecture, fait de rétention et d'anticipation, est déstabilisé par un montage des plus exigeants. L'effet de lecture est sensiblement modifié par l'usage du bi-carré. Le lecteur de *Lieux* doit choisir entre une lecture alternée et une lecture en série des « réels » et des « souvenirs », alors que dans les deux autres œuvres, il se trouve face à une seule série, celle des situations urbaines ou celle des pièces de l'immeuble. Cela dit, alors qu'il suit exclusivement la narration durant l'écoute radiophonique, dans *La Vie mode d'emploi* la présence d'un index des histoires propose un choix entre une lecture continue ou discontinue. Se signale ici une différence importante entre le livre et la pièce radiophonique : cette dernière s'inscrit dans un continuum temporel irréversible, alors que le livre autorise une délinéarisation de son écoulement au moyen notamment de l'index. *La Vie mode d'emploi* inscrit donc dans la forme du livre – séquences autonomes et index – un véritable choix de lecture : celle d'une suite pseudo-aléatoire, non chronologique, coordonnée par un point de vue synchronique – le 23 juin un peu avant huit heures du soir –, lecture qui n'est possible qu'à la condition d'adjoindre à la grille du bi-carré la contrainte supplémentaire de la polygraphie du cavalier[57] :

---

56 G. Perec, « Lettre à Maurice Nadeau » dans *Je suis né*, op. cit., p. 60.

57 *Lieux* montre que le bi-carré permet d'intégrer la chronologie des mois sur l'axe de l'abscisse. La grille du bi-carré ne permet cependant pas à elle seule d'inscrire une forme de synchronie dans la narration ; seule l'adjonction de la contrainte du cavalier permet de programmer le déplacement du point de vue du lecteur dans la grille de l'immeuble

> […]La progression des chapitres est elle-même un jeu, elle se fonde sur ce que l'on appelle la « polygraphie du cavalier », qui consiste à parcourir toutes les cases d'un échiquier suivant la marche du cheval : un pas en avant et un autre en diagonale.[58]

La progression du cavalier concrétise parfaitement le mouvement de la lecture autorisé par l'association du bi-carré et du cavalier : « en avant » et « en diagonale ». Parallèlement, l'ordre de l'index affirme l'autonomie de chaque élément de la série et en programme la lecture. Deux types de lecture sont ainsi envisagés, l'une continue, l'autre discontinue, choix que Perec envisageait dès 1967 :

> […] Plus récemment encore, Julio Cortázar, dans la [*sic*] *Marelle*, suggère deux lectures d'un même récit, l'une linéaire, l'autre discontinue, mais c'est un discontinu orienté une fois pour toutes, et non un véritable choix.[59]

Le mouvement, diachronique, suppose la fixité synchronique du cadre de la grille ; la complémentarité des deux contraintes permet une saisie du temps. À la ligne droite de la narration chronologique ou à celle, sinueuse, de la digression, Perec préfère la ligne oblique qui permet de conjoindre l'ordre de l'abscisse et celui de l'ordonnée en un point variable de la grille, point fixé par ailleurs dans chacune des entrées de l'index des histoires du « romans ».

Si Perec n'avait programmé le moment de l'écriture définitive de *Lieux* qu'au terme des douze années qu'il avait prévues, le projet indique néanmoins qu'une forme avait été fixée d'emblée. La critique génétique[60] n'a pas manqué de signaler la singularité de cette œuvre, avant-texte sans texte, à moins de considérer les cinq publications issues de *Lieux* – tous des « réels » présentés sous le titre *Tentatives de description de quelques lieux parisiens*[61] – comme le texte lui-même. Nous avons vu plus haut que l'hypothèse d'une alternance des « réels » et des « souvenirs » était plus probable que l'alternance de deux séries – tous les « réels » puis tous les « souvenirs ». Rappelons que le projet prévoyait un instrument de navigation, un voire plusieurs index permettant une circulation non soumise à l'ordre imposé par l'algorithme. L'écriture du livre, qui devait commencer en 1982, n'ayant pas abouti, la forme de celui-ci est donc en suspension, saisie comme à l'arrêt dans son mouvement programmé. Trois actualisations du projet sont cependant envisageables : celle décrite en 1969 par l'auteur ouvrant les enveloppes et réalisant un livre, mais nous ne savons pas quelle forme aurait été donnée à ce livre ; celle de 1975, date à laquelle Perec

---

et de tourner autour de l'axe synchronique au moyen d'une fausse chronologie, précisément celle du mouvement du cavalier.

58 G. Perec, « La vie, règle du jeu », dans *Entretiens, conférences, textes rares, inédits*, op. cit., p. 362.

59 G. Perec, « Écriture et mass-medias », *Ibid.*, p. 139.

60 *Cf* Ph. Lejeune, *La Mémoire et l'oblique*, op. cit.

61 Il s'agit de : « Guettées » dans *Les Lettres Nouvelles*, n° 1, février 1977 ; « Vues d'Italie » dans *Nouvelle revue de psychanalyse*, n° 16, 1977 ; « La rue Vilin » dans *L'Humanité*, 11 novembre 1977 ; « Allées et venues rue de l'Assomption » dans *L'Arc*, n° 76, 1979 ; « Stations Mabillon » dans *Action poétique*, n° 8, 1980.

abandonne le projet après avoir terminé *W ou le souvenir d'enfance* ; enfin celle qui sera décidée lors de sa publication prochaine[62].

Lieux a donc la forme d'un livre relié, d'un codex – et non par exemple d'un ensemble de 288 enveloppes. La matière alternée des « réels » et les « souvenirs » renvoie à deux modes d'appréhension du « livre d'artiste » : la *collecte* qui opère une synthèse temporelle des états d'un même lieu ou des souvenirs[63], et la *série* où la chronologie des mois et des années est réordonnée par l'algorithme[64]. La collecte et la série font respectivement du livre un art de l'espace, qui donne la priorité à l'unité de la page, et un art du temps, déterminé par la succession des pages. À ces deux modes d'appréhension répondent, nous l'avons dit, une suite d'oppositions coordonnées entre elles : la ligne verticale de la liste et la ligne horizontale du récit, le régime synchronique et le régime diachronique, l'ordre paradigmatique et l'ordre syntagmatique, l'ordonnée et l'abscisse[65].

S'il ressort des considérations qui précèdent que la définition du livre d'artiste proposée par Anne Mœglin-Delcroix est applicable, *mutatis mutandis*, à *Lieux*, il est cependant nécessaire de considérer ce qui l'en distingue : Perec n'est pas un artiste visuel qui fait œuvre par le livre ; il ne cherche pas à intégrer son œuvre littéraire dans un projet d'artiste plasticien. S'il développe dans *Lieux* une pensée du livre qui s'apparente à celle des artistes des années 1960, c'est par son travail littéraire et non en raison de sa collaboration avec des artistes dans la conception de certains de ses livres. Cette proximité indique avant tout la perméabilité des frontières entre la littérature et

---

62 Jean-Luc Joly, responsable de l'édition de *Lieux* à paraître prochainement aux éditions du Seuil, expose ainsi dans une correspondance électronique en décembre 2020 le choix qui a été adopté : « L'algorithme fourni par Chakravarti n'a été appliqué au projet qu'alors que Perec s'était déjà lancé dans *Lieux* avec, dit-il toujours à Chakravarti, une permutation circulaire simple. Une fois en possession du bi-carré latin d'ordre 12, vers avril ou mai 1969, il fait correspondre ses réels et souvenirs de lieux du premier semestre aux nombres du bi-carré puis continue la répartition pour le reste de l'année par complémentation. Au total, je pense que la publication se serait faite dans l'ordre de l'algorithme avec les "index nécessaires" (expression de Perec dans la lettre à Maurice Nadeau) pour que le lecteur puisse recomposer ses propres séries (par réels ou souvenirs d'un lieu, par mois de l'année, etc.) ; les textes étant datés, l'ordre chronologique est toujours assez facilement reconstituable. »

63 Dans *Lieux*, la temporalité de la mémoire est bien contenue dans l'enregistrement des traces des « réels », mais leur mode de représentation à l'aide du bi-carré permet au lecteur de faire lui-même l'expérience singulière d'une errance ; la temporalité vécue de la lecture retrouve la temporalité vécue de Perec.

64 « Les livres sériels », nous dit A. Mœglin-Delcroix, « ont pour caractéristique principale une relation étroite entre séquence et conséquence, la première ne faisant qu'exprimer la seconde puisque la suite des pages correspond au développement du système mis en place ». La définition de la sérialité sur laquelle les fonde cette observation est celle que donne l'artiste Mel Bochner : « la sérialité pose en principe que la succession des termes (les divisions) à l'intérieur d'une œuvre est fondée sur une dérivation prédéterminée, numérique ou autre (progression, permutation, rotation, inversion) d'un ou plusieurs termes précédents dans cette pièce. » (A. Mœglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste*, op. cit., p. 278).

65 Les deux modèles de la collecte et de la série trouvent dans les livres d'artistes une actualisation particulière grâce à la photographie, du fait de sa capacité, d'une part à opérer des prélevements dans le réel, et d'autre part à constituer des séquences par la mise en série d'images isolées. Ces deux fonctions sont présentes dans le projet de *Lieux*, où plusieurs enveloppes contiennent des planches-contact réalisées par Christine Lipinska sur la demande de Perec. Celà contribue à affirmer la proximité de *Lieux* avec le livre d'artiste, dont le modèle est précisément selon A. Mœglin-Delcroix, les livres d'Ed. Ruscha (*Twentysix Gasoline Stations*, 1963 ; *Some Los Angeles Appartments*, 1967, *Various Small Fires and Milk*, 1964), faits de séquences de photographies d'espaces quotidiens.

les arts visuels, et non leur fusion. Les différences autant que la proximité des livres de Perec avec les livres d'artistes sont repérables dans l'appréciation qu'il porte sur les livres-objets et dans la façon dont il envisage sa collaboration avec les artistes visuels : toutes deux renvoient aux dimensions plastiques et littéraires de la lisibilité et de l'artisanat.

Lisibilité

Bien que tout livre soit un objet, le « livre d'artiste » se distingue radicalement du « livre-objet » qui, privilégiant les éléments extérieurs du livre, son apparence et le plus souvent ses qualités sculpturales, visent à le « dépraver » :

> […] les créateurs de livres d'artistes sont aux antipodes de la plupart des artistes du livre-objet (ou du livre plus objet que livre à lire) qui, selon le mot de Gilbert Lascault, « dépravent » le livre de toutes les manières, pas toujours agressives, et *a fortiori* de ceux qui, avec une violence biblioclaste revendiquée, mettent à mal le lisible du livre.[66]

Dans une chronique inédite consacrée à une exposition intitulée « Le livre en trois dimensions » (Janvier 1967), Perec observe avec humour que les livres-objets manquent leur destination première, qui est la lecture :

> Un marchand de tableaux […] a choisi […] de confronter des peintres et des poëtes au douloureux problème du livre. Sans doute ne suis-je qu'un esprit rassis insensible à la poésie vraie, mais j'avoue être resté sceptique devant les résultats exposés. Ni les procédés, ni les matériaux élus comme nouveaux supports de l'écriture ne m'ont vraiment convaincu. En fait, j'ai bien peur que sous couvert de « révolutionner » le principe même de la lecture (entreprise qui, en soi, est tout à fait louable) on ne nous refile des vieux gadgets : des livres qui ne sont pas des livres, des objets qui ne sont pas des objets, mais des objets-livres ou des livres-objets, brefs des sculptures pour faire joujou.[67]

La recherche de nouvelles formes de lectures – entreprise à laquelle Perec dit adhérer – ne doit pas se faire selon lui au détriment de la lisibilité :

> […] Mais quand on aura « joué » deux ou trois fois avec, par exemple, le livre d'Alain Jouffroy, qui n'est rien d'autre qu'une boite à surprise (au lieu d'un diable, ce sont quelques balles de ping-pong porteuses des mots de la tribu auxquels on a donné un sens plus pur qui sont expulsées et s'en vont valdinguer dans l'espace à trois dimensions) je me demande ce qu'on aura encore à en attendre. Aura-t-on seulement « lu » le poème ? J'en doute. Supposez qu'une balle de ping-pong se glisse sous un radiateur ? Voilà l'écriture mutilée.[68]

---

66 A. Mœglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste*, op. cit., p. 349. Le verbe *dépraver* employé par A. Mœglin-Delcroix renvoie à la description faite par Gilbert Lascault des pratiques du livre par les artistes plasticiens : « Au lieu de changer la forme du livre, il est aussi possible, pour le dépraver, de conserver son apparence extérieure et de le bourrer de contenus inhabituels. De le détourner. On pourrait examiner, de ce point de vue, l'utilisation de la forme du livre par bien des artistes actuels, plus soucieux de « bibliopraxie » que de « biblioclastie ». » (*Écrits timides sur le visible*, Paris, Éditions du Félin, 2008, p. 65).

67 G. Perec, « Le livre, le lit, le litre » dans *Entretiens, conférences, textes rares, inédits*, op. cit., p. 860-861.

68 *Ibid*., p. 861.

La forme du livre doit selon Perec maintenir vivante la possibilité d'une lecture, thème sur lequel il reviendra dix ans plus tard, en 1976 : « lire est un acte »[69] qui suppose un espace et un temps adaptés. Le travail de l'écriture peut engendrer une forme de lisibilité ou d'illisibilité, mais impose que les conditions de la lecture soient assurées. La lecture doit être

> […] ramenée à ce qu'elle est d'abord : une précise activité du corps, la mise en jeu de certains muscles, diverses organisations posturales, des décisions séquentielles, des choix temporels, tout un ensemble de stratégies insérées dans le continuum de la vie sociale, et qui font qu'on ne lit pas n'importe comment, ni n'importe quand, ni n'importe où, même si on lit n'importe quoi.[70]

Or la plupart des livres-objets ne respectent pas ces conditions. Les formes de l'écriture les plus novatrices observent *a minima* les principes d'une certaine lisibilité : tel est le cas de *W ou le souvenir d'enfance* et de *La Vie mode d'emploi* qui, bien que jouant de l'alternance des parties et de l'émiettement des chapitres, ne perturbent pas l'ordre des lettres, des mots, des phrases, et donnent à lire un texte dûment constitué.

Artisanat

Les livres d'artistes des années 1960, dont l'émergence est en rapport direct avec la place prise par le langage dans les arts plastiques, se distinguent, nous l'avons dit, des « livres de peintre » ou des livres illustrés[71] en ce qu'ils renoncent aux qualités de rareté bibliophilique que confère à ces ouvrages l'appel qui y est fait à l'artisanat de la typographie, au choix d'un papier luxueux, d'une reliure précieuse, auxquelles ils préfèrent la finition industrielle et l'accessibilité d'une production commerciale courante. Or, de même que Perec est attaché à une tradition littéraire réaliste[72], il se montre attentif au respect d'une certaine tradition bibliophilique. Les livres qu'il a réalisés en collaboration avec des artistes – Paolo Boni pour *Métaux*, Dado pour *Alphabets*, Cucchi White pour *Trompe l'œil* – relèvent du livre de peintre ou du livre illustré[73], et suivent un principe d'association thématique – les textures des métaux, le trompe-l'œil. Perec revendique ainsi, en 1981, son goût pour les valeurs artisanales et anti-commerciales :

---

69 G. Perec, « Lire, esquisse socio-physiologique » dans *Penser/Classer*, op. cit., p. 108.

70 *Ibid*., p. 109.

71 Traditionnellement, dès le XIXe siècle, le rapport du texte aux images se situe dans l'illustration par des artistes peintres ou photographes d'auteurs littéraires. Voir à ce sujet Michel Melot, *L'Illustration. Histoire d'un art*, Genève, Skira, 1984.

72 Voir : G. Perec, « Pouvoirs et limites du romancier français contemporain » dans *Entretiens, conférences, textes rares, inédits*, op. cit., p. 115-127.

73 Le livre illustré ou livre de peintre associe un écrivain ou un poète et un peintre ou un photographe; la présence de la reproduction (lithographique ou héliographique) valorise la publication par sa qualité de tirage original et artisanal, la renvoyant ainsi à sa valeur bibliophilique.

> […] Dans ce monde, il y a une chose très réconfortante qui est d'avoir la possibilité, avec des moyens qui sont assez limités, de fabriquer de beaux objets. Et j'appelle un bel objet … c'est-à-dire un livre que l'on va fabriquer d'un bout à l'autre, dont on a choisi le papier, dont on a choisi les caractères, on va travailler avec un typographe, on va surveiller le tirage des photos, on va surveiller la mise en pages, on va choisir la reliure. Tout ça va aboutir à un objet qui est beau. Voyez … c'est extrêmement difficile à produire, maintenant, ce type d'objet. Alors, je pense […] qu'une des raisons, en tout cas pour moi, une des motivations essentielles, c'est pour essayer d'aboutir à ces objets qui sont anti-commerciaux, anti…anti-économiques au point de vue de l'économie d'un écrivain qui doit normalement produire des best-sellers, mais qui sont des objets que l'on a plaisir à prendre dans les mains.[74]

On voit ici la proximité et les limites du rapprochement entre les livres d'artistes et l'invention biblio-graphique pratiquée par Perec. Proximité en ce que ceux-ci, contrairement aux livres-objets[75], accordent une importance primordiale à l'acte de lecture – à son déroulement spatial et temporel – dans la formation « en réciprocité » du sens et de la forme. Quant aux limites de ce rapprochement, elles tiennent à ce que Perec prend explicitement le parti de la bibliophilie et du geste rare lors de ses collaborations avec des artistes peintres ou photographes. Ses livres « artistiques », fidèles aux modes opératoires de l'imprimerie artisanale – la lettre imprimée (le papier et les caractères typographiques), la composition du texte et de l'image, l'enveloppe (la reliure) – se rangent du côté de la tradition bibliophilique du livre de peintre ou du livre illustré et non du côté anti-artisanal du livre d'artiste contemporain.

Il semblerait donc que la forme du livre soit pour Perec le lieu d'une tension résultant du souhait d'intégrer la valeur artisanale, et donc traditionnelle, à un processus d'invention littéraire, censé par définition rompre avec la tradition. Son refus du livre-objet ne signifie pas en effet qu'il renonce à un désir d'expérimentation de formes de lectures originales. Cette volonté de dépasser l'opposition entre modernité et tradition se manifeste clairement lors de son intervention au colloque de Venise en 1967 : il y défend l'idée selon laquelle les formes, fondées sur la dicontinuité et la simultanéité, que la modernité littéraire emprunte aux mass-médias, peuvent être rapprochées de celles qu'offre la tradition romanesque du XVIIIe siècle. C'est cette tradition que revisiteraient, selon Perec, certains auteurs contemporains, tels que Butor, Roche, Ristat, Cortázar. Prise entre un traditionalisme « artistique » et un souci d'expérimentation « littéraire », l'invention biblio-graphique perecquienne permise par l'usage de l'algorithme permettrait de résoudre la tension entre tradition et modernité en développant au sein du livre les principes modernes de la simultanéité et de la discontinuité, mais tels que la tradition les avait anticipés.

---

74 G. Perec, « Art et poésie : le livre illustré » dans *Entretiens, conférences, textes rares, inédits*, op. cit., p. 697.

75 Perec se montre néanmoins sensible à la valeur objectale du livre lorsqu'il présente *La Vie mode d'emploi* comme le désir de produire un « gros livre », signalant par là son intérêt pour la qualité sculpturale du livre, son *volume* précisément, constituant ainsi l'apparence physique du livre comme une espèce particulière du genre livre dans le cadre de son projet d'épuisement des possibles de l'écriture assimilés ici à un possible biblio-graphique. Mais ceci ne suffit pas à l'intégrer dans la classe des livres-objets pour la raison que nous avons dite, à savoir qu'il ne renonce ni à la lisibilité du livre ni ne « déprave » son apparence.

La dialectique de l'artisanat et de la modernité agit ainsi autant au plan biblio-graphique qu'au plan poétique. L'image de l'« homme de lettres » et de l'artisan de la langue[76] qu'il aimait à donner de lui-même se montre en effet compatible avec celle de l'inventeur de formes biblio-graphiques lorsqu'il présente son travail d'élaboration de mots-croisés comme les « gammes » d'un apprenti musicien répétant un geste ; surtout, la métaphore du puzzle illustre sa conception de la littérature : on pense au jeu entre Gaspard Winckler et Bartlebooth dans *La Vie mode d'emploi* qui repose sur le maintien d'un geste rare. Le geste rare de l'invention littéraire retrouverait ainsi celui de l'artisan dans la recherche d'une adéquation en toute réciprocité de la forme du livre au projet littéraire.

Les stratégies de lecture impliquées par l'organisation textuelle de ses livres « littéraires » déterminent en effet leur forme et leur lecture. *Lieux,* en raison des rapports étroits qu'y entretiennent la forme du livre et le projet temporel visé, pourrait être, avant *La Vie mode d'emploi*, le prototype de la conception biblio-graphique de Perec, en ce qu'il articule le travail littéraire organisant les trois présents – passé, présent et futur – à l'espace du livre[77]. Nous pouvons dès lors nuancer l'appréciation de Bernard Magné selon qui « l'écriture est moins pour Perec une question de contenu qu'une question de mise en place d'un espace orienté, structuré, repérable »[78] : les projets mémoriels de Perec mettent en relation réciproque l'espace du livre orienté par l'écriture et le temps entendu comme contenu du livre, relation « en réciprocité » entre le temps et l'espace, le contenu et la forme. Pour situer *Lieux* par rapport au livre d'artiste, nous pourrions reprendre la belle formule par laquelle Anne Mœglin-Delcroix évoque les livres de l'artiste Hanne Darboven : « le temps de l'écriture du temps fait accéder à l'essence temporelle de la vie, tandis que le temps de la vie donne à l'écriture sa substance. »[79]

Lieux constitue un point de vue privilégié pour l'observation de l'anamnèse peerecquienne en ce qu'il est la matrice du travail autobiographique de Perec entre 1969 et 1975. Il montre la

---

76 « C'est une conception très répandue de considérer l'écriture comme un non-travail. […] Nous sommes en face d'un objet à produire, d'une production de sens, et d'une profession manuelle », G. Perec, « Vivre et jouer avec les mots » dans *Entretiens, conférences, textes rares, inédits*, *op. cit*., p. 317. Voir également Véronique Montémont et Christelle Reggiani (dir.), *Georges Perec artisan de la langue*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, Textes & Langue, 2012.

77 « […] il s'agissait d'incorporer le temps à l'écriture, alors que, généralement, le temps de l'écriture est supposé être un temps neutre. », G. Perec, « Lettre du 10 Juin 1969 adressée au mathématicien Chakravarti » dans Ph. Lejeune, *La Mémoire et l'oblique*, op. cit., p. 205.

78 « Sur l'importance de la vectorisation de la page blanche par l'écriture, voir le premier chapitre d'*Espèces d'espaces* : "Avant il n'y avait rien, ou presque rien ; après, il n'y a pas grand-chose, quelques signes, mais qui suffisent pour qu'il y ait un haut et un bas, un commencement et une fin, une droite et une gauche, un recto et un verso ". Si l'on se souvient que l'expression « quelques signes » constitue la clausule de ce même livre, on en conclura aisément que l'écriture est moins pour Perec une question de contenu qu'une question de mise en place d'un espace orienté, structuré, repérable. » (Bernard Magné, « *Le Cahier des charges* de *La Vie mode d'emploi* : pragmatique d'une archive puzzle » dans *Le Cabinet d'amateur. Revue d'études perecquiennes*, [en ligne], consulté le 7 novembre 2018).

79 A. Mœglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste,* op. cit., p. 302-303.

centralité, dans sa pratique, de la méthode, et nous semble pouvoir autoriser un rapprochement avec une procédure ancienne, héritée de la tradition stoïcienne et dont l'usage s'est prolongé jusqu'au XVIIIe siècle, de la « réduction en art ». Cette procédure, étudiée naguère par Hélène Vérin[80], visait à formaliser et mettre en ordre par l'écrit certaines pratiques professionnelles. On peut développer l'idée que la mémoire est susceptible d'une forme de mécanisation, voire d'automatisation *via* sa « réduction en art » – un mode d'emploi ou un manuel de la mémoire –, mais également, comme nous le verrons dans un deuxième temps, sa grammatisation et sa littéralisation pour parler comme Sylvain Auroux – une formalisation linguistique du récit mémoriel. Là aussi, il s'agira de décrire les techniques mises en œuvre par Perec dans le rapport de l'écriture à la mémoire.

b – Réduire en art la mémoire

Conformément à l'usage de la méthode en arts et en sciences hérité de la tradition stoïcienne et prolongé de la Renaissance jusqu'au XVIIIe siècle, la *réduction en art* consistait en un travail de formalisation et de mise en ordre par l'écrit des pratiques professionnelles :

> […] C'est ce travail de « réduction » qui fait apparaître un domaine de savoir particulier, celui des « arts », distinct à la fois des métiers transmis dans les ateliers et sur les chantiers, et de la connaissance scientifique, enseignée dans les universités.[81]

Située à mi-chemin entre l'usage et la théorie, la « réduction en art » trouve son origine dans l'histoire de la pensée juridique chez Cicéron. Dès le XVe siècle, ce travail de formalisation par les artistes vise l'exercice réglé d'une pratique jusqu'à la mécanisation, autrement dit vise une efficacité en situation. Le processus de réduction se présente comme un paradigme clairement identifiable qui structure pendant l'époque moderne les pratiques de connaissance en vue de l'action. « Réduire en art » est la définition donnée pour « rédiger », dans les différents dictionnaires de l'Académie française, de Trévoux jusqu'à l'Encyclopédie. Mais « rédiger » ne se limite pas au sens qu'il a aujourd'hui ; il est l'équivalent du *redigere* latin, et signifie la mise en œuvre d'une contrainte :

> […] Rédiger est « réduire » au sens de résumer, rendre bref, mais c'est surtout faire entrer dans un ordre, un état différent, et donc, en quelque sorte, faire entrer dans une autre forme. […] Rédiger dans ce sens fort signifie faire changer d'état et même, à quelque égard, faire changer de nature.[82]

80 Hélène Vérin, « Rédiger et réduire en art : un projet de rationalisation des pratiques » dans Pascal Dubourg Glatigny et Hélène Vérin (dir.), *Réduire en art. La technologie de la Renaissance aux Lumières*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2008.

81 *Ibid.*, p. 22.

Réduire, c'est donc amener ou ramener une chose, un mode d'action, à une forme, un état, une opération ou une suite d'opérations qui facilite l'obtention d'un résultat recherché. La formalisation de la mémoire familiale ou amicale de Perec s'opère ainsi dans *Lieux* à travers différentes réductions en arbre et en schémas (fig. 16 et fig. 17)[83] :

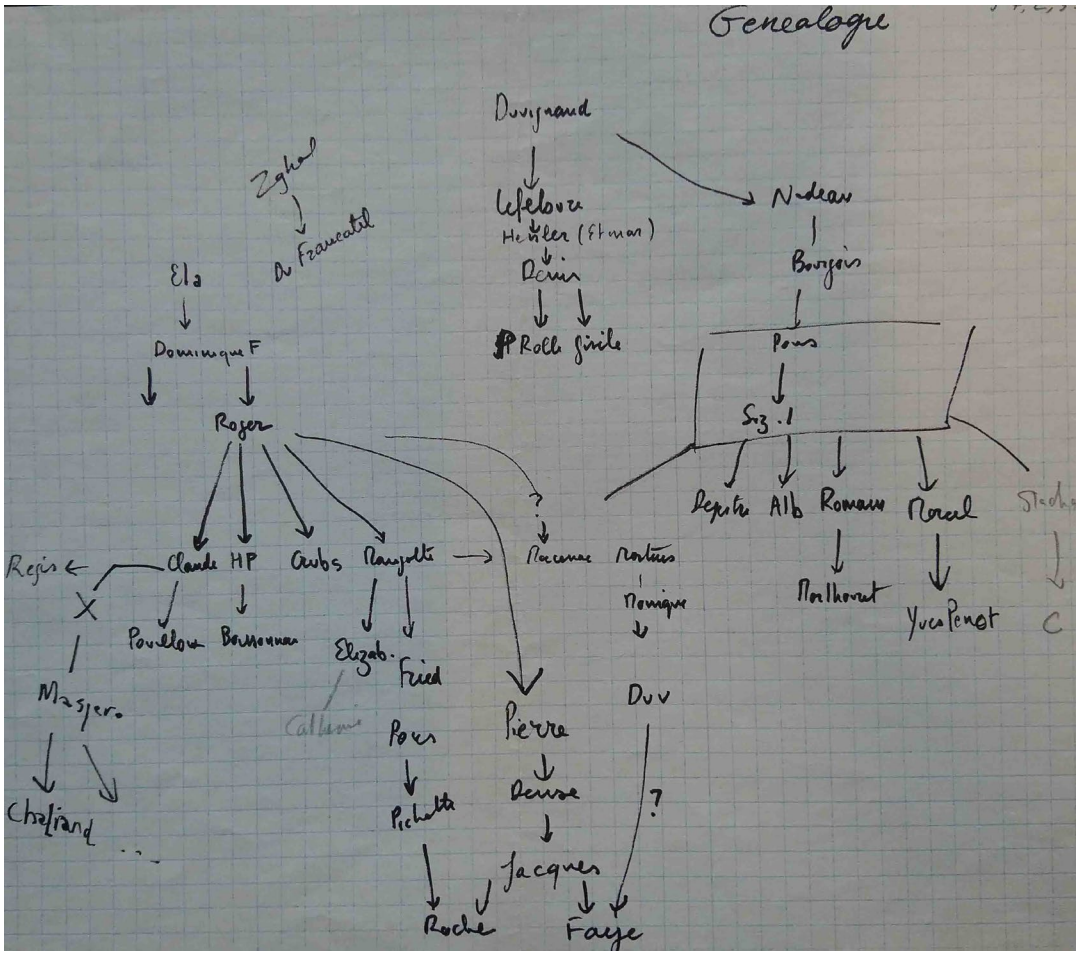


fig. 16 : G. Perec, *Lieux*, Fonds G. Perec, 57, 2, 3.

82 *Ibid*., p. 25.

83 Ph. Lejeune estime, à propos de *Lieux,* que « le choix de lieux "personnels" transforme Paris en une sorte d'arbre autobiographique » qui se coordonne thématiquement autour de l'enfance avec trois autres projets distincts : *L'Arbre*, *W ou le souvenir d'enfance*, *Lieux où j'ai dormi* (*La Mémoire et l'oblique*, op. cit., p. 157).

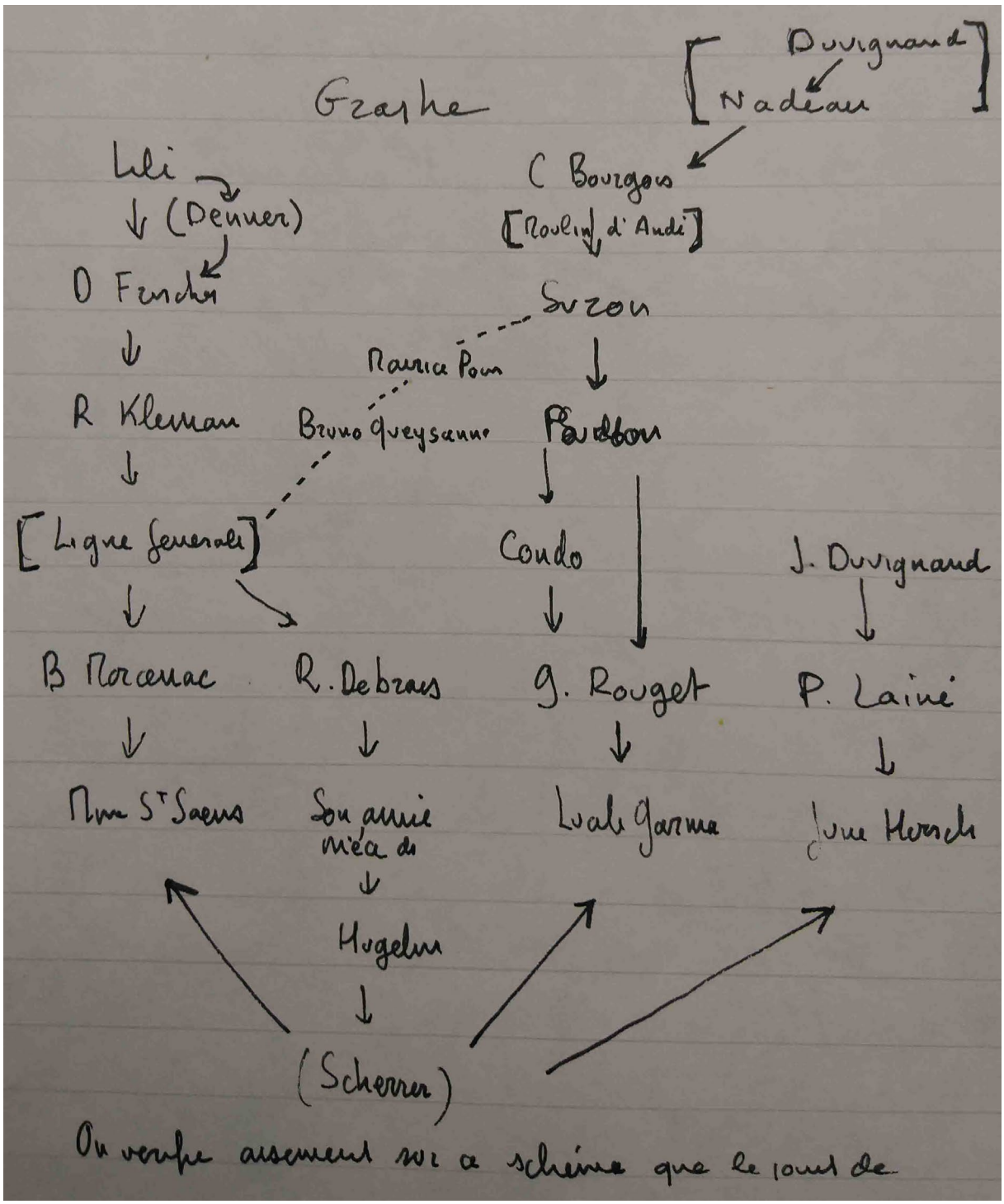


fig. 17 : G. Perec, *Lieux*, Fonds G. Perec, 57, 27, 4, 3d r.

En cela, la finalité de la réduction en art est de rationaliser les savoirs d'un champ donné :

> […] Réduire en art est rassembler, mettre en ordre et diffuser par l'écrit : rassembler des données dispersées, confuses voire profuses, les ordonner, les éclaircir à l'aide de règles et de préceptes, dans un exposé bref et méthodique, et diffuser par écrit le résultat de ce travail dans un langage accessible à tous, afin que chacun dispose des moyens d'agir au mieux, ses choix étant ainsi facilités, conduits, réglés. Par ce travail de réduction,

> l'auteur contribue à la diffusion d'un savoir et donc à son perfectionnement possible, grâce au travail successif – et cumulatif – des générations ; la finalité toujours évoquée est le bien public […] Le point de vue est celui de l'action : sur les idées, sur les hommes, sur les choses.[84]

C'est la valeur active du savoir qui est ainsi sollicitée, d'abord dans les ouvrages des auteurs de la Rome classique et impériale (Varon, Cicéron), où les pratiques d'inventaire, de classification, de mise en recueils recherchent la maîtrise politique, juridique et administrative. La réduction permet, par sa claire concision et le recours à l'exposé synthétique et ordonné, de soulager la mémoire – ce qui est aussi l'un des bénéfices de l'enregistrement par écrit. Destinée à faciliter le choix et la décision, la réduction en art retrouve les articulations constitutives de la rhétorique : invention, élocution, disposition, mémoire, action. À l'époque moderne, les découvertes de nouveaux territoires appellent une organisation administrative réglée qui dynamise les pratiques de la réduction en art, sous la forme d'une simple topique ordonnatrice ou d'un véritable système logique. La *méthode* est donc ordre, effort de formalisation qui s'apparente à une « science de la décision », réduction du champ de la décision visant à faciliter l'action : le choix et la décision sont donc déterminés, y compris sous la forme d'une mécanisation de la décision, qui dès lors s'oppose à l'invention, à la fécondité :

> […] L'opposition entre détermination et fécondité alimente […] à la fin du XVIIe siècle, les débats sur le meilleur possible qui se déclinent autour de trois idées : la première est qu'un système simple est très fécond, ou encore est un modèle très puissant qui peut convenir à toutes sortes de cas. La deuxième est qu'un système plus composé, ou un modèle plus déterminé, qui comprend un plus grand nombre de règles, est plus capable de prévenir les irrégularités, les erreurs et les échecs dans le détail de la pratique. La troisième souligne la contradiction entre simplicité et régularité ou détermination d'un modèle : plus il sera simple, plus il sera fécond, mais aussi moins il règlera le détail.[85]

Cette formalisation est un héritage dont nous pensons qu'on peut retrouver les éléments dans la *méthode* adoptée par Perec pour préserver ses souvenirs :

> Je ne veux pas oublier. Peut-être est-ce le noyau de tout ce livre : garder intact, répéter chaque année les mêmes souvenirs, évoquer les mêmes visages, les mêmes minuscules événements, rassembler tout dans une mémoire souveraine, démentielle.[86]

Le formalisme appliqué par Perec à l'exercice de la mémoire n'est pas sans rapport avec la rhétorique des jeux formels issus de la tradition des Grands Rhétoriqueurs[87] apparue en France à la charnière de la fin du Moyen Age et de la Renaissance, et auxquels le développement de l'imprimerie dont rendent compte Lina Bolzoni et Hélène Vérin n'est pas étranger. Au plan des

---

84 Hélène Vérin, « Rédiger et réduire en art : un projet de rationalisation des pratiques », *op. cit.*, p. 27-28.

85 *Ibid.*, p. 51-52.

86 G. Perec, *Lieux*, Île Saint Louis, Souvenir 1970.

87 « L'oulipisme a commencé avec la littérature grecque et ensuite, au Moyen âge, il y a eu les Grands Rhétoriqueurs … » (Georges Perec, « La fiction et son faire » dans *Entretiens, conférences, textes rares, inédits*, *op. cit.*, p. 612). Mireille Ribière ajoute ici : « Sur les Grands Rhétoriqueurs, on notera, dans la bibliothèque de Perec : Paul Zumthor, *Anthologie des Grands Rhétoriqueurs* « 10/18 », 1978 ».

jeux formels, Perec fait appel à la construction des poèmes de *La Délie* de Maurice Scève pour présenter ses poèmes d'*Alphabets* sous l'aspect d'un prosimètre où le carré formé par les onze vers de onze lettres constituerait la forme fixe du poème face à son développement en prose. Christelle Reggiani rappelle que l'écriture contrainte est susceptible d'une interprétation autobiographique en ce que « la contrainte, comme matrice de l'œuvre, devient une figure qui montre, dans son existence même, ce qui ne pouvait se dire »[88]. Ce type d'explication a été appliqué à la poésie des Grands Rhétoriqueurs, dont les jongleries formelles pourraient être envisagées comme l'expression d'une aliénation imposée par la vie au sein des cours dont ces poètes dépendaient, et avoir répondu à un enjeu existentiel. Cette hypothèse, qui articule subjectivité et conditionnement social, nous autorise peut-être à reconnaître une filiation, favorisée par le support de l'imprimerie, entre la conception de *Lieux* et les jeux formels des Grands Rhétoriqueurs (revendiqués comme « plagiaires par anticipation » par les membres de l'Oulipo) ; Christelle Reggiani note qu'« une évolution sensible de la situation des Grands Rhétoriqueurs à partir du tout début du XVIe siècle […] rend possible une expression plus directe de la subjectivité du poète comme tel »[89] en raison notamment de l'apparition de l'imprimerie, dans la mesure où, « en acquérant pour lui-même une nouvelle autorité, le mot imprimé donnait à l'écrivain un nouveau prestige. »[90] Le projet mémoriel mis en œuvre par Perec dans l'élaboration de *Lieux* s'appuierait ainsi sur une tradition rhétorique informée par les pouvoirs de l'écriture et par ceux de l'imprimerie. Le désir d'entretenir cette mémoire qu'il qualifie de « démentielle », cette tentative d'exhaustivité dans l'exploration de certains lieux ne nous semble pas sans rapport, par ailleurs, avec le désir méthodique de totalisation[91] apparu à l'époque de la Renaissance en Italie. Perec évoque fréquemment, à propos de *La Vie mode d'emploi*, l'ambition, encyclopédique, d'épuiser un sujet :

> Mon ambition, en mettant *La Vie mode d'emploi* en chantier, il y a dix ans, était de mettre au point une machine à produire des romans, des enchevêtrements de récits concomitants […]. Quelque chose comme un brassage encyclopédique, un entassement jusqu'à l'asphyxie, pourquoi pas ?[92]

> […] rassembler dans une série romanesque tout un état du savoir, tout un état d'un monde de connaissances.[93]

88 Ch. Reggiani, *Rhétoriques de la contrainte. Georges Perec-L'OuLiPo*, op. cit., p. 11.

89 *Ibid.*, p. 12, note 6.

90 *Ibid.*, La citation est la traduction de Cynthia J. Brown*, The Shaping of History and Poetry in Late Medieval France : Propaganda and Artistic Expression in the Works of the Rhétoriqueurs*, Summa Publications, Birmingham (Alabama), 1985, p. 155.

91 Voir à ce sujet la thèse de Jean-Luc Joly, *Connaissement du monde. Multiplicité, exhaustivité, totalité dans l'œuvre de Georges Perec*, Thèse de Doctorat, Lille, Atelier National de Reproduction des Thèses, 2004.

92 G. Perec, *Entretiens, conférences, textes rares, inédits*, op. cit., p. 324-325.

93 *Ibid.*, p. 334.

La figure du *Condottière* peinte par Antonello de Messine représente chez Perec le désir d'une telle maîtrise. Ce désir est au centre d'un roman de jeunesse rédigé entre 1957 et 1960 et resté inédit jusqu'en 2012, où un faussaire tente de peindre une œuvre inexistante du maître de la Renaissance et, après l'échec de sa tentative, est conduit à tuer son commanditaire. Le personnage a le sentiment de son infériorité face à son modèle de la Renaissance, celui-ci incarnant la pleine adéquation entre la maîtrise de son art et la puissance du sujet représenté : « Le Condottière », dit le narrateur, « n'existe pas. Mais un homme appelé Antonello de Messine. Et comme lui tu iras vers le monde cherchant l'ordre et la cohérence »[94]. Selon Jean-Luc Joly, la métaphore du réseau et « la totalité et la maîtrise du monde apparaîss[e]nt bien », dans ce roman de jeunesse, « en conjonction latente[95] » : l'universalisme géographique est un

> […] imaginaire géopoétique qui apparaît comme signe de la propension de l'auteur à faire subir à l'espace, dans ses textes, un mouvement d'expansion, ou à prendre par rapport à celui-là le regard panoramique du cartographe qui passe de l'observation d'un détail à la perception de l'ensemble, manière de toujours resituer dans la perspective de la totalité […].[96]

Nous pouvons ainsi estimer qu'une volonté analogue de maîtrise est à l'œuvre, *mutatis mutandis*, dans le projet de réduction de la mémoire qu'est *Lieux*. Perec conçoit cet ouvrage comme une entreprise de totalisation d'une expérience et d'un savoir ; et pour ce qui est de transmettre ce savoir et de faciliter cet « apprentissage »[97], rappelons par exemple qu'il met à la disposition de ses lecteurs la méthode des *Je me souviens* et ne fait pas mystère des protocoles qu'il utilise dans ses enquêtes sur l'infra-ordinaire.

La « réduction » préconisée par les traités de la Renaissance passe par la visualisation des savoirs sous la forme d'arbres et de répertoires :

> […] Il s'agit d'une méthode de visualisation : par le biais de diagrammes, les mots se disposent sur la page imprimée et reproduisent ainsi la façon de procéder de l'esprit dans la subdivision du problème considéré, allant du général au particulier. En suivant donc le parcours délimité par le texte et reproduit fidèlement par la disposition des *loci* sur la page imprimée, on apprend et on se rappelle le parcours logique suivi par l'auteur, on imprime dans son esprit le classement de la matière.[98]

---

94 Georges Perec, *Le Condottière*, Paris, Le Seuil, 2012, p. 202. « Les tableaux de la Renaissance », nous dit Patrizia Molteni, « sont rassurants parce qu'ils montrent la maîtrise de l'artiste et un monde maîtrisé » (« Faussaire et réaliste : le premier Gaspard de Georges Perec » dans *Cahiers Georges Perec*, n° 6, Paris, Seuil, 1996, p. 61).

95 Jean-Luc Joly, *Connaissement du monde*, op. cit., p. 432.

96 *Ibid*., p. 434-435.

97 « C'est […] l'ordre totalisant, sa capacité de reproduire l'idée, qui assure tant le contrôle de tout – tout ce qui était dispersé – que la facilité et la rapidité de l'apprentissage. » (L. Bolzoni, *La Chambre de la mémoire,* op. cit., p. 41).

98 *Ibid*., p. 43.

De même, le classement des livres de la bibliothèque de l'Académie répond à un souci didactique d'encyclopédisme ; il s'agit de procéder à un classement spatial déterminant des parcours dont les étapes – les *loci* – reflètent l'organisation logique des savoirs définis par les diagrammes :

> […] L'usager de la bibliothèque qui se déplace entre les étagères, fera donc une opération tout à fait analogue à celle du lecteur de l'un des livres projetés par l'Académie, qui déplace son regard le long des parcours dessinés par les diagrammes, par les « arbres » des sciences et des arts. Là où le caractère spéculaire de l'opération – le parcours physique de la bibliothèque, le déplacement du regard sur le diagramme imprimé – ne se produit pas pleinement, un vide apparaît : la production des livres n'est pas encore à la hauteur de la situation, il y a encore des cases à remplir dans la topique dessinée par l'arbre encyclopédique.[99]

Le désir perecquien d'une saisie exhaustive de la mémoire au moyen de cette grille, qui progressivement se remplit, comme se construit progressivement un puzzle[100], invite à rapprocher la grille de l'algorithme de la grille encyclopédique : la grille de *Lieux* apparaît comme une grille verrouillée où « la table des permutations exprime visuellement ce désir de quadriller et de boucher le temps, de lui donner une armature et de le remblayer. »[101] L'arbre encyclopédique, devenu pour les besoins du projet un arbre autobiographique, permet de disposer les *loci* de manière à ce que nul lieu ne manque ; bien que le ressassement des souvenirs verrouille effectivement l'exercice de la mémoire et qu'il soit induit, comme le projet encyclopédique, par l'ambition démesurée d'une totalisation, celle-ci reste inachevable.

Perec choisira (cf supra fig. 14) l'une des deux formalisations de la grille du bi-carré fournies par le mathématicien Chakravarti qu'il actualise sous la forme suivante :

---

99 *Ibid*., p. 45.

100 « Plusieurs jeux sous-tendent le livre [*La Vie mode d'emploi*]. L'image centrale est un puzzle. Au-delà, il y a l'image d'une œuvre (c'est difficile d'employer ce mot à quarante ans) où tout ce que je vais écrire s'organisera à son tour comme un puzzle dont chaque livre serait l'une des pièces. L'ensemble de tout cela participera au puzzle de la littérature contemporaine dont les pièces sont les œuvres des autres auteurs. Et moi, je vais remplir un vide dans ce puzzle. » (G. Perec, « La vie : règle du jeu » dans *Entretiens, conférences, textes rares, inédits*, op. cit., p. 346).

101 Ph. Lejeune, *La Mémoire et l'oblique*, op. cit., p. 157.

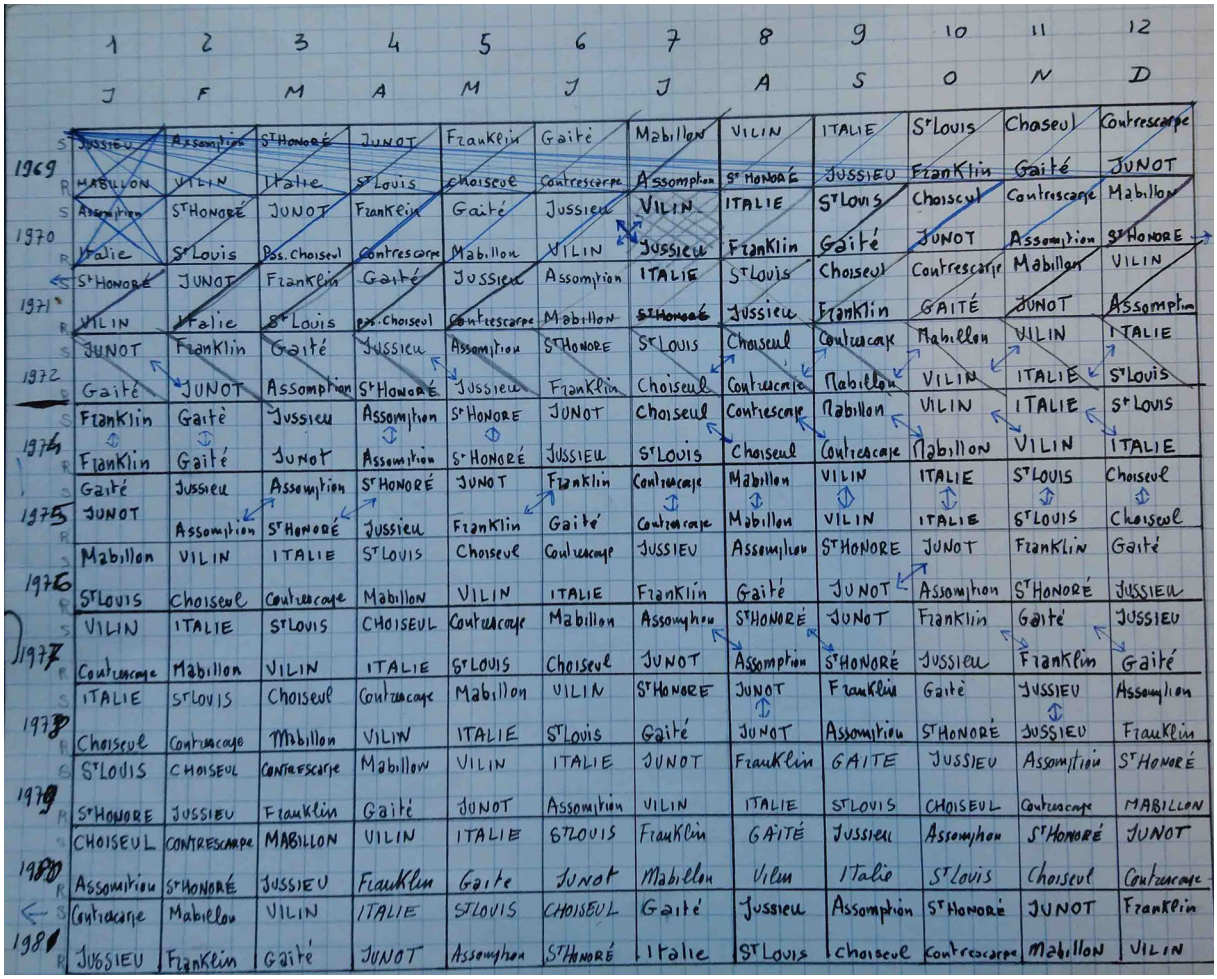


fig. 18 : G. Perec, *Lieux*, Fonds G. Perec, 57, 2, 11, d.

Médium invisible, cette grille agit comme en filigrane au sein du livre. La « méthode » perecquienne retrouve la formalisation spatiale des arts rhétoriques de la mémoire, celle du manuscrit ou du livre imprimé, où le « moyen[102] » utilisé pour figurer la méthode conditionne le contenu et la présentation. Bien qu'invisible dans *Lieux*, la grille conditionne bien le contenu et sa présentation, affirmant l'espace du livre comme l'espace totalisant de la mémoire : la méthode adoptée pour contenir le temps est intégrée au livre sans apparaître explicitement. Vaste tableau synoptique, la grille de permutation est en cela une modalité de visualisation et d'automatisation de la mémoire, définissable de ce fait comme une « écriture sans travail »[103]. La méthode adoptée ne vise cependant pas une cohérence démonstrative comme la méthode de division rhétorique proposée par les diagrammes, les schémas, les grilles ; elle serait plutôt la mise en ordre productive d'une errance.

102 L. Bolzoni, *La Chambre de la mémoire*, op. cit., p. 64.

103 Ph. Lejeune, *La Mémoire et l'oblique*, op. cit., p. 45.

L'ordre totalisant de la définition et de la division crée nécessairement en effet des cases vides : non seulement, par défaut, en raison de son inachèvement, mais aussi constitutivement, comme c'est le cas s'agissant de l'île Saint Louis, associée pour Perec à une expérience douloureuse qui a fait de ce lieu un vide, l'espace à jamais « béant » d'une souffrance vertigineuse, celle de l'amour perdu (il en va ainsi également de la rue Vilin, associée à la disparition de la mère).

> Mon projet tout entier a été au départ l'unique prétexte de ne pas oublier ce lieu. […] Objet de fascination et de souffrance : son vide (non pas un creux, mais un vide, une béance : rien à en attendre, simplement avoir le vertige et tomber, s'y engloutir.[104]

> L'Île Saint-Louis ne sera jamais un endroit neutre, refermé, cicatrisé, redevenu banal ou découvrable.[105]

Instrument de visualisation, la grille est le support de l'art de la mémoire : elle accorde la mémoire à la méthode[106]. Carte ordonnée et rationnelle de la mémoire des savoirs, elle fait jouer le rapport de la partie avec le tout, comme c'est le cas du puzzle ou de la figure de la métonymie. Dans *Lieux*, toutes les descriptions fonctionnent effectivement comme « métonymies (pour parler rhétorique) ou déplacements (pour parler psychanalyse) de l'intériorité »[107]. La grille apparaît comme une véritable machine rhétorique au service d'une ambition totalisante et didactique et d'une forme de ressassement mélancolique[108].

Le système de la grille adopté dans *Lieux* permet une approche réglée du réel dans son rapport à l'imagination mémorielle. Il génère une automatisation des associations d'images en fonction des lieux parcourus ; le travail mental de remémoration prend ainsi la forme d'un cheminement à travers l'espace créé par cette machine rhétorique que sont l'index, la page imprimée, et le livre où elle s'intègre. La grille agit comme une mémoire locale, une carte d'orientation dans l'espace incertain de la mémoire, une médiation entre l'ordre et le désordre ; elle réunit l'art logique et l'art rhétorique dans le but de contrôler et d'intensifier les mécanismes de la mémoire et de la production de textes.

---

104 G. Perec, *Lieux*, Île St Louis, Souvenir 1971.

105 G. Perec, *Lieux,* Île St Louis, Souvenir 1972.

106 Elle nous est rappelée dans le film de Bober et Perec, *Récits d'Ellis Island*, où, aux nombreux quadrillages présents dans le film (grilles, grillages, fenêtres à contre-jour découpant des formes géométriques, carreaux et carrelages, quadrillage de la grande salle d'accueil des émigrants) s'ajoute, nous l'avons commenté dans la première partie, la grille de lettres imprimée sur une fiche.

107 Ph. Lejeune, *La Mémoire et l'oblique*, op. cit., p. 151.

108 L'image de la personne aimée peut être, nous dit L. Bolzoni, utilisée à des fins mnémoniques, mais elle risque de ne plus se distinguer de l'image « naturelle » née de la vue et nourrie par la passion : « Si cela arrive, […] le processus de mémoire s'accélère et en même temps tourne à vide : il se concentre en effet tout autour de l'objet du désir et il en fait quelque chose qui occupe tous les espaces vitaux. » (L. Bolzoni, *La Chambre de la mémoire,* op. cit., p. 233).

L'art de la mémoire met donc en œuvre un protocole permettant de relier les lieux physiques et les lieux mentaux, de faire coïncider la carte des choses avec la carte de l'esprit. Ce qui a rendu possible l'établissement de ce protocole, ainsi que l'explique de façon très éclairante Lina Bolzoni, c'est l'invention de l'écriture, puis de l'imprimerie :

> Ces instruments de communication soustraient les mots à la dimension temporelle et éphémère de la communication orale, ils les placent dans l'espace de la page, ils les font devenir des objets, ils les transforment en un produit artificiel qui dure dans le temps et que l'on peut analyser et sectionner. En rapport étroit avec ce processus, la façon de percevoir les facultés humaines change : l'esprit est représenté comme quelque chose qui se situe dans l'espace et les processus sensibles et intellectuels sont perçus et décrits en termes de mouvement […].[109]

Ajoutons que le rappel de cet héritage mnémographique est d'autant plus pertinent pour l'analyse de *Lieux* que le développement d'autres formes d'écriture (informatique ou numérique), dont Perec a été le témoin attentif, est venu grossir cet héritage en amplifiant les processus de mécanisation et d'automatisation de la mémoire. Le projet de Perec de construire une « mémoire souveraine, démentielle »[110] préfigure les opérations de programmation de l'informatique, et son désir de s'orienter et de naviguer dans la mémoire est très précisément celui que satisfait une technique comme la cybernétique.

Cela dit, la thèse selon laquelle le livre peut être envisagé comme un espace méthodiquement organisé sur le modèle d'une machine de mémoire rhétorique présente déjà, en soi, cet intérêt majeur d'inscrire d'emblée le projet élaboré par Perec dans une histoire des techniques :

> La machine rhétorique se construit donc selon un procédé qui se trouve à mi-chemin entre l'emploi des lieux topiques et le recours aux associations libres : elle se fonde autant sur la décomposition logique du réel que sur l'automatisme de l'imagination. Pour la construire, il suffit d'une simple feuille de papier, mais il s'agit en même temps d'une machine capable de s'amplifier à l'infini.[111]

La carte de l'océan reprise par Perec de *La Chasse au Snark* au début d'*Espèces d'espaces* (fig. 19) et la forme figurant au seuil de *L'Œil ébloui* (fig. 20) montrent la reproduction-amplification de la machine rhétorique dont parle Lina Bolzoni (fig. 21) :

---

109 *Ibid.*, p. 362.

110 « Je ne veux pas oublier. Peut-être est-ce le noyau de tout ce livre : garder intact, répéter chaque année les mêmes souvenirs, évoquer les mêmes visages, les mêmes minuscules évènements, rassembler tout dans une mémoire souveraine, démentielle. » (G. Perec, *Lieux*, Île Saint Louis, souvenir 2).

111 Lina Bolzoni, *La Chambre de la mémoire*, op. cit., p. 117.

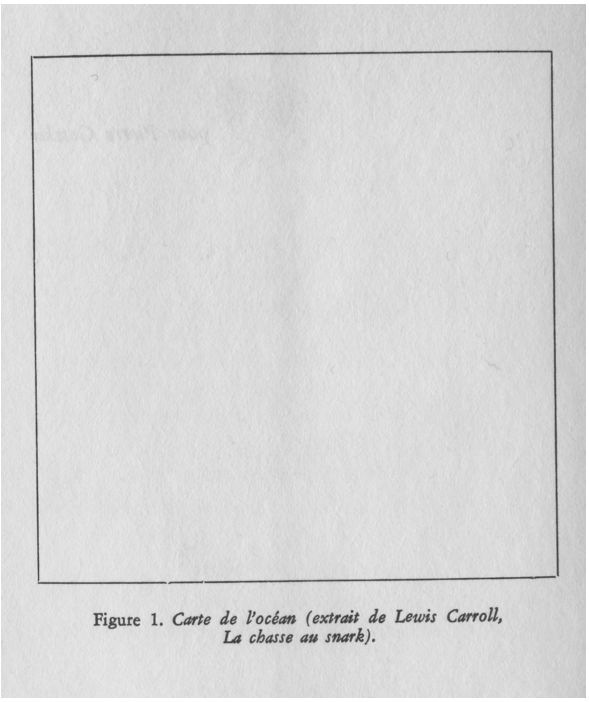


Figure 1. *Carte de l'océan (extrait de Lewis Carroll, La chasse au snark).*

fig. 19 : G. Perec, *Espèces d'espaces.*

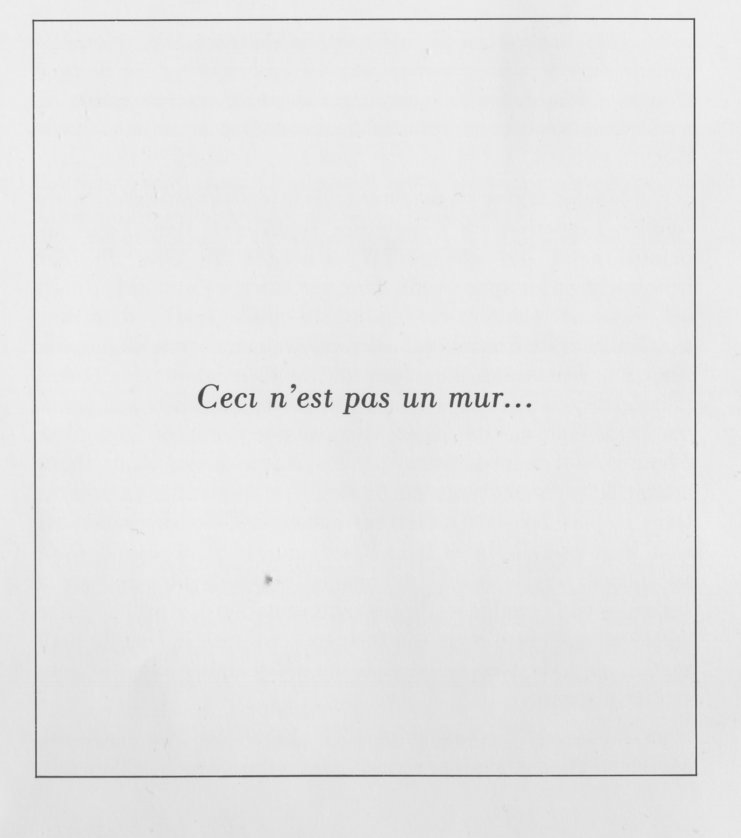
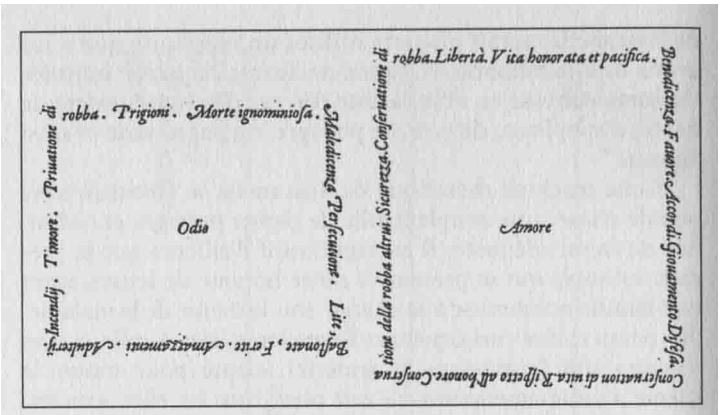


fig. 20 : G. Perec, *L'Œil ébloui.*



16. La machine avec l'inscription des mots « haine » et « amour » au milieu. Orazio Toscanella, *Modo di studiare le pistole di Cicerone*, Venezia, Gabriele Giolito, 1560.

fig. 21 : Lina Bolzoni, *La Chambre de la mémoire*, p. 118.

Le programme défini par l'algorithme du bi-carré latin induit une automatisation de la mémoire. Il repose, rappelons-le, sur une division du temps en « réels » et en « souvenirs », renvoyant aux trois modalités du présent : le présent-présent (celui des « réels »), le présent-passé (celui des « souvenirs ») et le présent-futur (celui qui est projeté à l'horizon des douze années). C'est sans nul doute à ces trois instances du temps, où l'on reconnaît la conception augustinienne[112], que pense Perec lorsqu'il parle à propos de son projet d'un triple vieillissement (vieillissement des lieux, de ses souvenirs, de son écriture), et d'un jeu d'anticipation et de retour :

> Je dois faire confiance à mon oubli comme à ma mémoire, c'est-à-dire au temps. Chaque lieu choisi s'incruste. Ils ne me quittent plus.[113]

> Je ne sais pas très bien à quoi rime ce projet : fixer des instants intacts, les soumettre à l'épreuve du temps : perdre le temps retrouvé, figer sur une grille arbitraire mais nécessaire pourtant, des lieux, des époques, des instants, tous loin.[114]

> […] ressasser l'avenue Junot penser que je lirai ce texte, un jour de 1981 (en janvier même sans doute) y penser maintenant, me dire que quand je le lirai je me souviendrai que je me disais aujourd'hui que je pensai que j'allais y penser etc…[115]

---

112 « Si le futur et le passé existent, je veux savoir où ils sont. Si je n'en suis pas encore capable, je sais du moins que, où qu'ils soient, ils n'y sont ni en tant que futur, ni en tant que passé, mais en tant que présents. Car si le futur y est en tant que futur, il n'y est pas encore ; si le passé y est en tant que passé, il n'y est plus. Où donc qu'ils soient, ils ne sont qu'en tant que présents. Lorsque nous faisons du passé des récits véritables, ce qui vient de notre mémoire, ce ne sont pas les choses elles-mêmes, qui ont cessé d'être, mais des termes conçus à partir des images des choses, lesquelles en traversant nos sens ont gravé dans notre esprit des sortes d'empreintes. Mon enfance, par exemple, qui n'est plus, est dans un passé disparu lui aussi ; mais lorsque je l'évoque et la raconte, c'est dans le présent que je vois son image, car cette image est encore dans ma mémoire. » (Saint Augustin, *Les Confessions*, livre onzième, chapitre XVIII, trad. Joseph Trabucco, Paris, Garnier-Flammarion, 1964, p. 267.)

113 G. Perec, *Lieux,* Franklin-Roosevelt, Souvenir Mai 1969.

114 *Ibid.*

115 G. Perec, *Lieux*, Junot, Souvenir Mars 1970.

Le projet fixe le cadre d'une autobiographie critique en offrant la possibilité de mesurer le temps et le vieillissement tout en déjouant l'attente :

> Le problème n'est pas de délayer sur 12 ans un dire qui ne parvient pas ou plus à se frayer son chemin mais d'ancrer ce projet dans son cadre véritable (psycho ethnologie ?) : les marques et les bornes d'une autobiographie critique, once more.[116]

> Je dois pourtant, d'une année sur l'autre, apprendre à les perdre et à les retrouver, oublier ce que j'en ai dit, savoir les surprendre, me surprendre.[117]

L'automatisation programmée de la mémoire crée une tension entre détermination (les contraintes de l'algorithme) et invention (les initiatives de l'imagination) qui n'est pas sans analogie avec celle qui oppose dans la *Poétique* d'Aristote la nécessité tragique et la contingence du vraisemblable. Le programme, *artifice* nécessaire, permet de déjouer à la fois le hasard et l'attente en accordant le lieu et le souvenir :

> […] par une coïncidence, donc, Berthe et avec elle l'avenue Junot ont resurgi dans ma vie, après des années d'oubli, ou plutôt d'évitement. Au mois même, où, suivant un programme établi dès janvier, portant sur toute l'année 69 (le programme des années suivantes s'obtenant directement par l'application d'un carré latin orthogonal d'ordre 12), je m'apprêtai à « me souvenir de l'avenue Junot ».[118]

L'objectivation de la mémoire intime s'inscrit donc dans *Lieux* au sein d'une programmation que lui offrent initialement les arts rhétoriques de la mémoire et tels que ceux-ci ont reçu le renfort considérable des techniques de l'écriture puis de l'imprimerie. Il s'agit dès lors de préciser comment la tentative de formalisation de l'exercice de la mémoire par Perec se saisit de l'écriture pour fixer cette mémoire dans la langue, au moyen des opérations de la grammatisation et de la littéralisation, opérations qui ne sont pas sans effets sur la forme du livre.

c - Grammatisation et littéralisation de la mémoire

Ces « technologies » du langage que sont pour les grammaires et les dictionnaires offrent un appareillage intellectuel et cognitif dont on peut considérer qu'il est utilisé par Perec pour objectiver sa mémoire.

116 G. Perec, *Lieux,* Franklin-Roosevelt, Souvenir Mai 1969.

117 *Ibid.*

118 G. Perec, *Lieux*, Junot, Souvenir Avril 1969.

Grammatisation de la mémoire

Définissable par Sylvain Auroux comme « le processus qui conduit à décrire et à outiller une langue sur la base de deux technologies qui sont encore aujourd'hui les piliers de notre savoir métalinguistique – la grammaire et le dictionnaire » [119] –, la *grammatisation* s'inscrit dans une longue histoire. Instrument d'une connaissance des règles du langage qui dépasse les limites du savoir épilinguistique (non-conscient) que les locuteurs peuvent avoir sur leur propre langue, la grammatisation contribue à réduire la liberté de variation qui caractérise les pratiques linguistiques ignorantes de la grammaire, et ainsi à créer, comme l'observe Sylvain Auroux, « des espaces/temps de communication dont les dimensions et l'homogénéité sont sans commune mesure avec ce qui peut exister dans une société orale »[120] :

> […] une grammaire prolonge la parole naturelle, et donne accès à un corps de règles et de formes qui ne figurent souvent pas ensemble dans la compétence d'un même locuteur.[121]

Toute grammaire est dans ce sens une séquence ordonnée qui règle la syntaxe d'une langue comme la grille de l'algorithme réglant l'ordre de *Lieux* est un parcours et un principe combinatoire qui mobilise et organise la mémoire.

La grammatisation concerne également la constitution des dictionnaires :

> […] Cela est encore plus vrai des dictionnaires : quelle que soit ma compétence linguistique, je ne maîtrise certainement pas la quantité de mots qui figurent dans les grands dictionnaires monolingues qui seront produits à partir de la fin de la Renaissance […]. Cela signifie que l'apparition d'outils linguistiques ne laisse pas intactes les pratiques linguistiques humaines.[122]

On sait la passion de Perec pour les dictionnaires, – une passion qui remonte peut-être à l'enfance, ainsi qu'il le suggère lui-même dans *W* :

> […] il y avait chez tante Berthe un grand dictionnaire Larousse en deux volumes. Peut-être est-ce là que j'ai appris à aimer les dictionnaires.[123]

et ainsi que le rappelle Véronique Montémont :

> L'inventaire de sa bibliothèque, effectué en 1983 par Catherine Binet et Eric Beaumatin, révèle qu'il en possédait plus d'une quarantaine : dictionnaires de langue (Larousse du XXe siècle en 6 volumes, Grand Larousse de la langue française en 7 volumes, deux éditions du Petit Larousse, Petit Robert), dictionnaires de langue spécialisés

119 Sylvain Auroux, *La Révolution technologique de la grammatisation. Introduction à l'histoire des sciences du langage*, Liège, Mardaga, Philosophie et langage, 1994, p. 119.

120 *Ibid.*, p. 115.

121 *Ibid.*

122 *Ibid.*

123 G. Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, op. cit., p. 768.

(Pialat : Larousse du Scrabble, Nodier : Dictionnaire des onomatopées, Caradec : Dictionnaire du français argotique et populaire, Morier : Dictionnaire de poétique et de rhétorique, Larousse des mots croisés), dictionnaires techniques (Le Lionnais : Dictionnaire des mathématiques, Morvan : Dictionnaire de l'informatique, Dictionnaire de la Seconde Guerre mondiale), ainsi que de très nombreux recueils de mots croisés.[124]

Si, en réponse au défi balzacien de « faire concurrence à l'état civil », Perec affirmait vouloir se mesurer avec les dictionnaires[125], c'est que cette passion était sans doute pour lui en relation étroite avec sa pratique de l'écriture comme exercice de la mémoire, et qu'il concevait le dictionnaire comme un outil de l'anamnèse :

[…] Et ce que je cherche à travers l'écriture, c'est de laisser des traces de ma mémoire, d'où, peut-être ma passion pour les dictionnaires ; car les dictionnaires, c'est la mémoire des hommes.[126]

Le modèle du dictionnaire apparaît précisément dans un projet autobiographique, *L'Arbre*, qui actualise lui-même un désir bibliographique :

[…] L'Arbre. L'histoire d'Esther et de ses frères. C'est un projet qui remonte à 1966, une sorte de roman familial, racontant sous la forme d'un dictionnaire biographique et d'un arbre généalogique éclaté, l'histoire de ma tante, de mon père et de mon oncle. Ce sera aussi un très gros livre.[127]

Le dictionnaire répond selon Bernard Magné à plusieurs fonctions, dont celle d'assurer une mémoire collective. Or, précise Magné, le dictionnaire et le biographique sont dans un rapport d'opposition :

[…] Les dictionnaires, Perec les définit comme « la mémoire des hommes ». À l'inverse, comme le montre *W*, la biographie est marquée par la cassure, l'absence, l'oubli. En face d'une vie d'émigrés juifs polonais marquée par l'exil, l'errance, les disparitions tragiques, le dictionnaire offre un lieu stable, ordonné, où s'accumulent en strates rassurantes les « dépôts de savoir et de culture ».[128]

« Dépôts de savoir et de culture » rassemble en une formulation-valise deux titres d'œuvres distinctes – *Dépôt de savoir et de technique* de Denis Roche (1980) et *Fragments de désert et de culture*, texte de Perec dédié à Denis Roche (1980) et constitué de fragments prélevés dans différents dictionnaires et encyclopédies. En couplant ainsi implicitement « dépôts » et « fragments », « savoir » et « désert », Bernard Magné suggère que le dictionnaire est pour Perec le relais d'une mémoire qui est celle, absente ou fragmentaire, de la disparition. Si l'usage et le goût des

124 Véronique Montémont, « DicoPerec : pour une approche lexicographique de l'œuvre perecquienne » dans Durand J. Habert B., Laks B. (eds.) Congrès Mondial de Linguistique Française, Paris, 2008, Institut de Linguistique Française, [en ligne] : https://www.linguistiquefrancaise.org/articles/cmlf/pdf/2008/01/cmlf08169.pdf.

125 « Remarquez, Balzac voulait faire concurrence à l'état civil, moi, c'est simplement aux dictionnaires. » (G. Perec, *Entretiens, conférences, textes rares, inédits*, op. cit., p. 325).

126 *Ibid.*, p. 569.

127 Annexe aux *Cahiers Georges Perec*, n° 1, P.O.L., 1985.

128 Bernard Magné, « Georges Perec : faire concurrence au dictionnaire » dans *Lexique*, n° 12-13, Dictionnaires et littérature. Actes du colloque international « Dictionnaires et littérature, Littérature et dictionnaires (1830-1990) » (P. Corbin, J.P. Guillerm), Lille, Presses universitaires du Septentrion, 1995, p. 336.

dictionnaires répondent sans doute chez lui au souci de remédier à un manque, ceux-ci fournissent aussi, ainsi que le rappelle Magné, un modèle structural discontinu fondé sur la liste et l'ordre alphabétique, que l'on retrouve dans les index. Ainsi de ceux qui devaient faire office d'aides à l'orientation dans les 288 *« Lieux »* mémoriels que Perec, on l'a vu, projetait d'explorer. Ces index de *Lieux* étaient conçus par lui comme une mise en ordre destinée à pallier la discontinuité de sa mémoire. On peut les considérer comme un métalangage témoignant, du fait de sa parenté avec le dictionnaire, de la dimension technologique de l'exercice de la mémoire.

Par ailleurs, l'objectivation du langage par l'écriture permet, selon Sylvain Auroux, de répondre au besoin de lire les textes anciens, et d'acquérir ainsi une compétence lexicologique et la philologique. Le décryptage de sa mémoire que Perec tente d'effectuer n'équivaut-il pas au déchiffrage d'une langue oubliée ? D'une certaine manière, Perec procède en effet dans *Lieux* à ce que Auroux nomme une exo-grammatisation – c'est-à-dire l'apprentissage d'une langue étrangère : il appréhende sa mémoire dans une relation d'altérité qui requiert un métalangage, un métadiscours. Les outils de la grammaire (listes, tables et tableaux, grilles) et du dictionnaire lui permettent de constituer sa mémoire en instance extérieure, de l'objectiver au moyen d'une formalisation. C'est sans doute ce que lui-même, parlant de *Lieux*, entendait par « autobiographie critique »[129] – une extériorisation de sa mémoire intime, à l'aide d'outils essentiellement linguistiques : la grammaire (les règles du bi-carré) et le dictionnaire (les index). Cette extériorisation de la mémoire – où l'on retrouve le trait fondamental de l'hominisation jusqu'à ses développements technologiques[130] – consiste à la pourvoir d'un outillage propre et à fournir les repères nécessaires à une orientation, et vise de plus à répondre à un déficit de sens par le transfert, la traduction, d'une langue impossible (la langue de ses parents, l'hébreu comme le polonais) vers une langue maîtrisée (la langue française). Le savoir épilinguistique faisant défaut, l'élaboration d'instruments d'observation permettent de constituer la mémoire en extériorité par le truchement ou la médiation d'intermédiaires : les outils linguistiques dont nous venons de parler, mais aussi les agents de la mémoire collective : la famille, à laquelle Perec fait appel pour rassembler sa mémoire lors de la préparation de son dictionnaire biographique, *L'Arbre* ; les amis d'enfance dans *Lieux* ; et enfin, plus largement, l'ensemble des structures sociales dans *Je me souviens* et *La Vie filmée des français*.

---

129 « Le problème n'est pas de délayer sur 12 ans un dire qui ne parvient pas ou plus à se frayer son chemin mais d'ancrer ce projet dans son cadre véritable (psycho ethnologie ?) : les marques et les bornes d'une autobiographie critique, once more. » (G. Perec, *Lieux*, Franklin, Souvenir Mai 1969).

130 André Leroi-Gourhan présente l'histoire de l'hominisation comme une progressive extériorisation de la mémoire sous les formes de l'extériorisation de programmes opératoires, depuis le silex taillé jusqu'aux programmes informatiques. Voir A. Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole II. La mémoire et les rythmes*, op. cit., notamment les chapitres VII et VIII.

Si l'étape fondamentale de la formalisation de la communication humaine est la scripturisation, suivie de la grammatisation[131], l'écriture peut ainsi se comprendre chez Perec comme l'outillage indispensable à l'objectivation et à l'appréhension de sa mémoire. Parler d'une grammatisation de la mémoire renvoie ainsi à un équipement technologique dont le socle d'objectivation est l'écriture. La méthode adoptée par Perec pour rassembler sa mémoire repose sur des techniques d'orientation et de navigation – une cybernétique ; elle apporte la preuve que des facultés intérieures, comme la mémoire, ou des savoirs comme la connaissance intuitive d'une langue, ne deviennent pleinement effectifs qu'à la condition d'être extériorisés sous la forme d'une méthode ou d'un mode d'emploi. Le traitement automatique par ordinateur, que Perec parodie dans *Die Maschine* mais qu'il imite à sa façon à travers ses procédures d'automatisation (les hétérogrammes d'*Alphabets*, *L'Augmentation* ou l'usage de contraintes telles que le bi-carré latin), peut être considéré comme répondant à une telle condition[132].

La formalisation de la mémoire élaborée par Perec vise ainsi à mettre en lumière les opérations répétitives et semi-conscientes qui entrent en jeu dans notre appréhension de ce qu'il appelle l'infra-ordinaire, qu'il s'agisse du rapport que nous entretenons à l'habitat et à l'alternance du jour et de la nuit (*Espèces d'espaces* : la chambre, l'appartement), à l'alimentation (*Tentative d'inventaire des aliments liquides et solides que j'ai ingurgité au cours de l'année mil neuf cent soixante-quatorze*), au travail (*L'Augmentation*). Perec retrouve ici la *rythmanalyse* (analyse des rythmes humains) pratiquée par Henri Lefebvre, qui s'efforce de décrire les structures cycliques de la vie quotidienne, entre intériorité et extériorité :

> […] L'organisation rythmée du temps quotidien est en un sens ce qu'il y a de plus personnel, intérieur. Et c'est aussi ce qu'il y a de plus extérieur […]. Les rythmes acquis sont à la fois intérieurs et sociaux. Dans une journée du monde moderne, tout le monde fait à peu près la même chose à peu près aux mêmes heures, mais chacun est réellement seul à le faire.[133]

131 « De même que l'écriture désigne un schéma abstrait de la parole qui est dite ou susceptible d'être dite, une grammaire est toujours un schéma abstrait ou partiel de la façon dont on peut parler, écrire ou comprendre un texte, et par là même un outil destiné à aider l'effectuation de ces opérations. » (S. Auroux, *La Révolution technologique de la grammatisation*, op. cit., p. 162).

132 « Un système-expert est une banque de connaissances implémentée dans une machine (ordinateur) qui permet le traitement automatique des questions qu'on lui pose […]. Pour tirer ses conclusions, le système doit disposer d'un certain nombre de règles. […] Autrement dit, réaliser un système-expert consiste à effectuer le transfert d'un individu à un support externe. Un moment important dans ce transfert consiste dans l'élucidation des connaissances de l'expert humain et leur *formalisation*. Formaliser les connaissances consiste à les rendre explicites et invariables ; on retrouve cette opération à chaque fois qu'il est question de mettre en forme une pratique, qu'il s'agisse de maçonnerie, de cuisine, de tricot, etc. Toutes choses égales, c'est exactement ce moment que nous retrouvons dans la grammatisation et, antérieurement, dans la scripturisation. » (*Ibid*., p. 163-164).

133 H. Lefebvre, C. Régulier, « Le projet rythmanalytique » dans *Communications*, n° 41, 1985. *L'espace perdu et le temps retrouvé,* p. 191.

La stabilité propre à la mémoire répétitive permet d'identifier des chaînes opératoires aisément formalisables. La répétitivité des séquences temporelles les rend particulièrement aptes à leur formalisation au moyen d'une langue automatisée – ce que Perec mettra en scène dans la pièce radiophonique *Tagstimmen* notamment. On verra que cette formalisation, et l'automatisation des comportements dont elle est à la fois l'agent et le reflet, est pour Sebald à l'origine d'une aliénation sociale.

L'écriture se présente donc comme une première forme d'objectivation simultanée du langage et de la mémoire :

> […] Pour qu'il y ait une science du langage, il faut que le langage lui-même soit placé en position d'objet. Il faut qu'il soit là, devant nous, manifestation de lui-même et non pas d'autre chose, contrairement à ce qui se passe dans son usage quotidien. Le processus d'apparition de l'écriture (je veux dire d'une écriture) est un processus d'objectivation considérable et sans équivalent antérieur. Les textes ont désormais la possibilité d'être fixés, non plus dans la mémoire collective susceptible de la changer au fur et à mesure que les générations les reprennent, mais tels qu'ils ont été à un moment du temps, inaltérables en eux-mêmes.[134]

Dans ce cadre, Perec confère à l'écriture la tâche d'une scripturisation de la mémoire : les traces, les marques, les dessins, les blancs, sont les témoins d'une « parole absente » ; l'écriture, contre la parole, assure la fonction de fixer la transmission d'une absence et d'indexer le temps qui passe – le vieillissement :

> C'est cela que je dis, c'est cela que j'écris et c'est seulement cela qui se trouve dans les mots que je trace, et dans les lignes que ces mots dessinent, et dans les blancs que laisse apparaître l'intervalle entre ces lignes […] je ne retrouverai jamais, dans mon ressassement même, que l'ultime reflet d'une parole absente à l'écriture […]. J'écris : j'écris parce que nous avons vécu ensemble, parce que j'ai été un parmi eux, ombre au milieu de leurs ombres, corps près de leur corps ; j'écris parce qu'ils ont laissé en moi leur marque indélébile et que la trace en est l'écriture : leur souvenir est mort à l'écriture ; l'écriture est le souvenir de leur mort et l'affirmation de ma vie.[135]

> Écrire : essayer méticuleusement de retenir quelque chose, de faire survivre quelque chose : arracher quelques bribes précises au vide qui se creuse, laisser, quelque part, un sillon, une trace, une marque ou quelques signes.[136]

Le niveau de formalisme ainsi atteint par « les classifications et protocoles complexes des arts rhétoriques sont impensables sans la formalisation permise par la raison graphique »[137] ; ils autorisent une vision simultanée et en quelque sorte spatialisée de phénomènes qui ne sont pas donnés naturellement sous cette forme. À travers l'établissement de listes et de tableaux, de tableaux et d'organigrammes, Perec se montre particulièrement attentif à cette raison graphique

---

134 S. Auroux, *La Révolution technologique de la grammatisation*, op. cit. p. 47.

135 G. Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, op. cit. p. 689.

136 G. Perec*, Espèces d'espaces*, op. cit., p. 646.

137 S. Auroux, *La Révolution technologique de la grammatisation*, op. cit., p. 62.

fondée sur l'objectivation et la bi-dimensionalité de l'espace paginal[138], et qui est un adjuvant précieux pour sa quête mémorielle.

Comme le carré bi-latin, le tableau répond à la nécessité d'un repérage spatio-temporel destiné à objectiver l'avancement de son projet (fig. 22) :

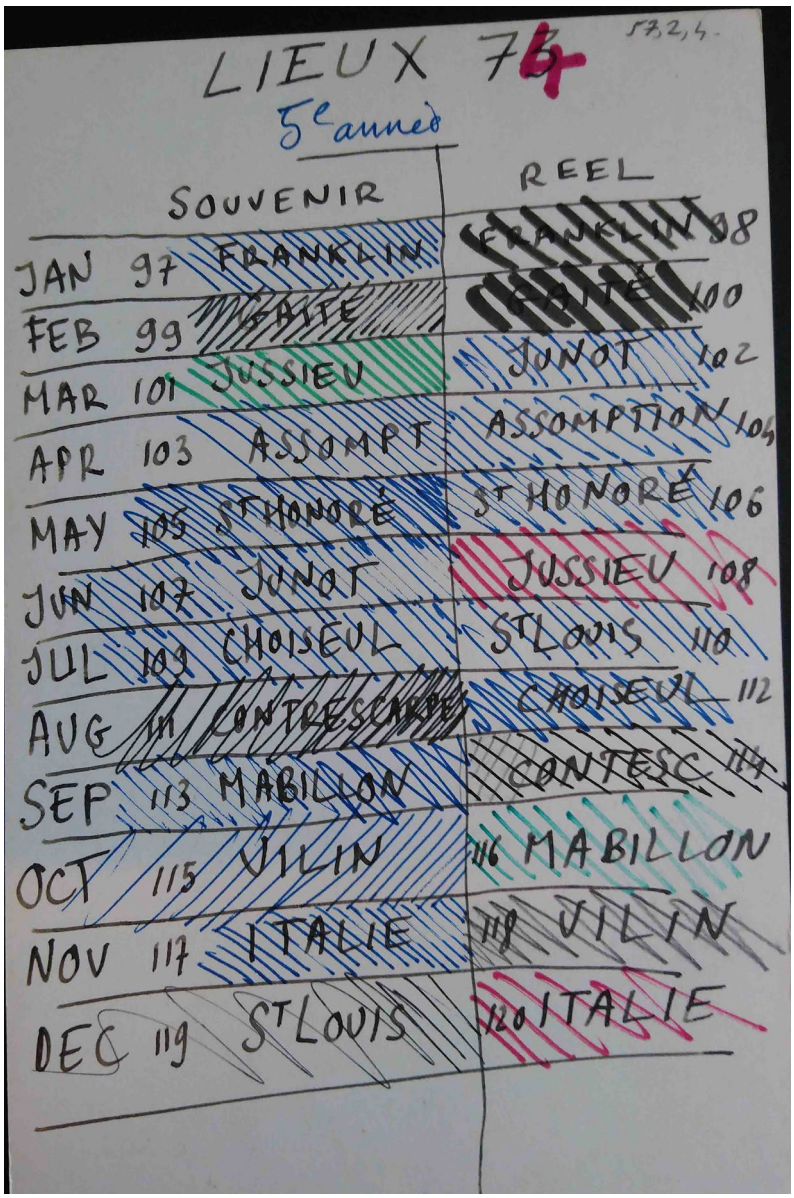


fig. 22 : G. Perec, *Lieux*, Fonds G. Perec, 57, 2, 4.

138 « Comme Goody l'a largement argumenté, nous ne rencontrons jamais dans les cultures orales l'utilisation d'un procédé analogue de regroupement en tableaux et de rapprochement par ce biais de propriétés dispersées dans l'apparition normale des phénomènes linguistiques sous forme de discours linéaires. […] Les tableaux utilisent la bi-dimensionalité naturelle de l'espace planaire. Les suites linéaires spatialisées par l'écriture vous permettent de construire la bi-dimensionalité d'une autre façon : la liste est devant vos yeux vous pouvez la parcourir, sauter des éléments, les compter, les numéroter, etc. […] En un mot, la grammaire relève de la nouvelle technologie intellectuelle rendue possible par l'écriture et que les traducteurs du célèbre livre de J. Goody ont nommé la raison graphique. Cette raison graphique a pour caractéristique l'objectivation […] et la bi-dimensionalité. » (*Ibid.,* p. 51-52).

Les listes assurent à la mémoire des lieux ou des individus une fonction synthétique de dénombrement et de rassemblement de l'épars selon un axe paradigmatique de saisie du réel à un point donné du temps, sans souci d'ordre (fig. 23 et fig. 24) :

fig. 23 : G. Perec, *Lieux*, Fonds G. Perec 57, 13, 5, 1.

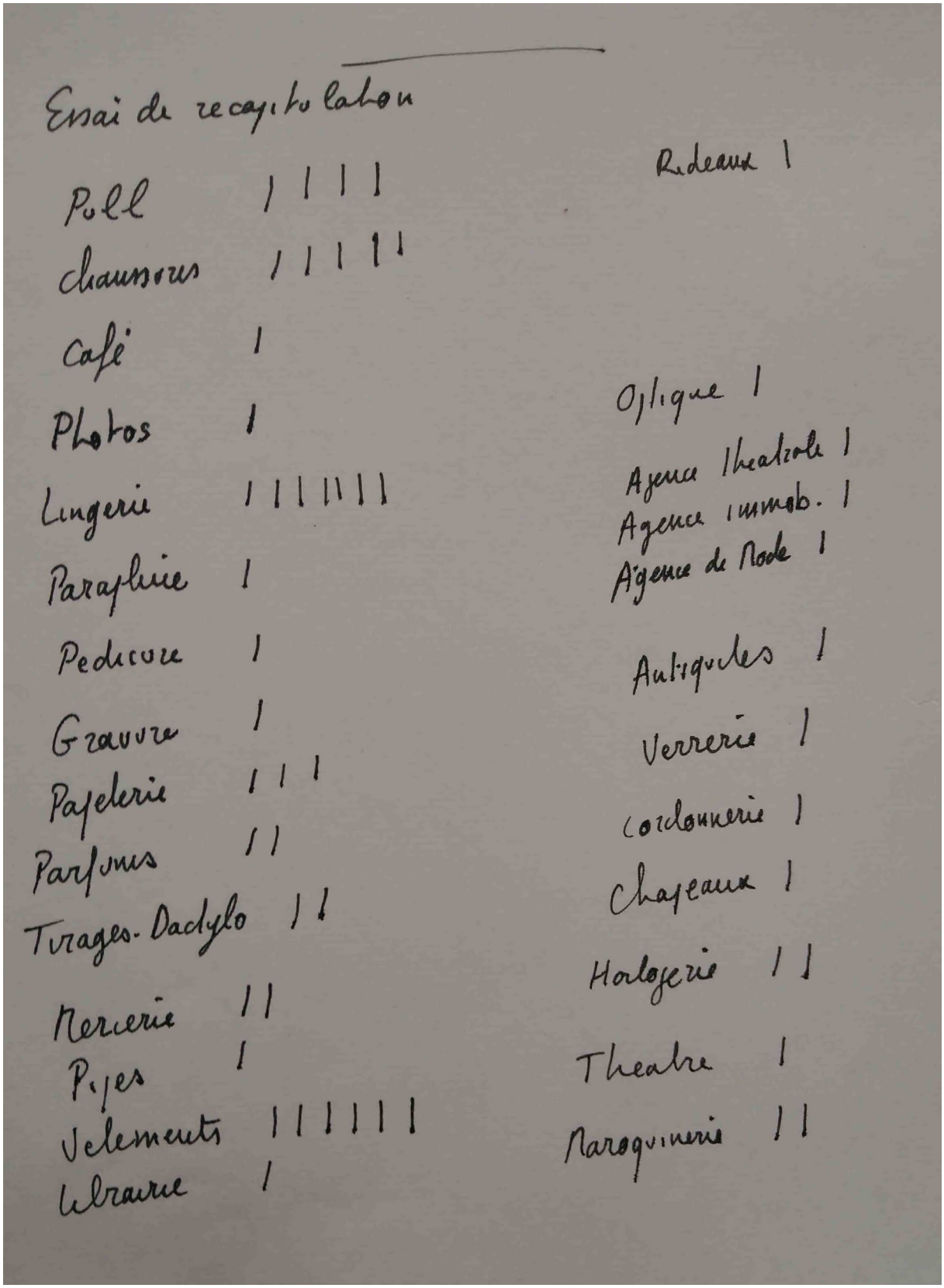


fig. 24 : G. Perec, *Lieux*, Fonds G. Perec, 57, 11, 3, 2d, 2.

D'autres listes mettent en ordre les lieux choisis (fig. 25 et fig. 26) :

fig. 25 : G. Perec, *Lieux*, Fonds G. Perec 57, 2, 8.

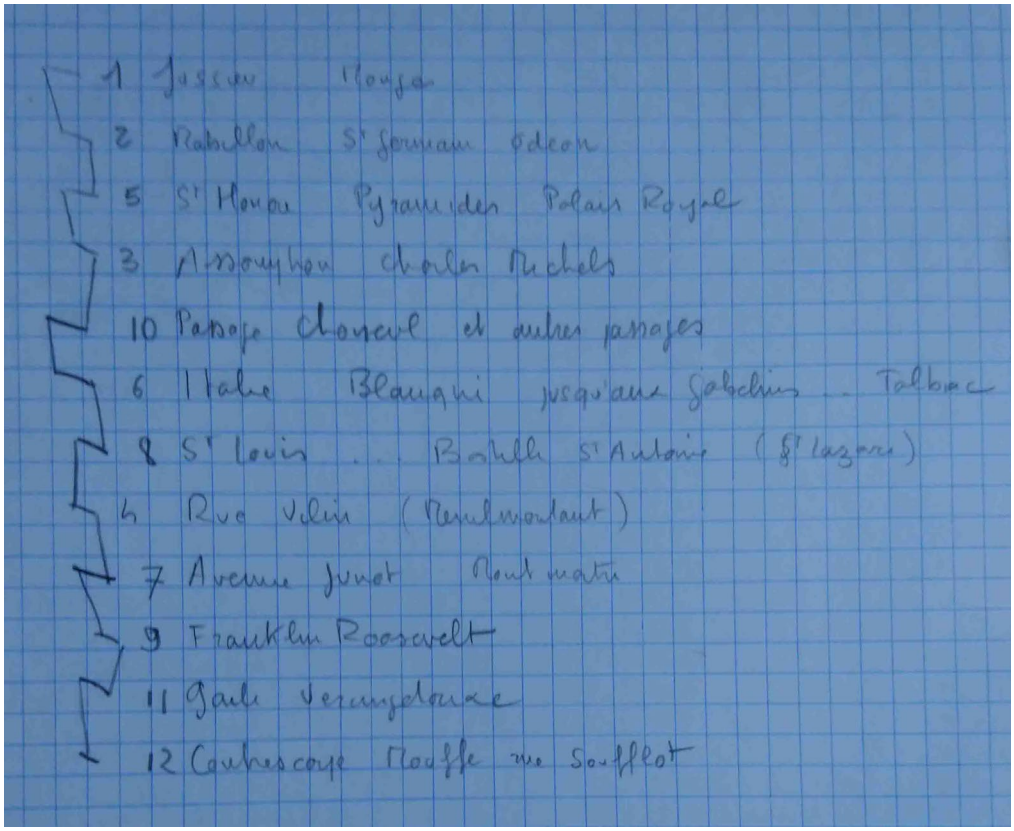
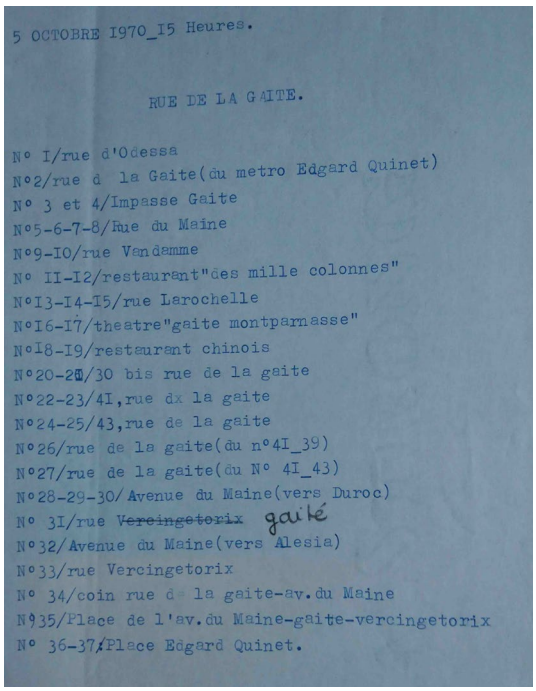


fig. 26 : G. Perec, *Lieux*, Fonds G. Perec 57, 2, 9.

ou les numéros de rue (fig. 27), ordres qui semblent répondre, comme les tableaux ou le bi-carré, à la nécessité de se repérer dans l'ensemble du projet :



5 OCTOBRE 1970_15 Heures.

RUE DE LA GAITE.

N° 1/rue d'Odessa
N°2/rue d la Gaite(du metro Edgard Quinet)
N° 3 et 4/Impasse Gaite
N°5-6-7-8/Rue du Maine
N°9-10/rue Vandamme
N° 11-12/restaurant"des mille colonnes"
N°13-14-15/rue Larochelle
N°16-17/theatre"gaite montparnasse"
N°18-19/restaurant chinois
N°20-21/30 bis rue de la gaite
N°22-23/41,rue dx la gaite
N°24-25/43,rue de la gaite
N°26/rue de la gaite(du n°41_39)
N°27/rue de la gaite(du N° 41_43)
N°28-29-30/Avenue du Maine(vers Duroc)
N° 31/rue ~~Vercingetorix~~ gaité
N°32/Avenue du Maine(vers Alesia)
N°33/rue Vercingetorix
N° 34/coin rue d la gaite-av.du Maine
N°35/Place de l'av.du Maine-gaite-vercingetorix
N° 36-37/Place Edgard Quinet.

fig. 27 : G. Perec, *Lieux*, Fonds G. Perec, 57, 2, 5.

Tableaux et listes sont complétés par d'autres modalités graphiques de représentation spatiale de la mémoire : les plans et les itinéraires. Certains plans renvoient à l'espace domestique (fig. 28 et fig. 29) :

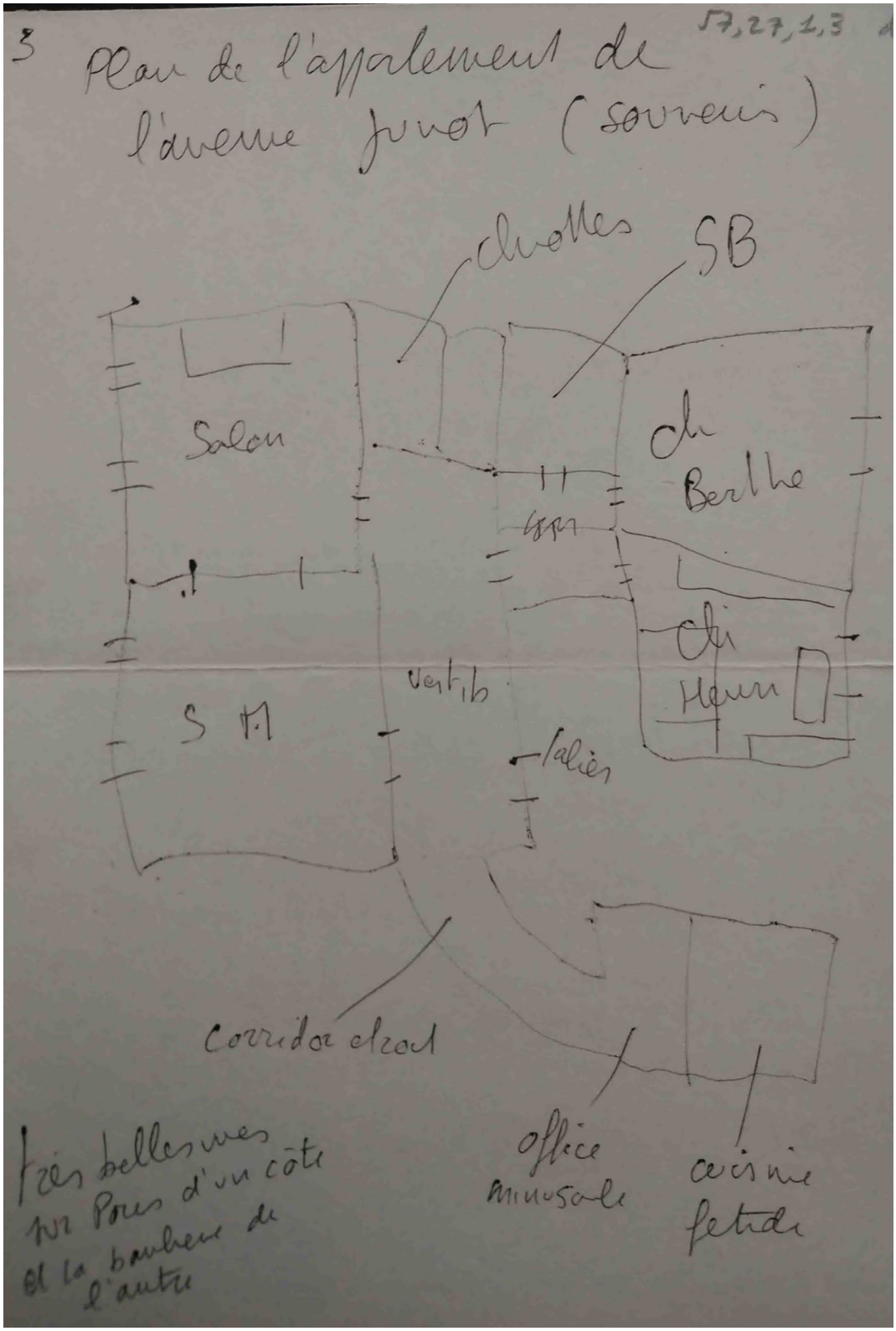


fig. 28 : G. Perec, *Lieux*, Fonds G. Perec 57, 27, 1, 3 d.

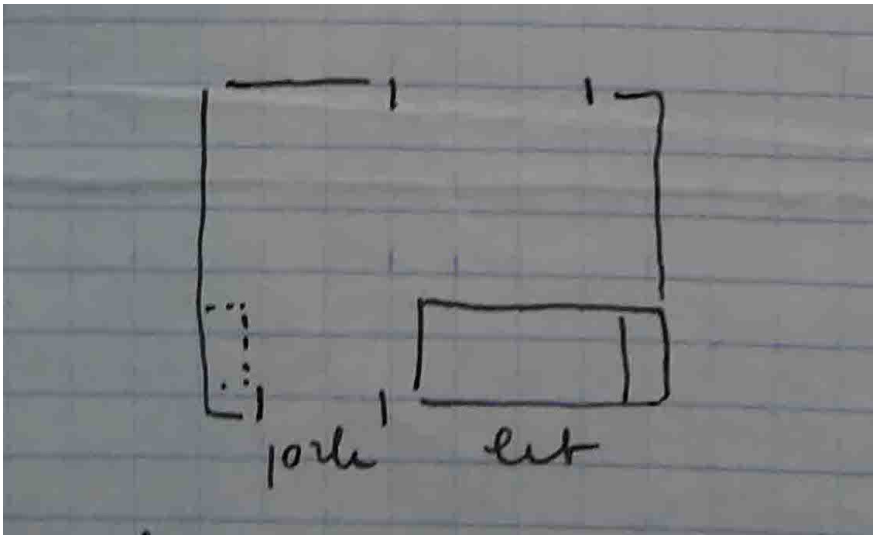


fig. 29 : G. Perec, Lieux, Fonds G. Perec 57, 27, 4, 1r°.

Un autre plan prend pour objet l'espace urbain organisé par la présence des billards électriques (fig. 30, fig. 31), qui devient un « programme » puis un « triangle magique »[139] : cette figure du triangle est l'aboutissement d'une formalisation qui se fait progressivement de plus en plus abstraite, et impose au désordre du réel un ordre géométrique d'un puzzle à recomposer :

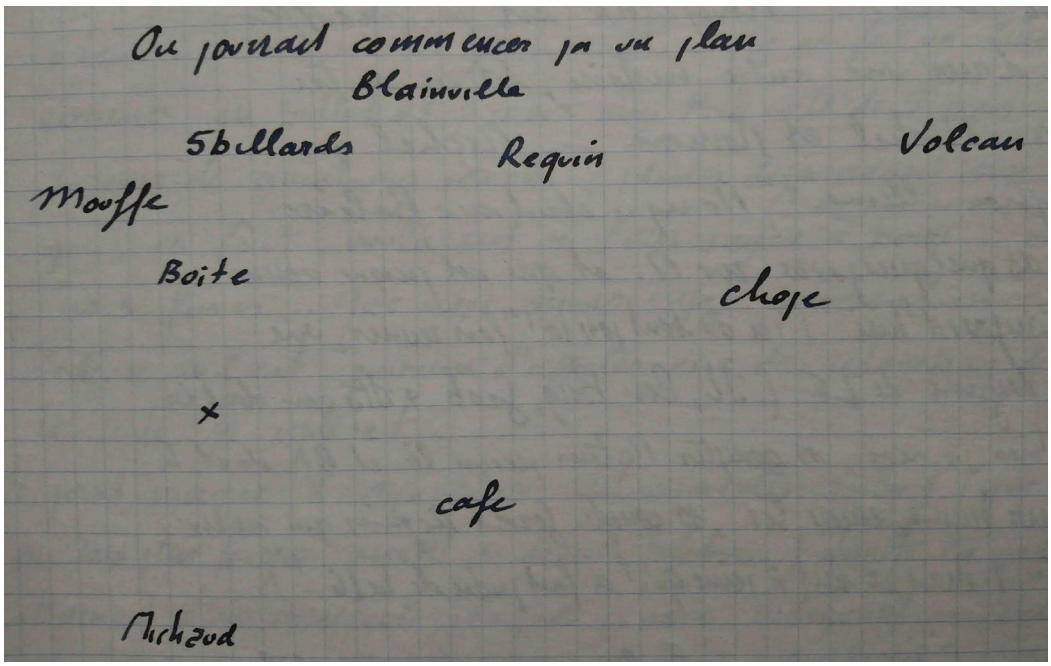


fig. 30 : G. Perec, *Lieux*, Fonds G. Perec 57, 21, 2, 12 (détail).

139 Le triangle magique, moins connu que le carré magique, est une curiosité mathématique fondée sur l'ordre de valeurs dont la somme est toujours identique, soit un jeu à la fois mathématique et spatial. Le goût de Perec pour le Tangram témoigne de cette valorisation de la géométrie du triangle (*cf* les « Notes concernant les objets qui sont sur ma table de travail », *op. cit.,* p. 22 ou un brouillon d'*Espèces d'espaces* (op. cit., note n° 1, p. 1054) où il compare son corps dans le lit à « un puzzle chinois (Tangram) »).

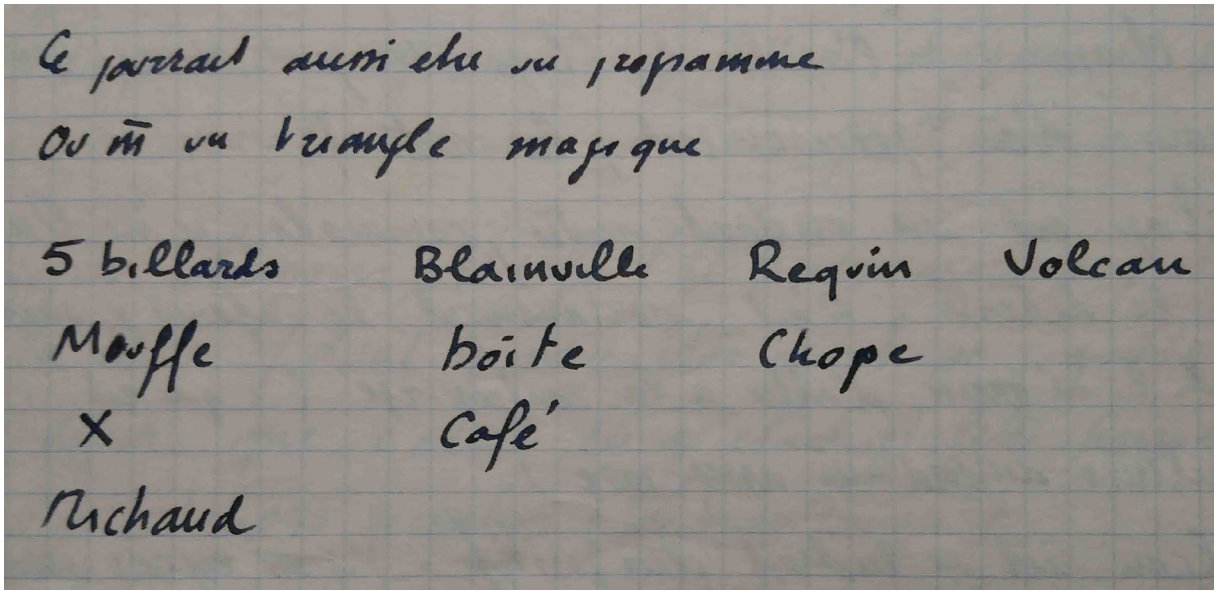


fig. 31 : G. Perec, *Lieux*, Fonds G. Perec 57, 21, 2, 12 (détail).

Le besoin d'une représentation graphique des lieux de mémoire répond à la difficulté de décrire l'éparpillement des lieux ; l'écriture doit s'adjoindre les procédures d'abstraction et d'objectivation spatiales du plan et de l'itinéraire (fig. 32 et fig. 33), particulièrement pour la rue Vilin et son quartier (fig. 34 à fig. 35) où le traçé en zigzag, ainsi que le relève Robert Bober, pourraient renvoyer à l'insigne que portaient les soldats de la SS[140] (fig. 36). Cette pratique mémorielle trouve en Stendhal un précédent exemplaire : dans *Vie d'Henry Brulard*, celui-ci adjoint au texte des dessins et des croquis afin de préciser les lieux de ses souvenirs. Outre qu'il invente le terme d'autobiographie[141], Stendhal constitue une figure inaugurale en ce qu'il montre les bénéfices qu'on peut tirer d'une spatialisation de la mémoire par des moyens graphiques ; Sebald insistera lui-même sur ce point dans la première section de *Vertiges*, consacrée précisément à *Vie d'Henry Brulard*.

140 *Cf* Robert Bober, *En remontant la rue Vilin*, VF Films Production, INA, La Sept, Centre audiovisuel de Paris, 49 min., 1992.

141 Le terme apparaît sous la plume de Stendhal dès la fin des années 1820 dans une variante de *Vie d'Henry Brulard écrite par lui-même*, ainsi que le précise Gérald Rannaud dans son édition du texte (Klincksieck, p. XIX-XX) ; cité par Jean-Louis Jeannelle, *Écrire ses Mémoires au XXe siècle,* op. cit., p. 43.

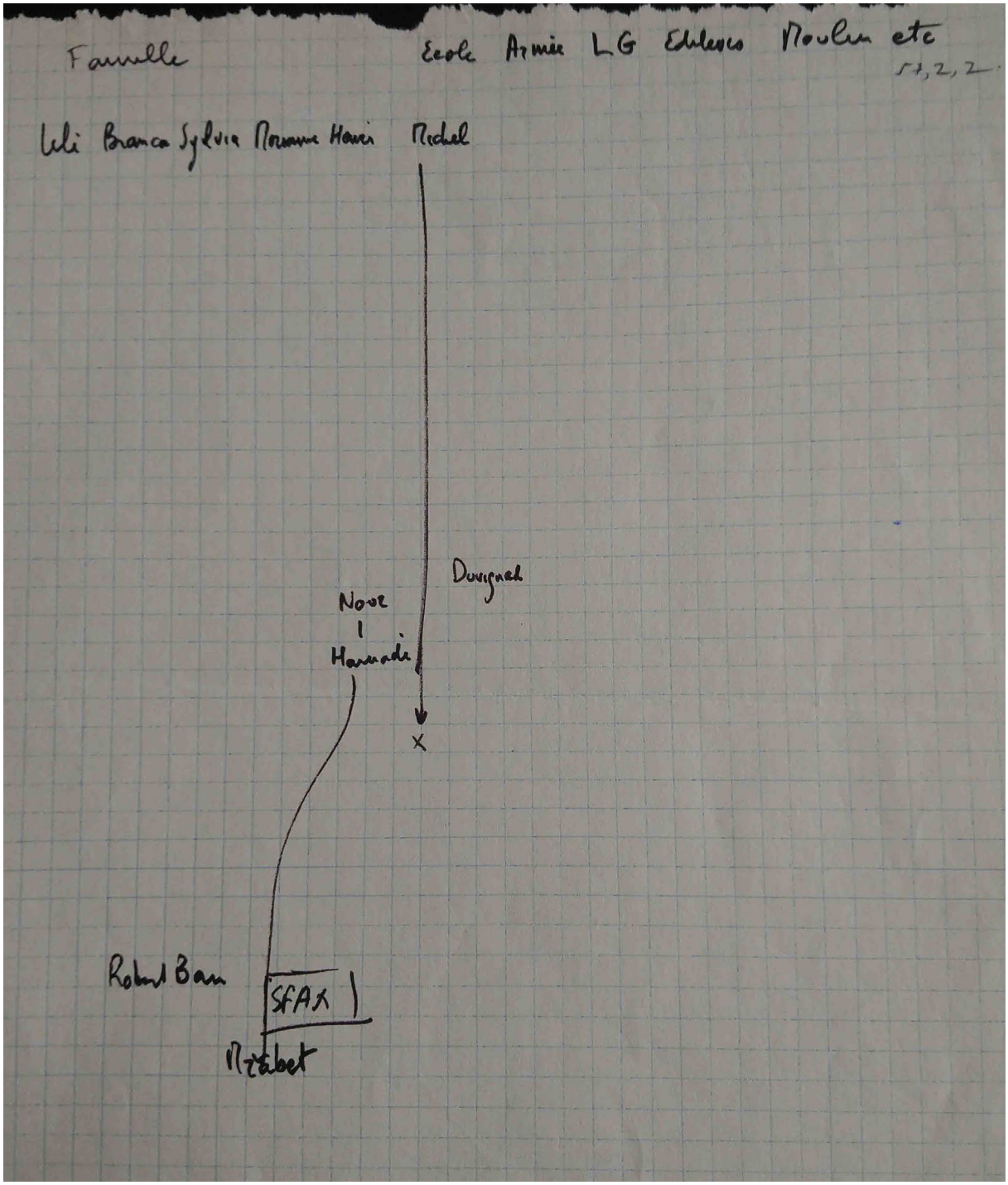


fig. 32 : G. Perec, *Lieux*, Fonds G. Perec 57, 2, 2.

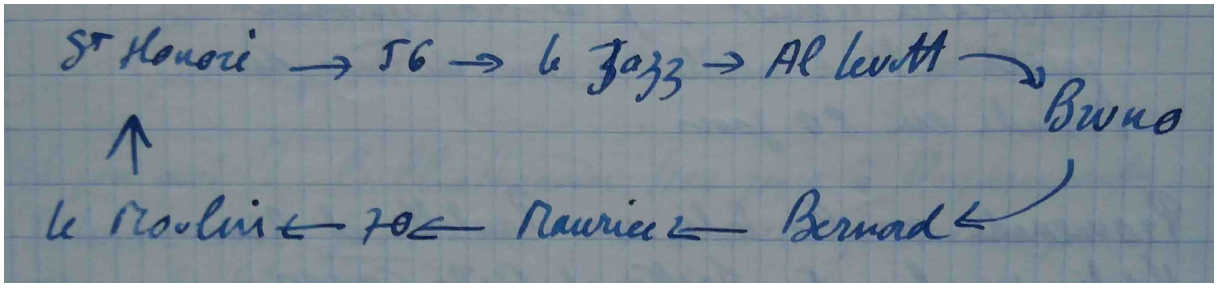


fig. 33 : G. Perec, *Lieux*, Fonds G. Perec, 57, 5, 3, 2 v°d.

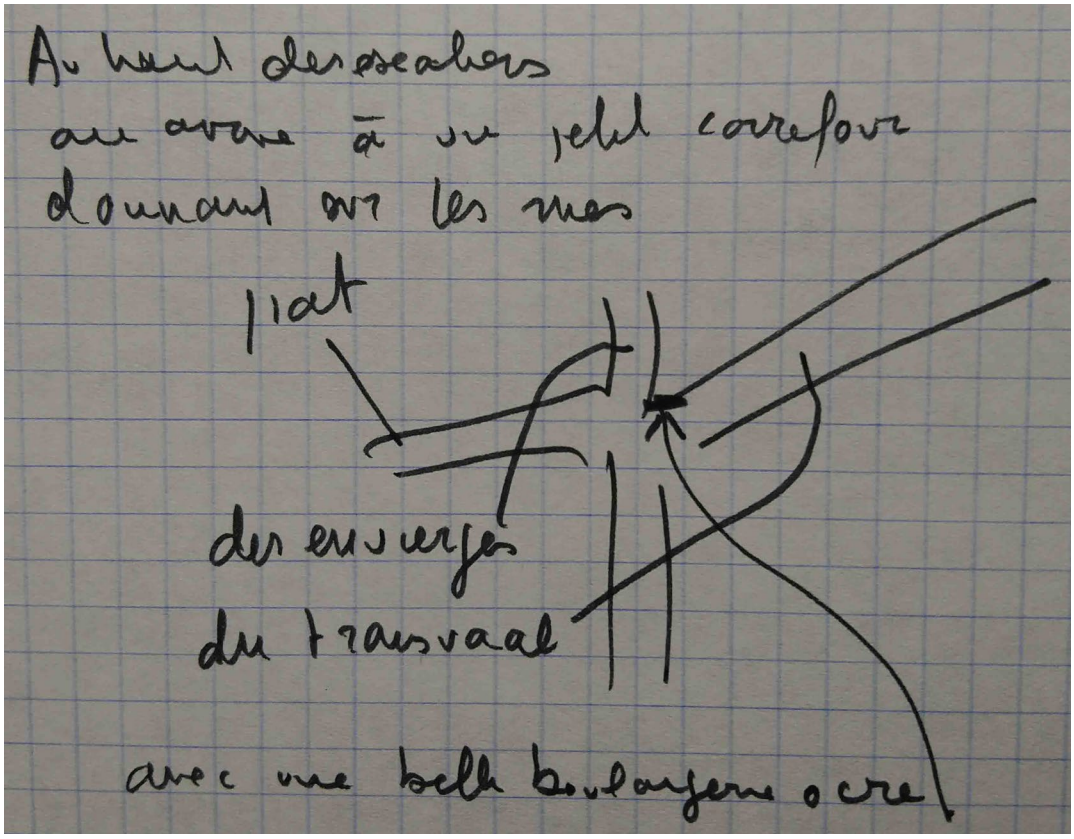


fig. 34 : G. Perec, *Lieux*, Fonds G. Perec, 57, 24, 1, 6d.

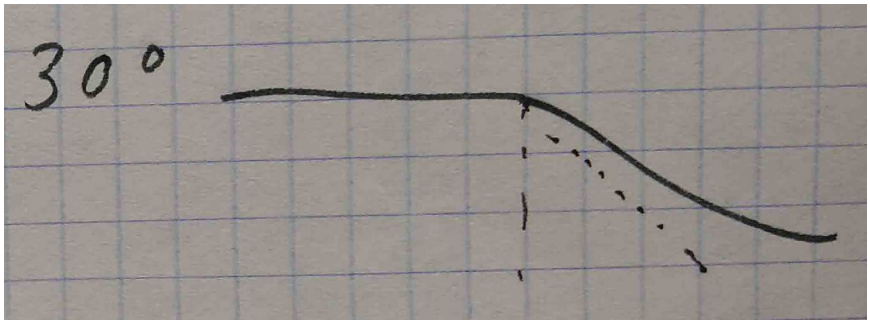


fig. 35 : G. Perec, *Lieux*, Fonds G. Perec, 57, 26, 1, 4.

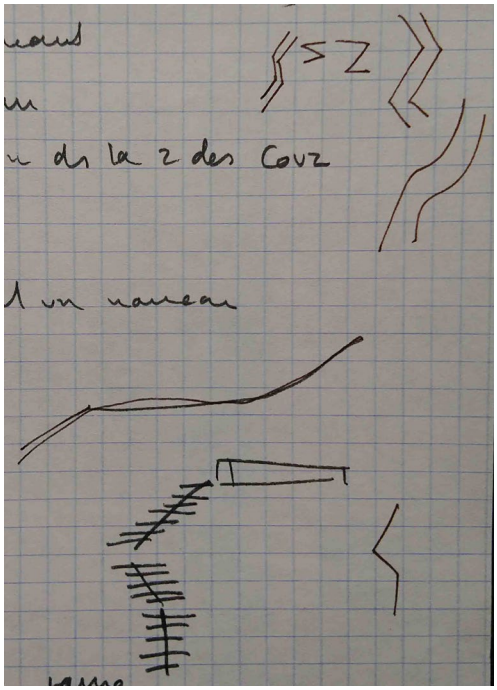


fig. 36 : G. Perec, *Lieux*, Fonds G. Perec 57, 24, 1, 5.

Si la *grammatisation* peut apparaître comme un aboutissement de l'apprentissage des langues, Sylvain Auroux précise qu'elle est indissociable de l'imprimerie[142]. L'imprimerie permet un certain développement cognitif où écrire et publier se dissocient (à l'inverse de ce qui se passe dans le cas d'une écriture manuscrite et informatique), assurant ainsi une permanence au texte et par là une historicisation du savoir sur la base d'une cumulation sans cesse réévaluée par l'apparition de nouveaux textes : l'innovation théorique devient ainsi une valeur et le progrès une contrainte de la production intellectuelle. Ceci nous entraîne à penser que l'« écrivain gutenbergien » qu'est Perec adopte les contraintes d'écriture de l'Oulipo comme le moyen de produire de nouveaux textes ; aucun texte ne devant ressembler aux précédents, l'œuvre-puzzle de Perec s'intègre dès lors nécessairement dans le puzzle plus vaste de la nouveauté littéraire que crée l'économie de l'imprimerie et dont bénéficie la littérature. La dissociation entre la production du texte et sa publication imprimée après l'émission de ce qu'il est convenu d'appeler le « bon à tirer » entérine

142 Historiquement, la grammatisation des langues vernaculaires européennes est postérieure à la première utilisation occidentale de l'imprimerie utilisant des caractères mobiles (1447) et à son extension ; ce qui laisse penser que la grammatisation et l'imprimerie font partie de la même révolution techno-linguistique. Avec l'imprimé, le phénomène de l'écriture change d'échelle (multiplication du même texte, baisse du coût économique), mais suppose aussi une extension du lectorat et donc la nécessité de grammatiser les langues vernaculaires. La variabilité orthographique des manuscrits laisse place à une normalisation de l'orthographe et de la ponctuation débouchant sur l'apparition d'un isotope, d'un milieu lettré, dégagé de toute variabilité géographique « En dehors des univers culturels disposant de l'imprimerie, on ne rencontre pas de cas où tant de langues aient été normalisées quasi-simultanément, dans un laps de temps aussi court et dans une aire géographique aussi restreinte. » (S. Auroux, *La Révolution technologique de la grammatisation*, op. cit., p. 97).

le déphasage des deux opérations de la préparation et de la publication d'un texte, et rend plus franche la césure entre la fabrique et le produit. De cette évolution témoigne clairement la façon dont Perec conçoit la littérature : tantôt il distingue la fabrique, l'« échafaudage » pour reprendre un de ses termes, du livre publié – tel est le cas du *Cahier des charges* de *La Vie mode d'emploi* ou des bi-carrés latins utilisés –, tantôt il fixe le travail préparatoire à même le texte publié – comme c'est le cas pour les poèmes d'*Alphabets*. Il entérine ainsi la conception d'un art bi-phasé[143] qui se présente comme un acte de formalisation à la fois intellectuel et manuel, conceptuel et pratique de l'écriture – celle-ci état considérée, de la conception à la réalisation, comme une production réglée et modifiable jusqu'à l'obtention d'un résultat satisfaisant. Le graphocentrisme propre à cette conception de la littérature débouche alors nécessairement sur la prise en compte du processus de mise en page du texte – ne serait-ce que parce que les textes produits doivent leur existence à la composition typographique des signes imprimés (que l'on songe à la parenthèse enfermant les points de suspension dans *W ou le souvenir d'enfance*, au métadiscours sur l'écriture dans *Espèces d'espaces*, aux poèmes d'*Alphabets*) – jusqu'à la prise en charge de l'opération de l'édition elle-même. Perec a fait lui-même plusieurs tentatives dans ce domaine : *Vœux*, *Beaux présents* et *Belles absentes*, qu'il a réalisés avec sa propre machine à écrire et tirés à cent exemplaires chacun, anticipent la privatisation de l'édition et les initiatives d'auto-édition que suscitera, dès après sa mort, le développement de la micro-informatique. À cet égard, Perec est bel et bien un écrivain gutenbergien ; en témoigne également l'intérêt qu'il porte à une production automatisée de littérature (A.L.A.M.O., P.A.L.F.) et aux machines de traitement de l'information – le fonds Georges Perec conserve les « listings » d'expressions françaises qu'il s'était fait établir dès le début des années 1980. La définition qu'il donnait de lui comme d'un « homme de lettres » peut s'entendre de plusieurs façons : comme amateur de signes graphiques, comme artisan de la langue[144], mais aussi comme technicien de l'édition. Le rapprochement des opérations de production et de publication du texte permis par les appareils mis sur le marché dans les années soixante s'avère en effet être une opportunité décisive pour Perec (ce dont témoigne son intérêt

143 Les deux phases en question correspondent à la distinction opérée par Nelson Goodman entre les arts autographiques (qui ne supposent pas une notation comme la peinture ou le dessin) et les arts allographiques (qui intègrent nécessairement une notation, comme les signes linguistiques ou les notes de musique dans une partition); voir Nelson Goodman, *Langages de l'art*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1990, p. 147-148. Le travail préparatoire lié aux contraintes constitue une première phase de notation, la réalisation de la contrainte une seconde ; d'où la possibilité de parler d'un art bi-phasé chez Perec qui s'apparente à la musique ainsi que l'a observé Ch. Reggiani : « Une différence notable entre la peinture et la musique est que le compositeur a fini son travail lorsqu'il a écrit la partition, même si ce sont les exécutions qui sont les produits terminaux, tandis que le peintre doit achever le tableau. Peu importe le nombre des études et des révisions faites dans l'un ou l'autre cas, la peinture est à ce point de vue un art à une phase et la musique un art à deux phases » (Ch. Reggiani, *Rhétoriques de la contrainte,* op. cit*.,* p. 108).

144 *Georges Perec artisan de la langue*, Véronique Montémont et Christelle Reggiani dir., *op. cit.*

pour les machines à écrire électriques[145]) et pour les artistes de ces années-là (la photocopie, nous le verrons, possède une fonction similaire chez Sebald) : en prenant en charge l'édition au moyen de ces appareils, ils se font eux-mêmes éditeurs/typographes [146] et réalisent le désir d'autonomisation des arts plastiques vis à vis des institutions de diffusion de l'art en proposant l'espace de l'imprimé comme un lieu privilégié de l'exposition. Si l'utopie économique inhérente à ce projet est pour partie étrangère à la conception littéraire de Perec, il reste que celui-ci s'inscrit pleinement dans ce mouvement qui encourage les artistes à s'impliquer personnellement dans la production matérielle de leurs œuvres. Significatifs à cet égard : l'intérêt que Perec porte à la fabrication du livre –

> […] j'appelle un bel objet … c'est-à-dire un livre que l'on va fabriquer d'un bout à l'autre […] d'essayer d'aboutir à ces objets qui sont anti-commerciaux, anti … anti-économiques au point de vue de l'économie d'un écrivain […].[147]

– et son implication directe dans la naissance de la nouvelle maison d'édition lancée par Paul Otchakowski-Laurens en 1978 (P.O.L.), pour laquelle il propose le logogramme de la figure de l'éternité du jeu de Go ; cette implication renvoie au désir d'une maîtrise totale du champ de l'écriture, y compris dans les opérations techno-linguistiques de l'imprimerie et de l'édition.

Littéralisation de la mémoire

La formalisation offerte par la technique intellectuelle de l'écriture est en second lieu indissociable de la *littéralisation,* qui est une extension de la symbolisation et « repose sur le fait que tout élément de la chaîne linguistique est substituable par un certain nombre d'autres. »[148] La mise en ordre méthodique de l'éparpillement ou de l'émiettement de la mémoire connaît dans *Lieux* un développement littéral, qu'il s'agisse de la lettre libre manuscrite ou de la lettre contrainte mécaniquement. Ces notations de lettres mettent en évidence la dimension infra-ordinaire des écritures publiques, caractéristique du « troisième secteur » de la littérature proposé par François

145 Perec signale notamment cet intérêt dans l'émission de Claude Maupomé *Comment l'entendez-vous ?* (20 août 1980) : « Écrire […] on n'embête personne, c'est un moyen de production qui n'est pas coûteux, même si on a une machine à écrire très perfectionnée […], je me suis acheté une voiture de course, une machine électrique de course […] » (transcription réalisée par nos soins).

146 Les éléments particuliers de cette histoire de l'art sont notamment décrits dans l'ouvrage cité précédemment de Anne Mœglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste* et dans l'ouvrage d'Alessandro Ludovico, *Post-Digital Print. La mutation de l'édition depuis 1894*, Paris, B 42, 2016.

147 G. Perec, « Art et poésie : le livre illustré » dans *Entretiens, Conférences, textes rares, inédits*, op. cit., p. 697.

148 Sylvain Auroux, *La Révolution technologique de la grammatisation*, op. cit., p. 57.

Le Lionnais (voir note n° 193), et que nous aborderons plus loin à travers la question de l'enregistrement.

Lieux fait en effet apparaître une série de métamorphoses des modes d'inscription, selon que les lettres observées dans la réalité sont manuscrites (lors des prises de notes) ou mécanisées (lors de leur mise au net). Pour normal que cela soit, ces étapes du processus d'écriture de *Lieux* montrent un riche jeu de variations dans la transcription des lettres, une variété de modalités de leur saisie (enregistrement et reproduction) par le stylo ou la machine. Un souci d'exactitude domine par exemple la tentative de reproduction des lettres publiques – la typographie, d'inspiration gothique, du titre d'un quotidien célèbre (*Le Monde*), l'écriture utilisée pour une enseigne commerciale (« Mode »), tel panneau signalétique indiquant une direction – tentative qui est hors de portée de l'écriture mécanique (fig. 40, fig. 41):

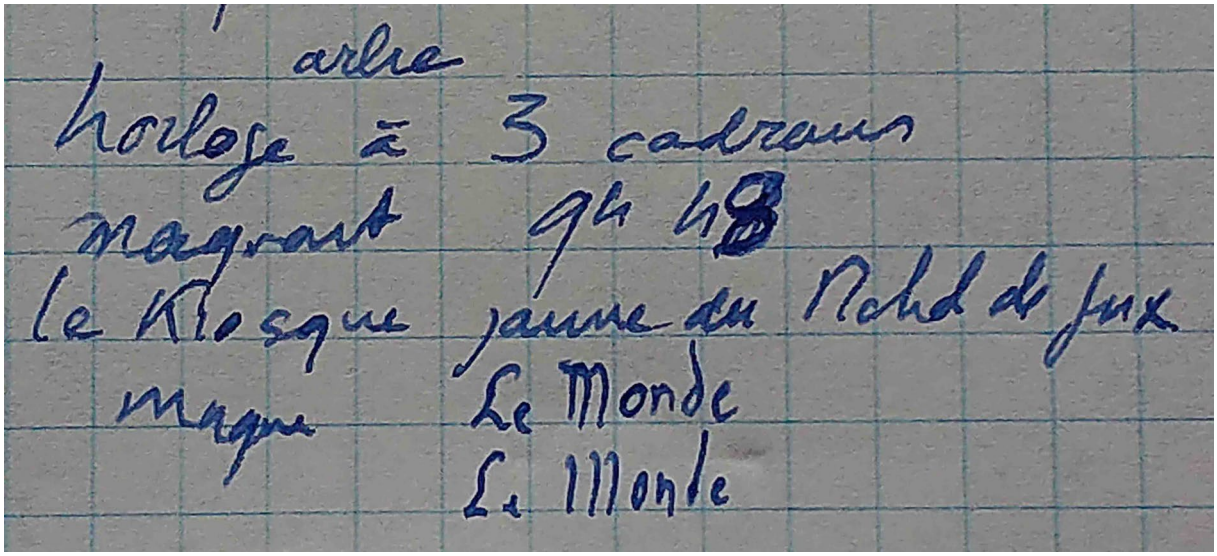


fig. 37 : G. Perec, *Lieux*, Fonds G. Perec, 57, 18, 6, 4.

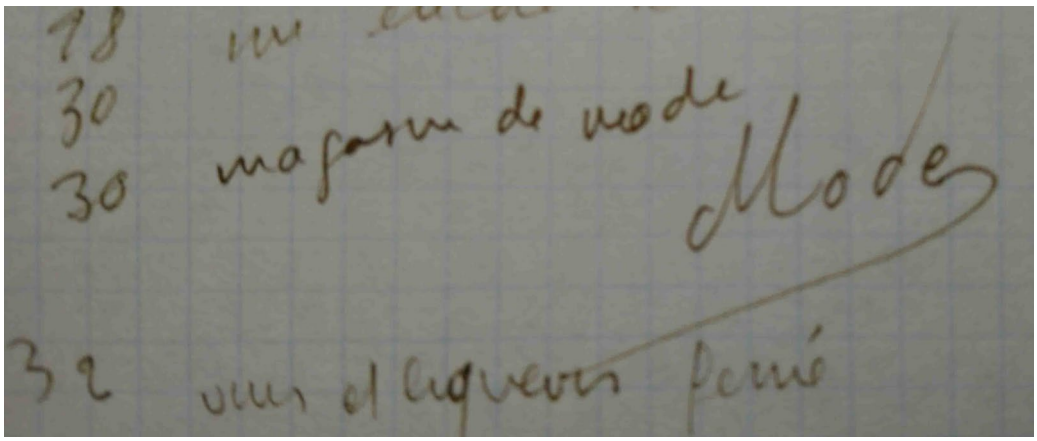


fig. 38 : G. Perec, *Lieux*, Fonds G. Perec, 57, 24, 5, 4.

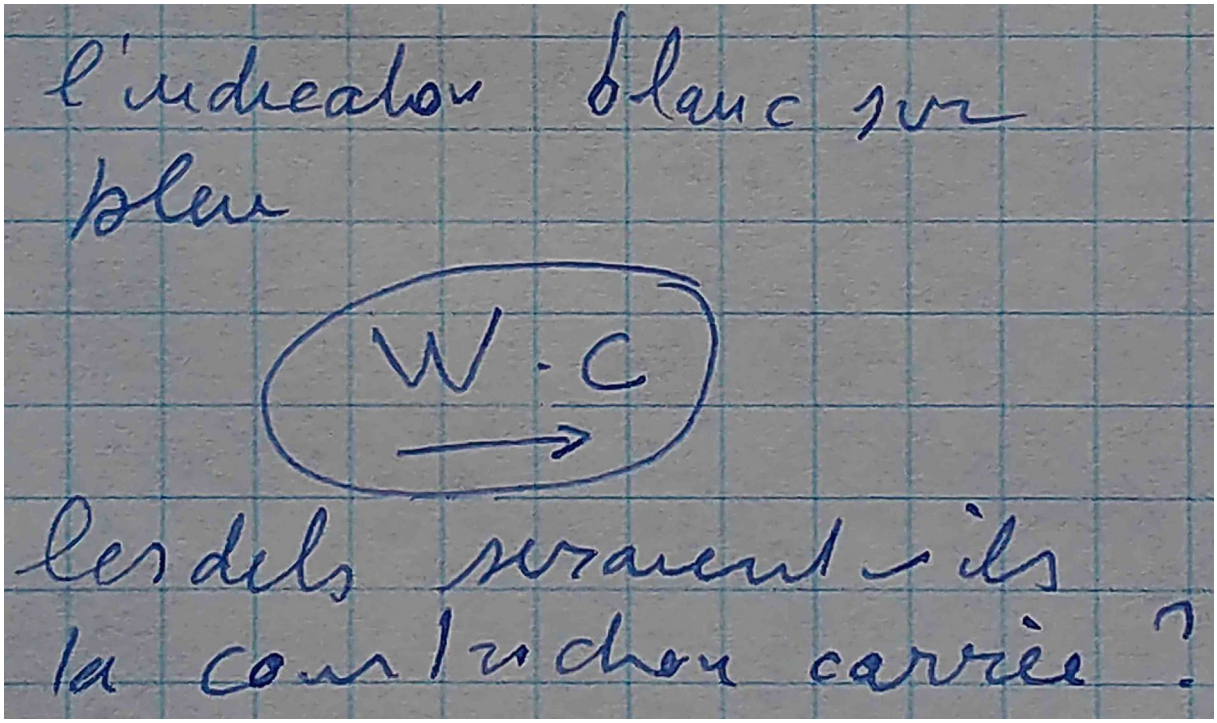


fig. 39 : G. Perec, *Lieux*, Fonds G. Perec, 57, 18, 6, 10.

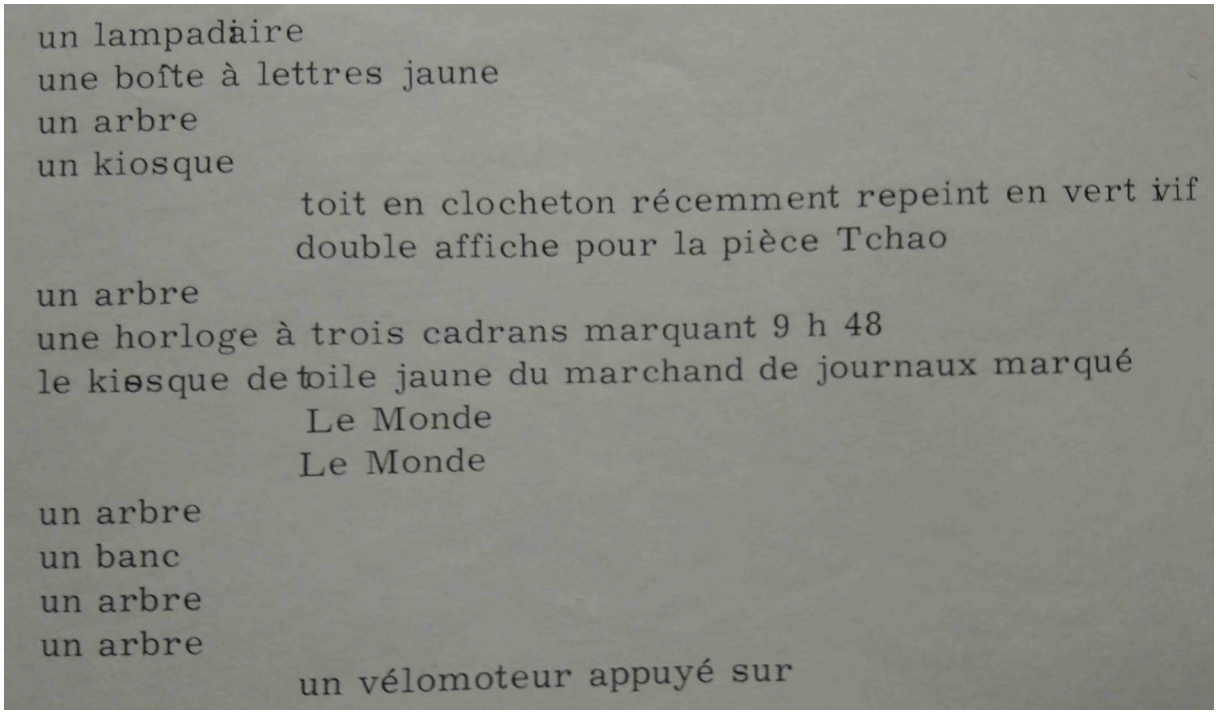
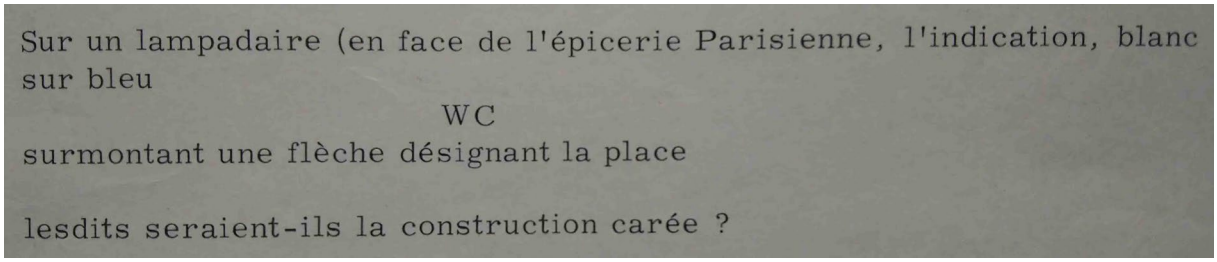


fig. 40 : G. Perec, *Lieux*, Fonds G. Perec, 57, 18, 6, 13.


Sur un lampadaire (en face de l'épicerie Parisienne, l'indication, blanc sur bleu

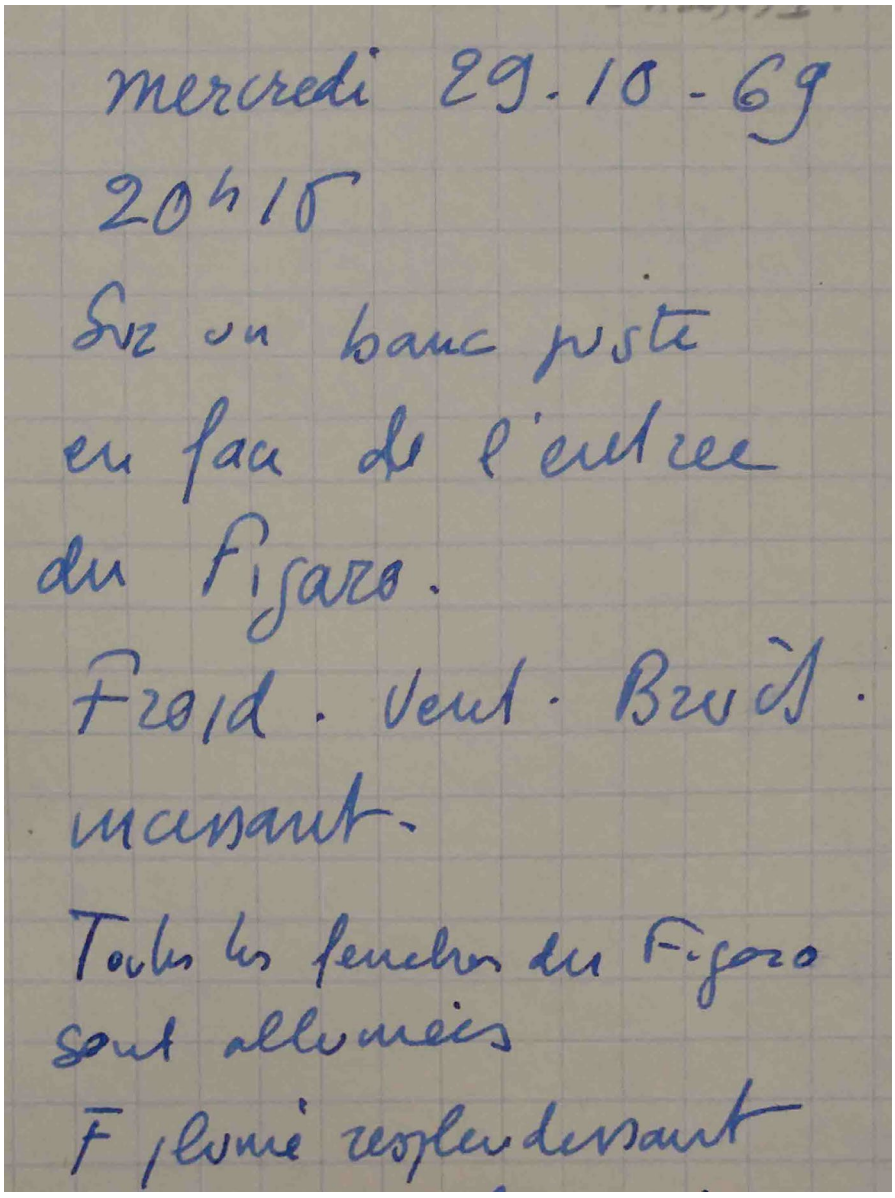
WC

surmontant une flèche désignant la place

lesdits seraient-ils la construction carée ?

fig. 41 : G. Perec, *Lieux*, Fonds G. Perec, 57, 18, 6, 14 d.

Curieusement, la lettre initiale du titre du quotidien *Le Figaro* n'est pas retranscrite mimétiquement là alors que sa forme inciterait à le faire, mais est décrite comme un « F plumé », manière de rappeler le lien instrumental entre la lettre et l'écriture manuscrite (fig. 42 et fig. 43) :


mercredi 29.10-69

20h15

Sur un banc public

en face de l'entrée

du Figaro.

Froid. Vent. Bruit

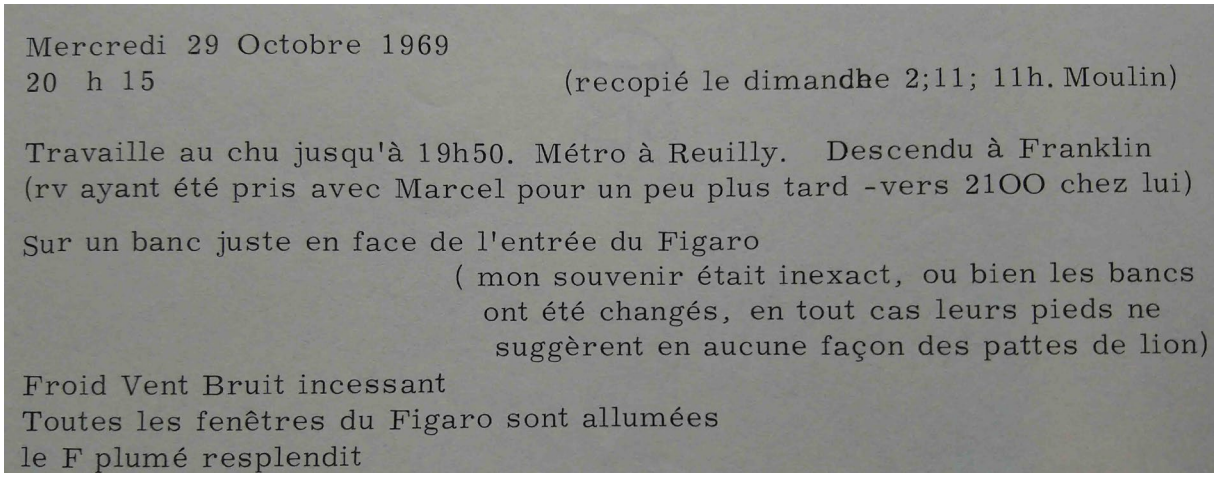
incessant.

Toutes les fenêtres du Figaro

sont allumées

F plumé resplendissant

fig. 42 : G. Perec, *Lieux*, Fonds G. Perec, 57, 20, 5,1.

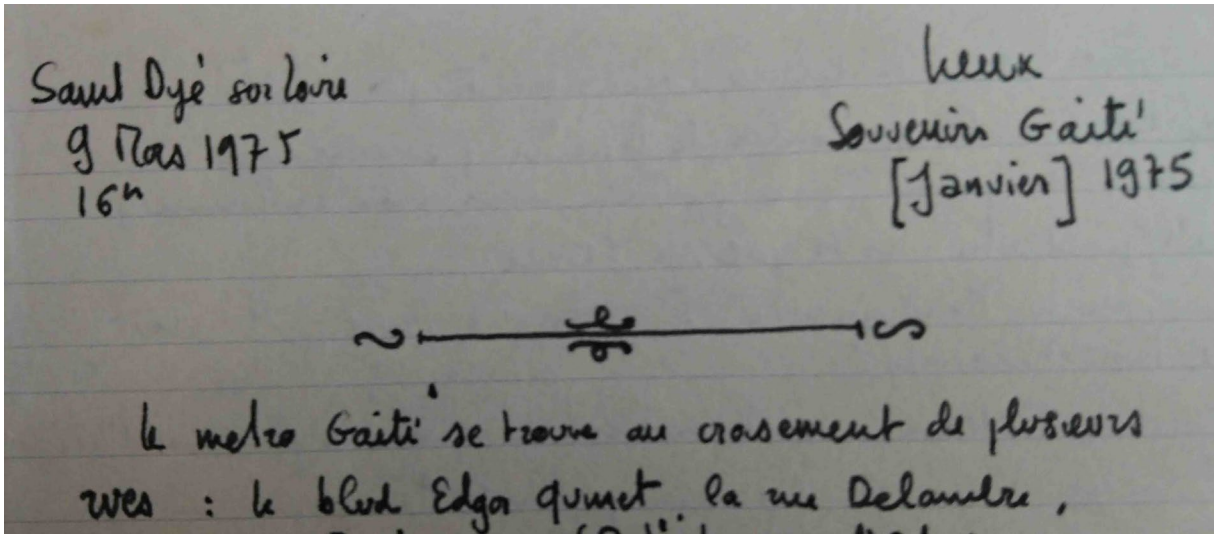

Mercredi 29 Octobre 1969
20 h 15 (recopié le dimanche 2;11; 11h. Moulin)

Travaille au chu jusqu'à 19h50. Métro à Reuilly. Descendu à Franklin
(rv ayant été pris avec Marcel pour un peu plus tard -vers 21OO chez lui)

Sur un banc juste en face de l'entrée du Figaro
(mon souvenir était inexact, ou bien les bancs
ont été changés, en tout cas leurs pieds ne
suggèrent en aucune façon des pattes de lion)
Froid Vent Bruit incessant
Toutes les fenêtres du Figaro sont allumées
le F plumé resplendit

fig. 43 : G. Perec, *Lieux*, Fonds G. Perec, 57, 20, 5, 5.

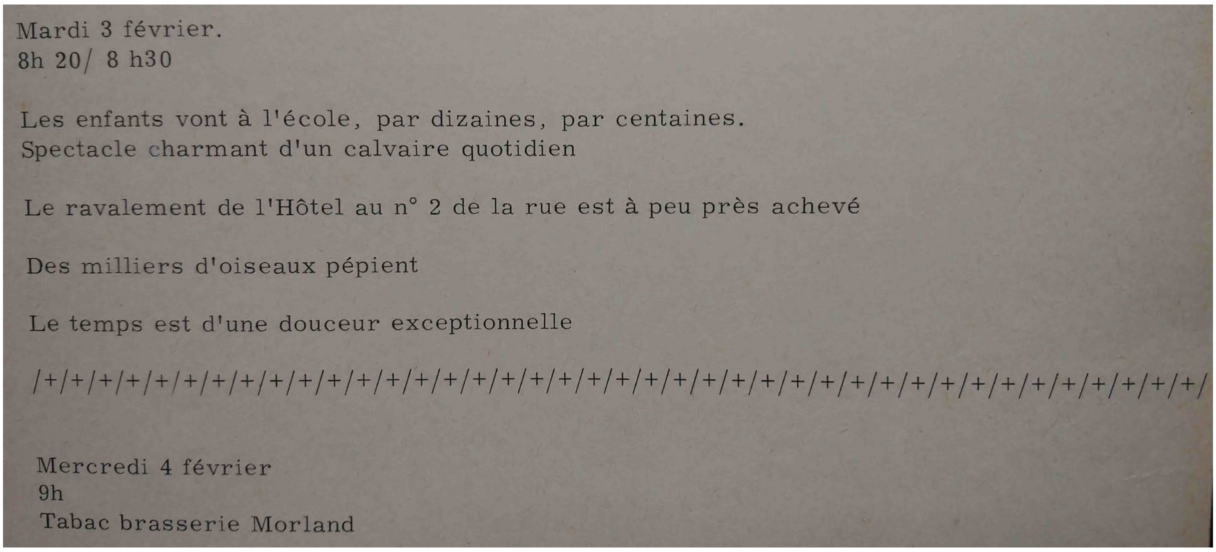
L'imitation s'applique également aux éléments ornementaux typographiques, qu'ils soient traditionnels (fig. 44) ou mécaniques (fig. 45) :


Saint Dyé sur Loire
9 Mars 1975
16h

Lieux
Souvenir Gaîté
[Janvier] 1975

le metro Gaîté se trouve au croisement de plusieurs
rues : le blvd Edgar Quinet la rue Delambre,

fig. 44 : G. Perec, *Lieux*, Fonds G. Perec, 57, 7, 2, 1r.



Mardi 3 février.
8h 20/ 8 h30

Les enfants vont à l'école, par dizaines, par centaines.
Spectacle charmant d'un calvaire quotidien

Le ravalement de l'Hôtel au n° 2 de la rue est à peu près achevé

Des milliers d'oiseaux pépient

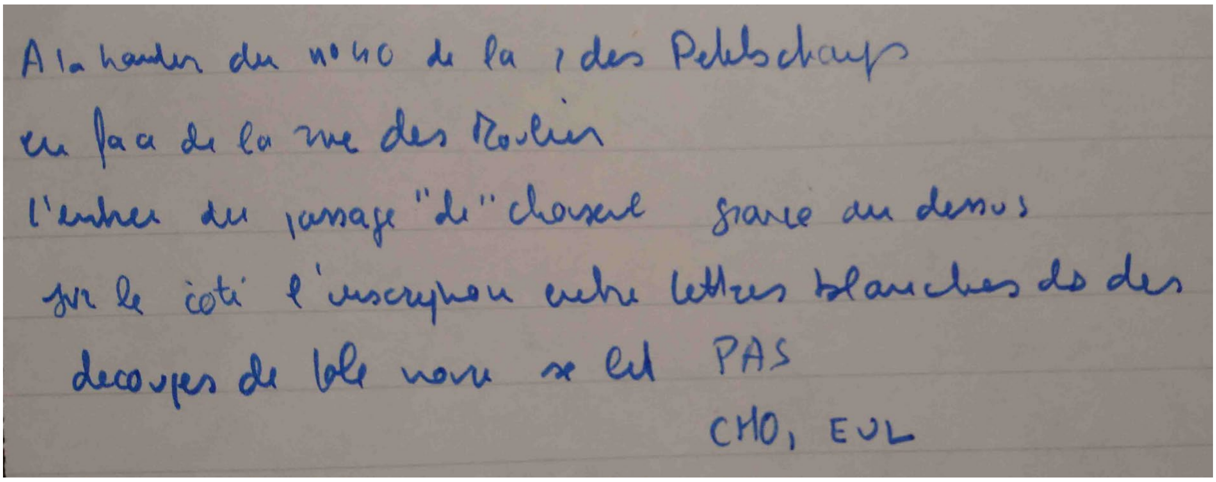
Le temps est d'une douceur exceptionnelle

/+/

Mercredi 4 février
9h
Tabac brasserie Morland

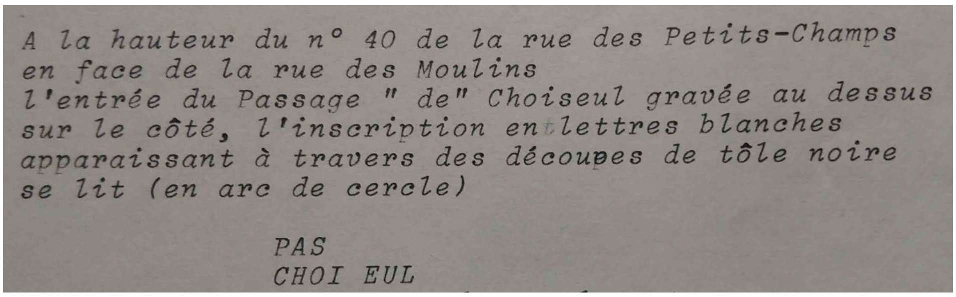
fig. 45 : G. Perec, *Lieux*, Fonds G. Perec, 57, 10, 11.

Une attention particulière est par ailleurs portée à la transcription de lettres publiques effacées par le temps (fig. 46 et fig. 47, fig. 48) ou de mots tronqués en raison d'un point de vue empêché (fig. 49) :



A la hauteur du n° 40 de la r des Petits champs
en face de la rue des Moulins
l'entrée du passage "de" Choiseul gravée au dessus
sur le côté l'inscription entre lettres blanches des des
découpes de tôle noire se lit PAS
CHO, EUL

fig. 46 : G. Perec, *Lieux*, Fonds G. Perec, 57, 11, 1, 1.



A la hauteur du n° 40 de la rue des Petits-Champs
en face de la rue des Moulins
l'entrée du Passage " de" Choiseul gravée au dessus
sur le côté, l'inscription en lettres blanches
apparaissant à travers des découpes de tôle noire
se lit (en arc de cercle)

PAS
CHOI EUL

fig. 47 : G. Perec, *Lieux*, Fonds G. Perec, 57, 11, 5, 1.

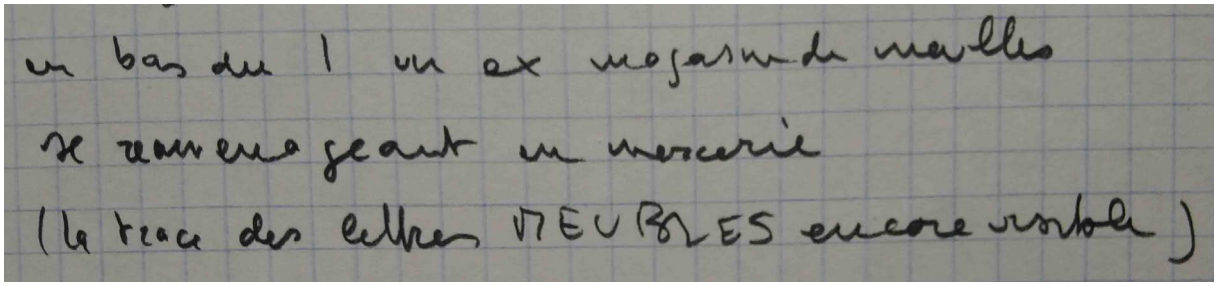


fig. 48 : G. Perec, *Lieux*, Fonds G. Perec, 57, 24, 1, 1.

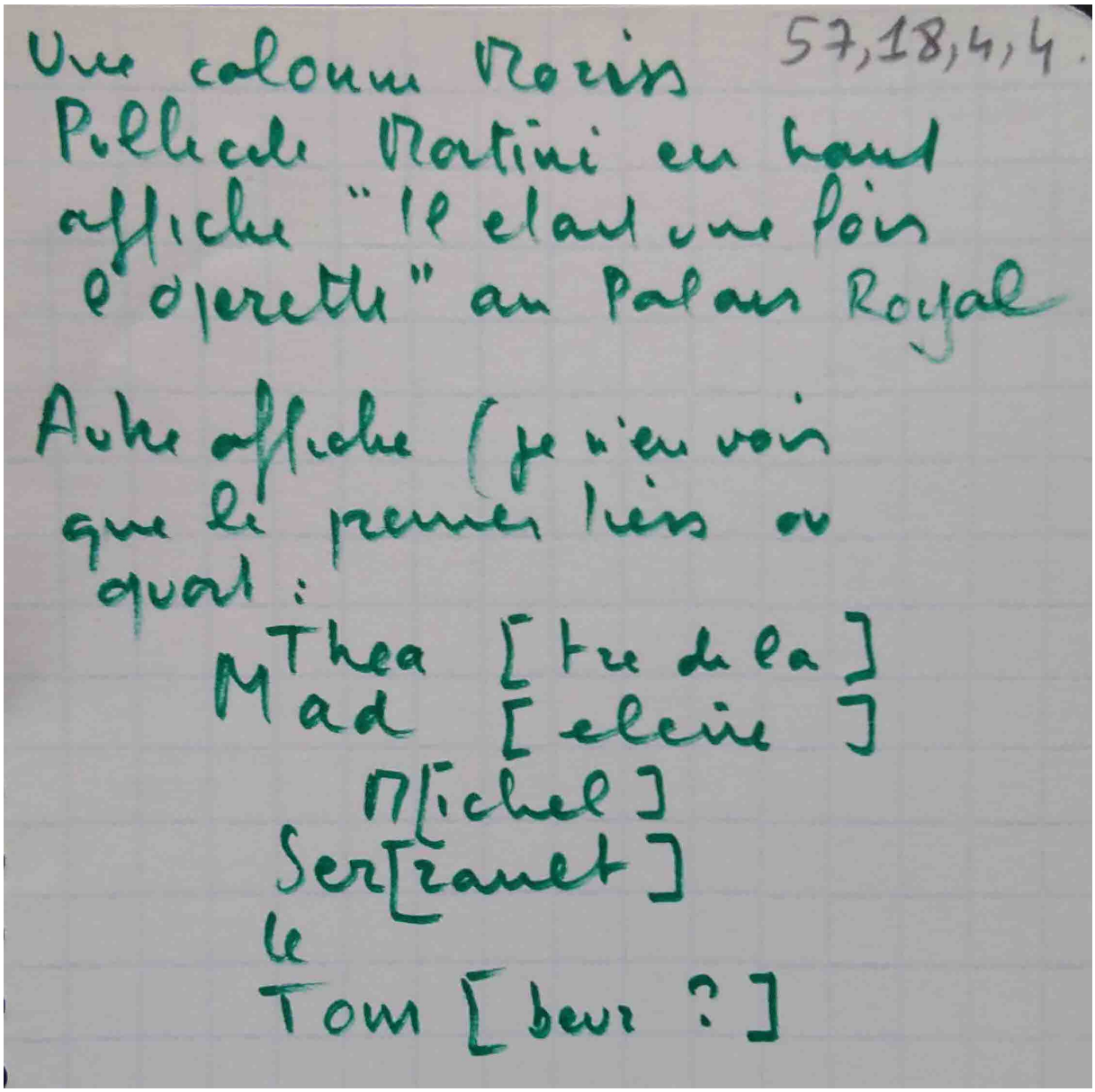


fig. 49 : G. Perec, *Lieux*, Fonds G. Perec, 57, 18, 4, 4.

Les lettres peuvent poser un problème d'identification, voire constituer une énigme, et défier l'interprétation : ainsi l'essai de translittération des lettres hébraïques oblige Perec à maintenir

l'écriture manuscrite en raison d'une incertitude quant à la forme de la lettre (fig. 50 et fig. 51), et même d'un doute sur l'existence de celle-ci – ce thème sera repris dans *W ou le souvenir d'enfance* :

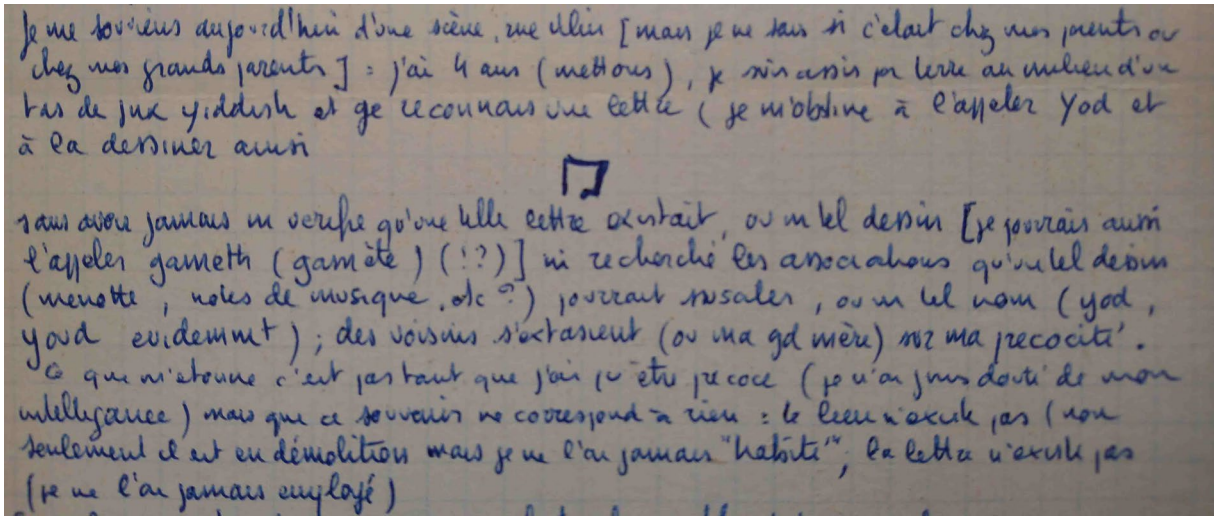


fig. 50 : G. Perec, *Lieux*, Fonds G. Perec, 57, 25, 2, 1.

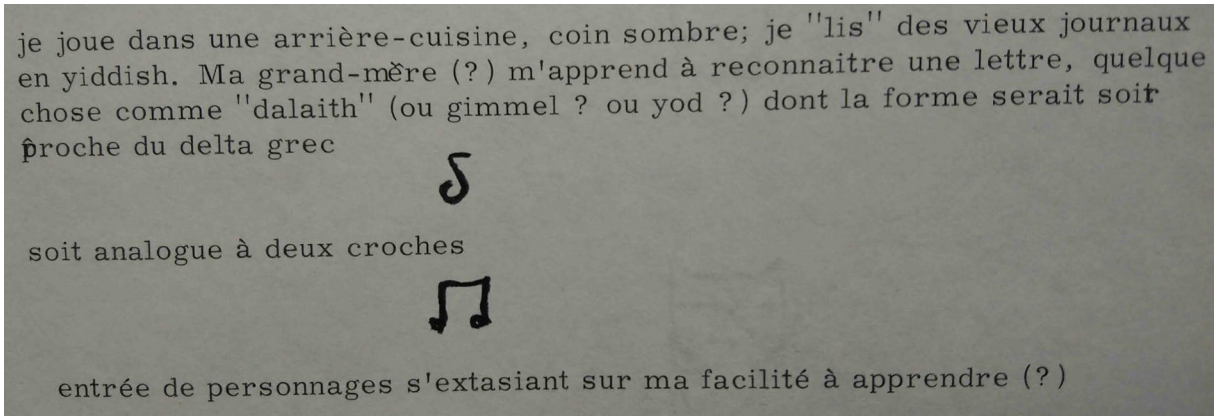


fig. 51 : G. Perec, *Lieux*, Fonds G. Perec, 57, 25, 1, 3.

Ou bien la lettre peut être une lettre imaginaire, entre le X et le trident désignant ailleurs, dans *La Disparition,* le « e » manquant[149] (fig. 52) :

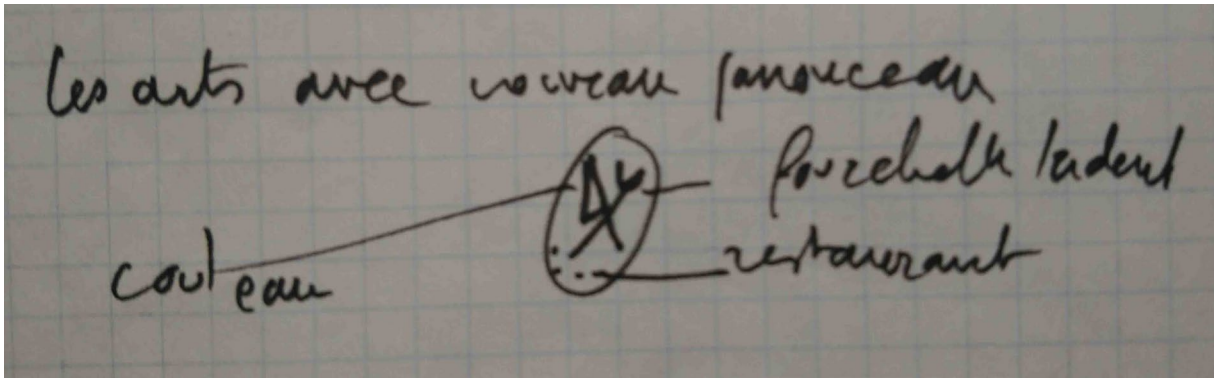


fig. 52 : G. Perec, *Lieux*, Fonds G. Perec, 57, 12, 6, 1.

La description et la transcription de l'infra-ordinaire littéral sont les étapes du processus d'émergence d'une signification et sont au service d'une enquête de type ethnographique[150]. Le milieu urbain apparaît comme un espace social saturé de signes à rassembler puis à déchiffrer, principe d'une archéologie et d'une poétique formulées en leur temps par Benjamin et les surréalistes, où les graffitis à caractère social ou politique désignent obliquement les éléments d'un univers coercitif (fig. 53), voire concentrationnaire (fig. 54) :

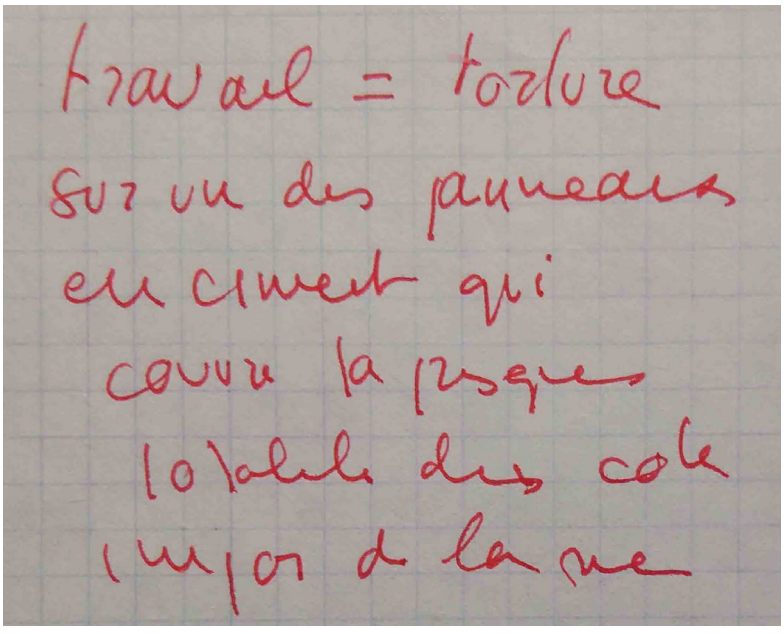


fig. 53 : G. Perec, *Lieux*, Fonds G. Perec, 57, 24, 2.

149 Un « harpon à trois dards » (G. Perec, *La Disparition* dans *Œuvres* I, op. cit., p. 335).

150 Perec on s'en souvient définit cette autobiographie critique qu'est *Lieux* comme relevant d'une « psycho ethnologie » (voir supra note n° 548).

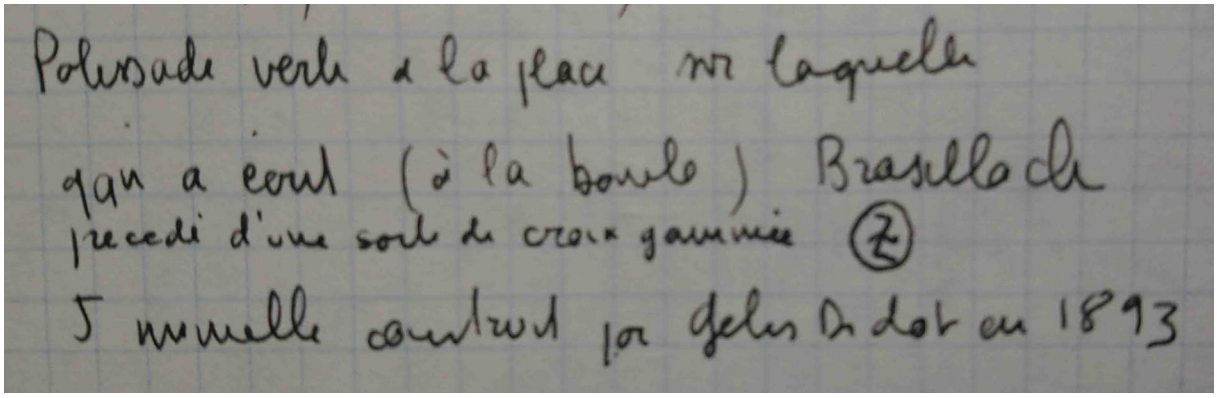


fig. 54 : G. Perec, *Lieux*, Fonds G. Perec, 57, 26, 1, 29.

Mais la dégradation des inscriptions renvoie plus spécifiquement à un imaginaire de la déperdition et de l'oubli et à une recherche plus personnelle et plus directement autobiographique : celle d'un sens à donner à la perte. Nous retrouvons cette convergence de l'espace lettré et de l'espace intime dans l'élaboration par Perec d'un « itinéraire analytique » dont l'interprétation relève à la fois de la psychanalyse et de la poésie – un parcours d'un mot à un autre, d'une lettre à une autre, d'un son à un autre, fondé sur des jeux phoniques ou scripturaux où l'on peut, là aussi, déceler des connotations biographiques (fig. 55) :

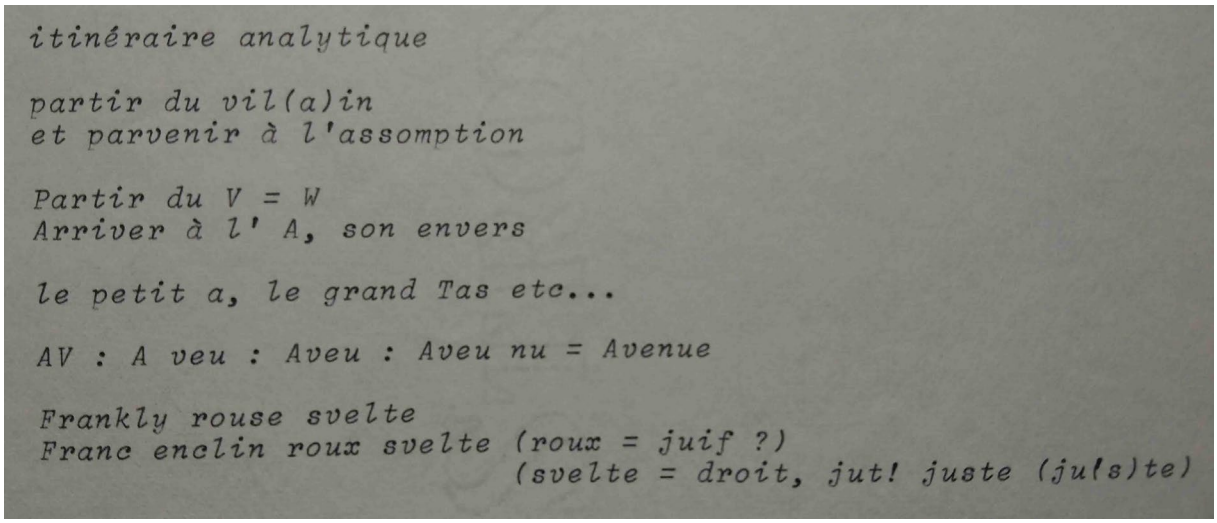


fig. 55 : G. Perec, *Lieux*, Fonds G. Perec, 57, 13, 1, 2 d.

S'agissant des supports de l'écriture, une distinction s'impose entre l'espace de la page occupée librement et le quadrillage normé du papier utilisé, qui contraint ou non la disposition des lettres. Le papier quadrillé issu de carnets utilisé comme support d'écriture des réels impose une régularité (hauteur des lettres, listes justifiées) et sert de matrice à l'enregistrement de la réalité. De même, le papier à musique (fig. 56 et fig. 57), le papier millimétré (fig. 58 et fig. 59) ou le papier à

en-tête (fig. 60 et fig. 61) sont les lieux d'une tension entre une écriture libre et une écriture contrainte où se montre un souci de faire coïncider l'ordre typographique et celui de la grille (fig. 62) :

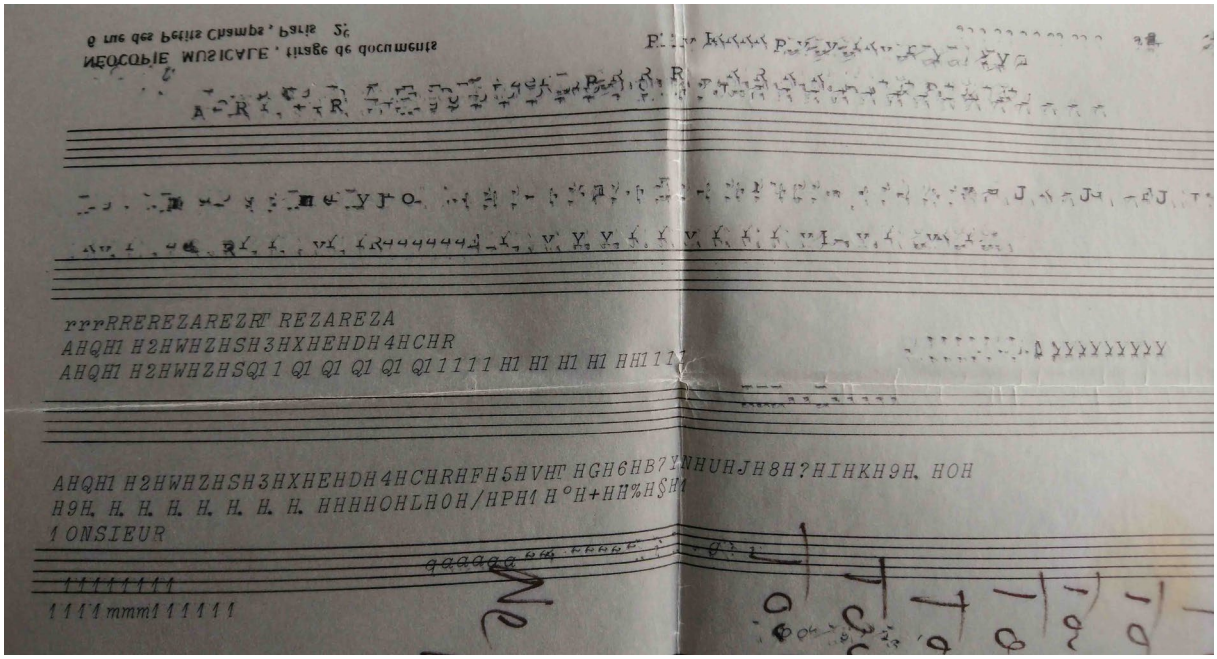


fig. 56 : G. Perec, *Lieux*, Fonds G. Perec, 57, 17, 3, 1d.

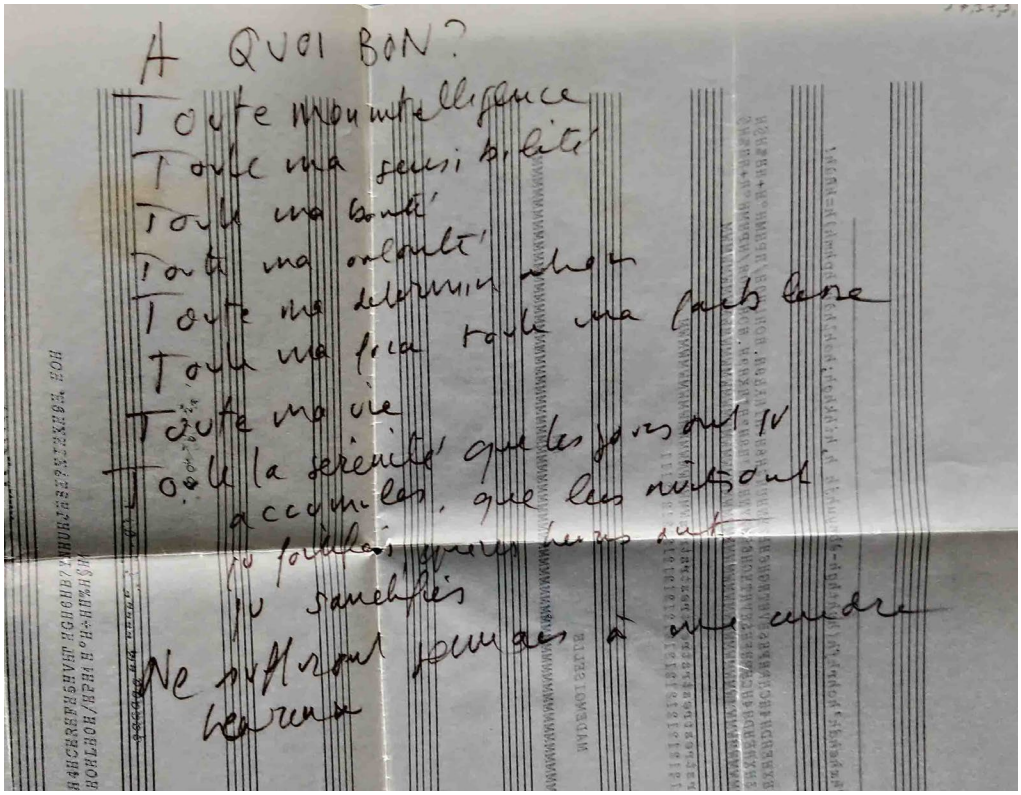


fig. 57 : G. Perec, *Lieux*, Fonds G. Perec, 57, 17, 3, 1d.

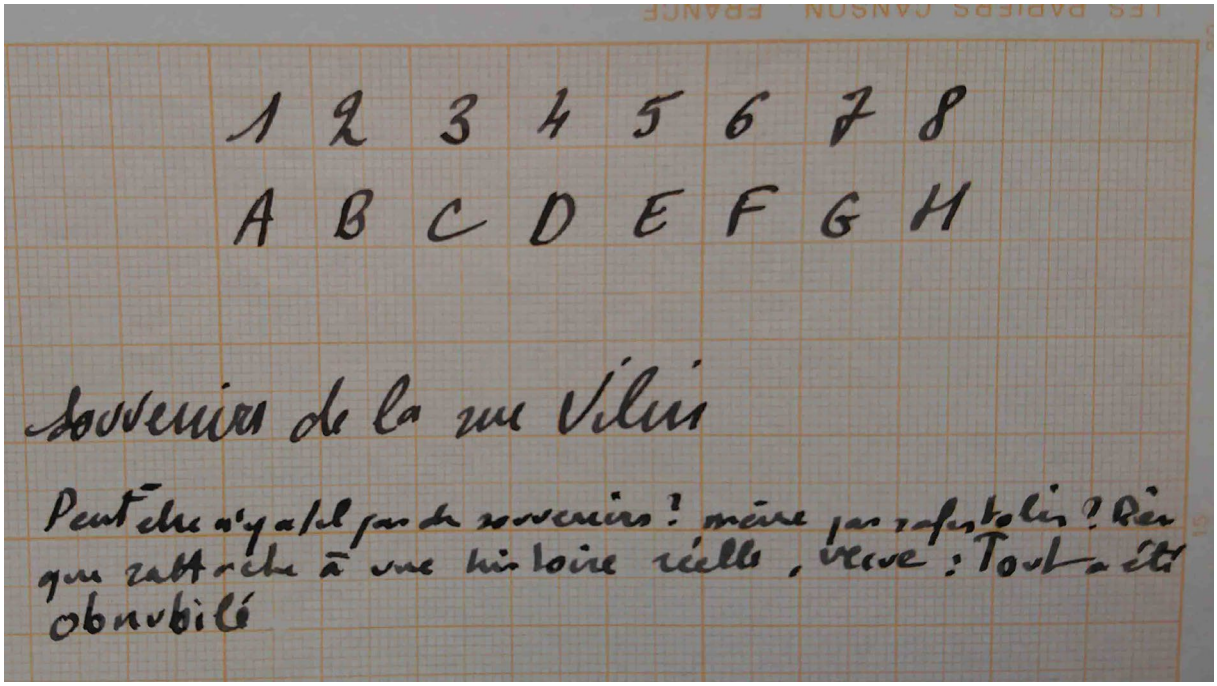


fig. 58 : G. Perec, *Lieux*, Fonds G. Perec, 57, 25, 6, 2.

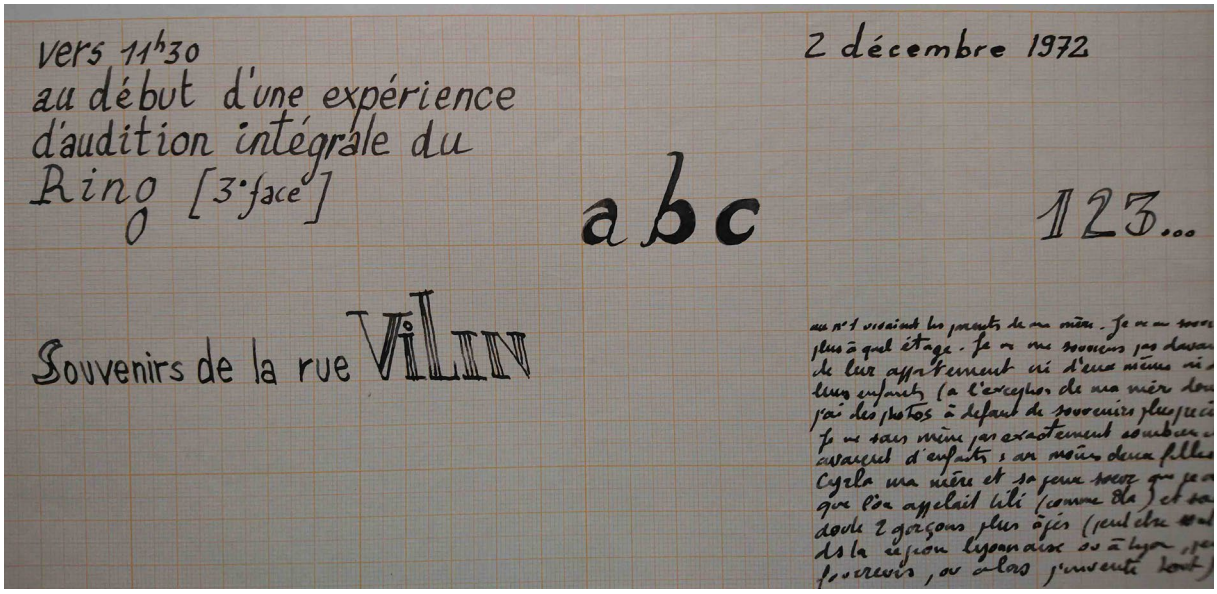
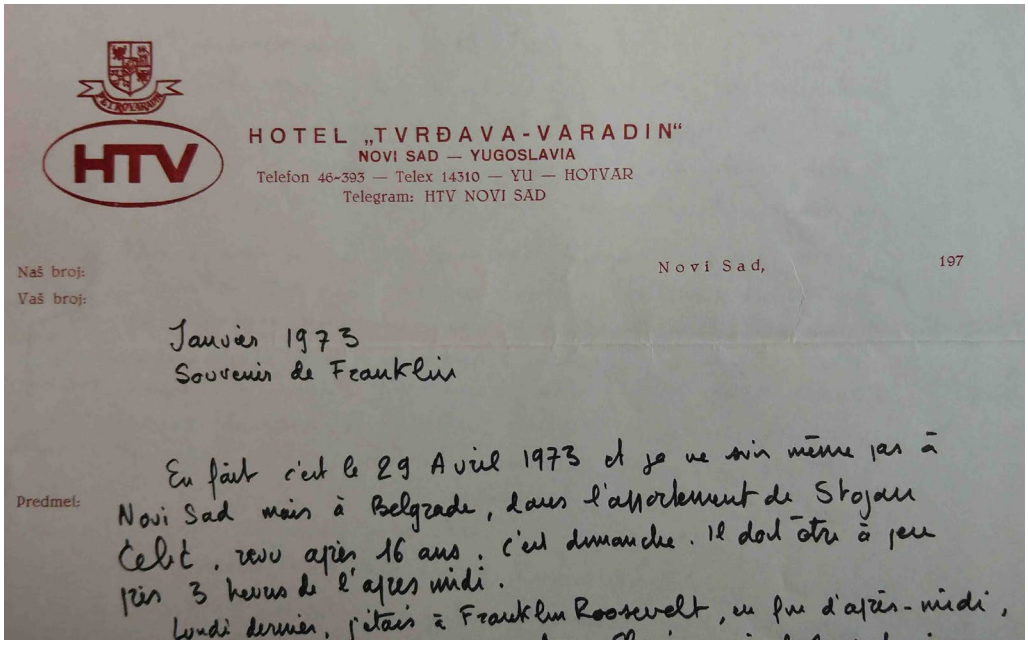


fig. 59 : G. Perec, *Lieux*, Fonds G. Perec, 57, 15, 3, 4d.



HOTEL „TVRĐAVA-VARADIN"
NOVI SAD — YUGOSLAVIA
Telefon 46-393 — Telex 14310 — YU — HOTVAR
Telegram: HTV NOVI SAD

Naš broj:
Vaš broj:

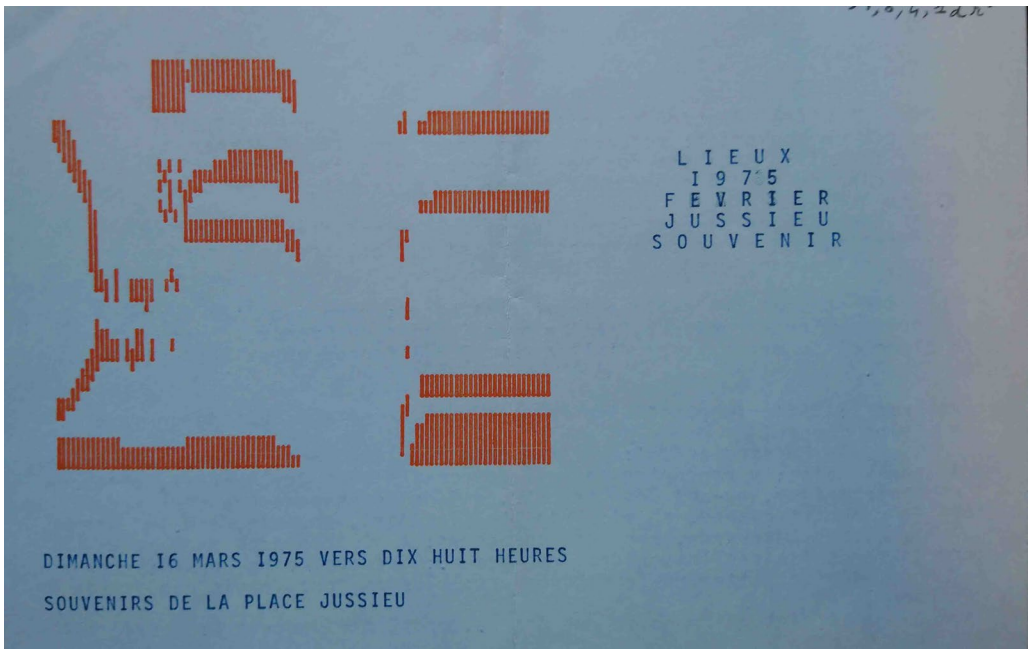
Novi Sad, 197

Predmet:

Janvier 1973
Souvenir de Franklin

En fait c'est le 29 Avril 1973 et je ne suis même pas à Novi Sad mais à Belgrade, dans l'appartement de Stojan Celic, revu après 16 ans. C'est dimanche. Il doit être à peu près 3 heures de l'après midi.
Lundi dernier, j'étais à Franklin Roosevelt, en fin d'après-midi,

fig. 60 : G. Perec, *Lieux*, Fonds G. Perec, 57, 3, 4, 1, 3r.



LIEUX
1975
FEVRIER
JUSSIEU
SOUVENIR

DIMANCHE 16 MARS 1975 VERS DIX HUIT HEURES
SOUVENIRS DE LA PLACE JUSSIEU

fig. 61 : G. Perec, *Lieux*, Fonds G. Perec, 57, 8, 4, 1d r°.

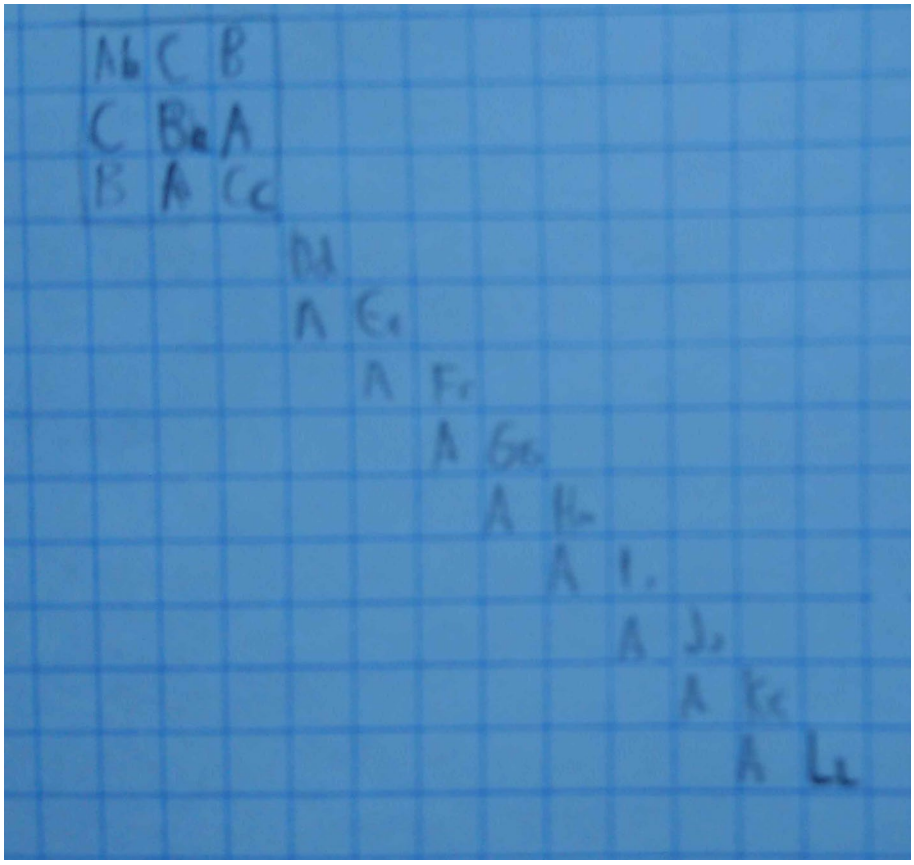


fig. 62 : G. Perec, *Lieux*, Fonds G. Perec, 57, 2, 8.

Dans le cas du papier à musique, on observe une tension extrême entre cet ordre de la grille et l'écriture manuscrite, entre le plan visuel horizontal des portées musicales imprimées mécaniquement et l'écriture manuscrite du texte qui vient s'y opposer perpendiculairement ; cette tension scripturale coïncide avec une tonalité lyrique plutôt rare chez Perec :

> À quoi bon ?
> Toute mon intelligence
> toute ma sensibilité
> toute ma bonté
> toute ma volonté
> toute ma détermination
> toute ma force toute ma faiblesse
> toute ma vie
> toute la sérénité que les joies ont pu
> accumuler, que les nuits ont
> pu fortifier que les heures ont pu sanctifier
> ne suffiront jamais à me rendre heureux.[151]

[151] Ce texte (Fonds G. Perec 57, 17, 3, 1d), issu d'une mise sous pli séparée datée du 19 mars 1971, accompagne le troisième souvenir de l'Île Saint Louis (texte n° 63 de *Lieux*, Île Saint Louis, Souvenir 1971). Il est écrit au verso d'un papier calque de portées musicales, sur le recto duquel il y a des suites de lettres dactylographiées – Perec ayant dû « s'amuser » avec une machine à écrire avant de se décider à le réemployer.

L'invention scripturale est particulièrement travaillée dans le cas des enveloppes contenant les réels et les souvenirs. Celles-ci donnent l'occasion de variations multiples, que l'on peut répartir d'une part en lettres mécaniques ou imitées d'une écriture mécanique

– caractères de machine à écrire (fig. 63) :

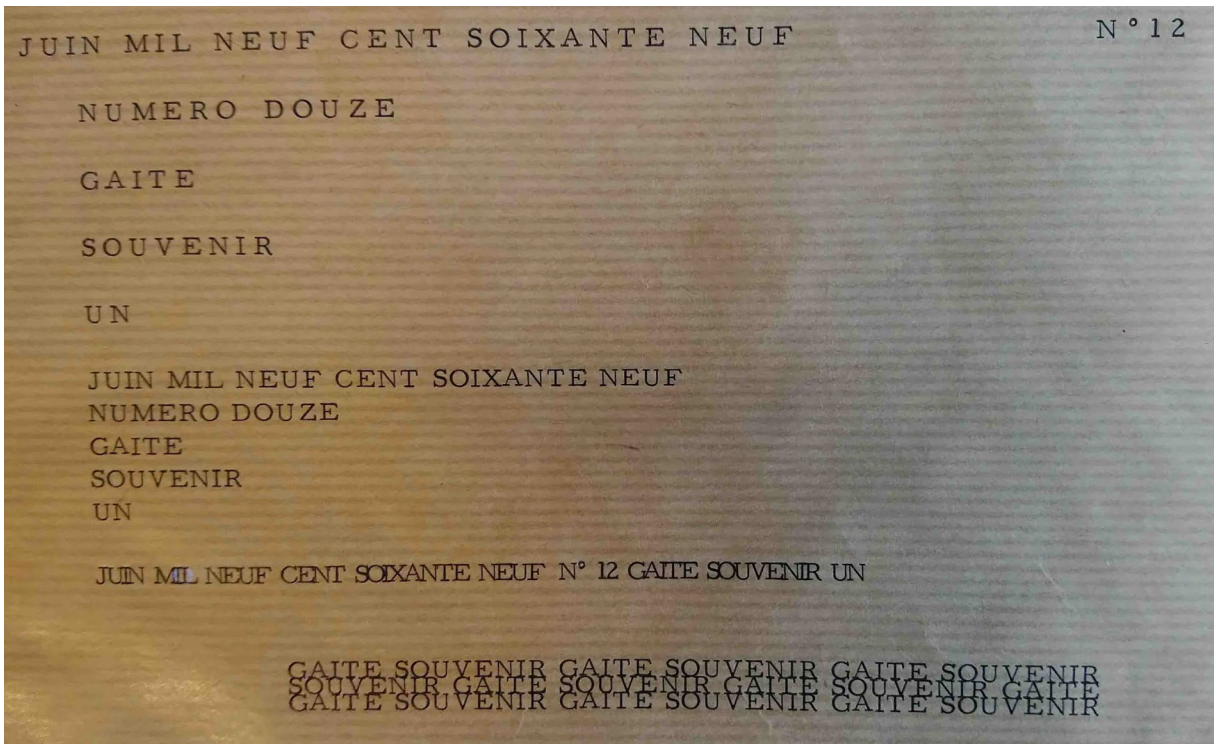


fig. 63 : G. Perec, *Lieux*, Enveloppe Gaité, souvenir, juin 1969, 57, 7, 6d, 0.

– imitation d'un cartouche technique (fig. 64) :

fig. 64 : G. Perec, *Lieux*, Enveloppe Contrescarpe, réel, juin 1969, 57, 11, 1od.

– caractères Letraset (fig. 65) :

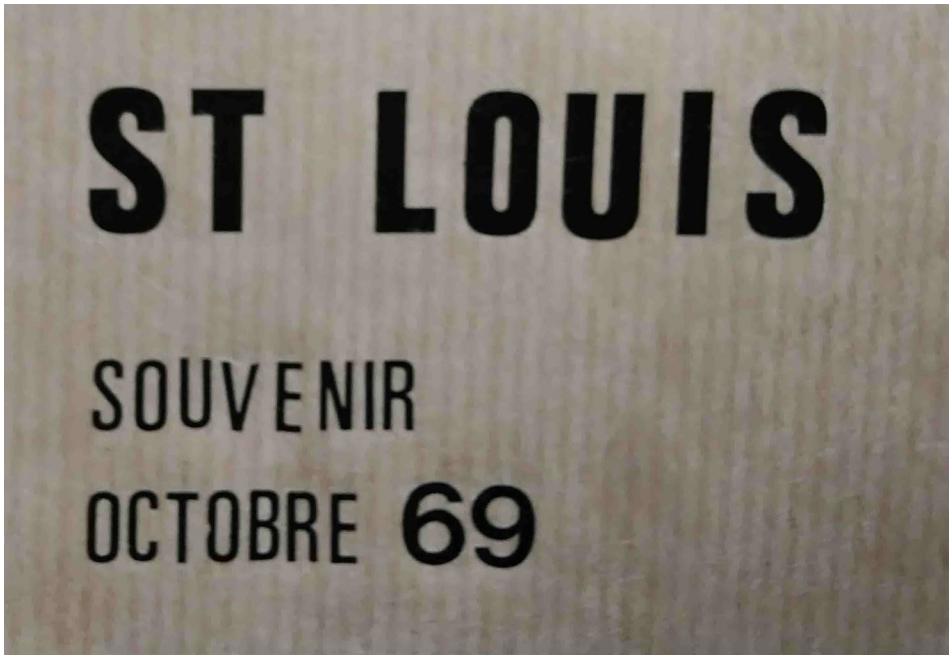


fig. 65 : G. Perec, *Lieux*, Enveloppe St Louis, souvenir, octobre 1969, 57, 17, 6, 0.

– lettres au tampon (fig. 66) :

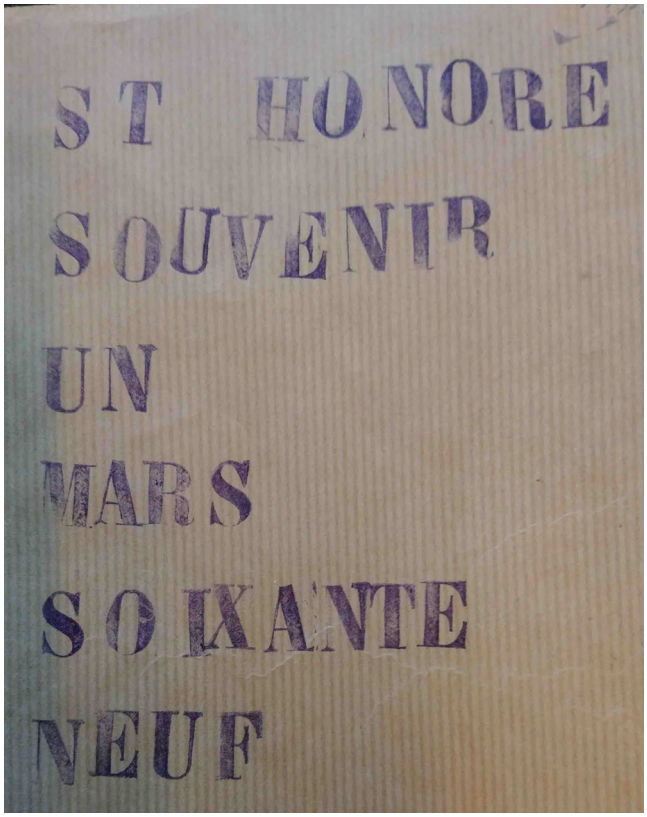


fig. 66 : G. Perec, *Lieux*, Enveloppe St Honoré, souvenir, mars 1969, 57, 5, 2, 0.

D’autre part en lettres manuscrites :

– courantes (fig. 67 et fig. 68) :

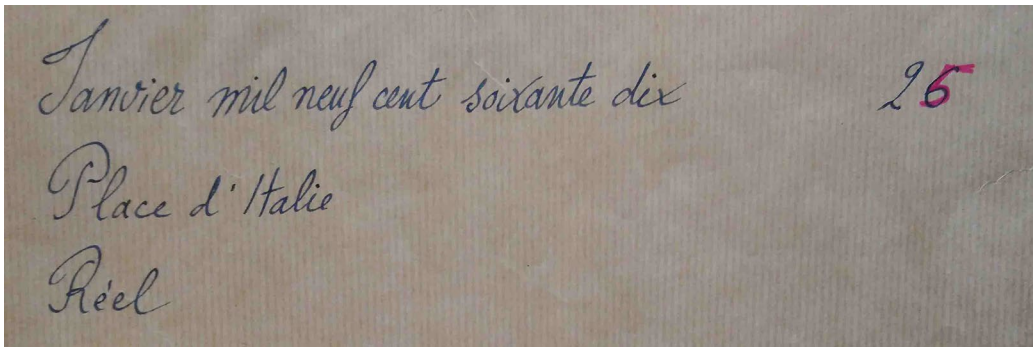


fig. 67 : G. Perec, *Lieux*, Enveloppe Place d’Italie, réel, janvier 1970, 57, 9, 10, 0.

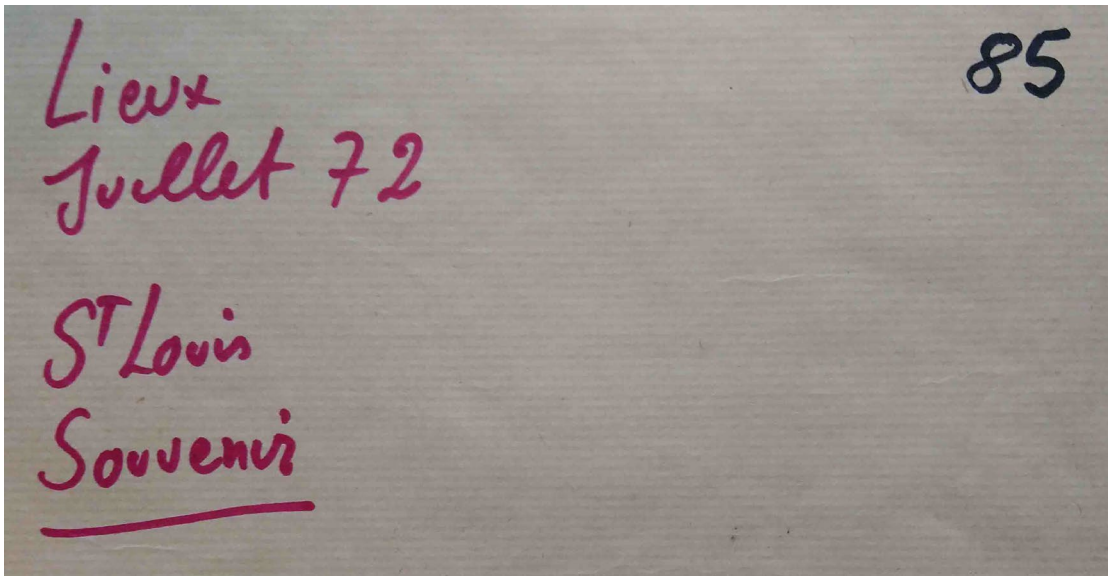


fig. 68 : G. Perec, *Lieux*, Enveloppe St Louis, souvenir, juillet 1972, 57, 17, 8, 0.

– fantaisistes ou ornées (fig. 69, fig. 70, fig. 71, fig. 72) :

fig. 69 : G. Perec, *Lieux*, Enveloppe Gaité, réel, septembre 1970, 57, 6, 0.

fig. 70 : G. Perec, *Lieux*, Enveloppe Place d'Italie, réel, novembre 1972, 57, 9, 10, 1, 0.

fig. 71 : G. Perec, *Lieux*, Enveloppe Choiseul, réel, juillet 1972, 57, 11, 2, 0.

fig. 72 : G. Perec, *Lieux*, Enveloppe Junot, réel, octobre 1970, 57, 1, 3, 0.

– imitées d'un pseudo-alphabet antique (fig. 73) :

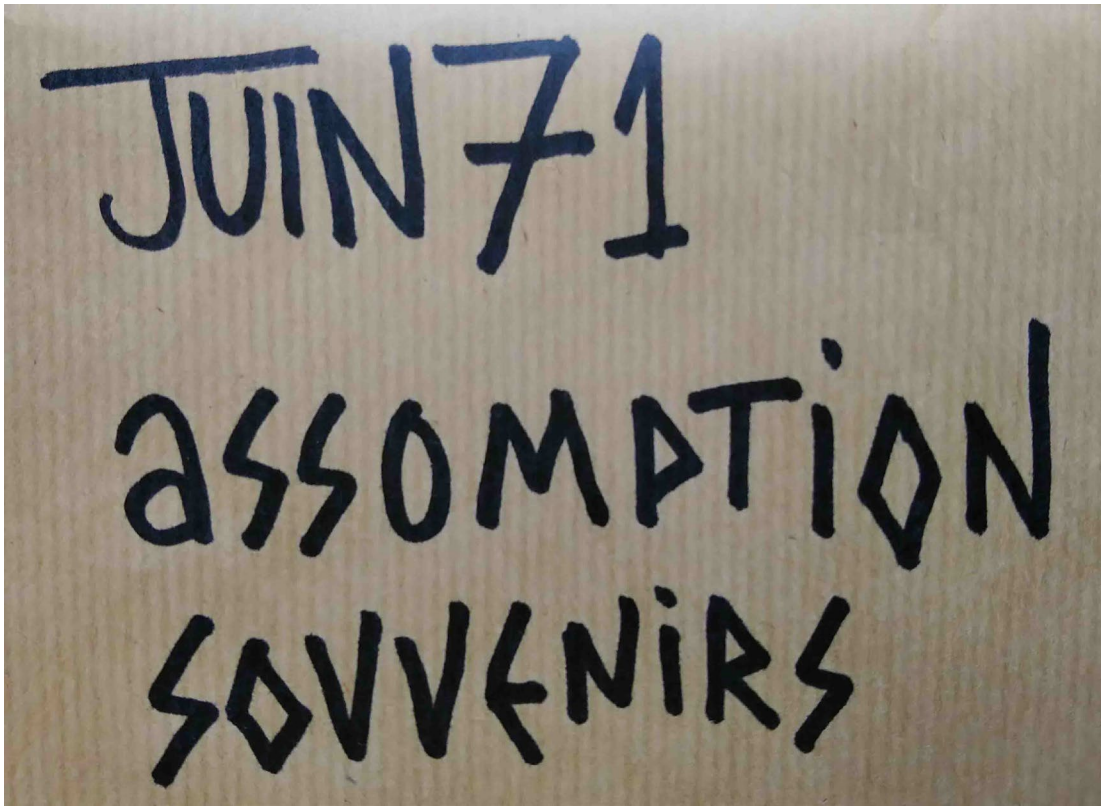


fig. 73 : G. Perec, *Lieux*, Enveloppe Assomption, souvenir, juin 1971, 57, 13, 0.

– ou de la bande dessinée (fig. 74, 75, 76, 77) :

fig. 74 : G. Perec, *Lieux*, Enveloppe Place d'Italie, souvenir, août 1970, 57, 15, 4, 0.

fig. 75 : G. Perec, *Lieux*, Enveloppe, Jussieu, réel, juillet 1970, 57, 18, 7d, 0.

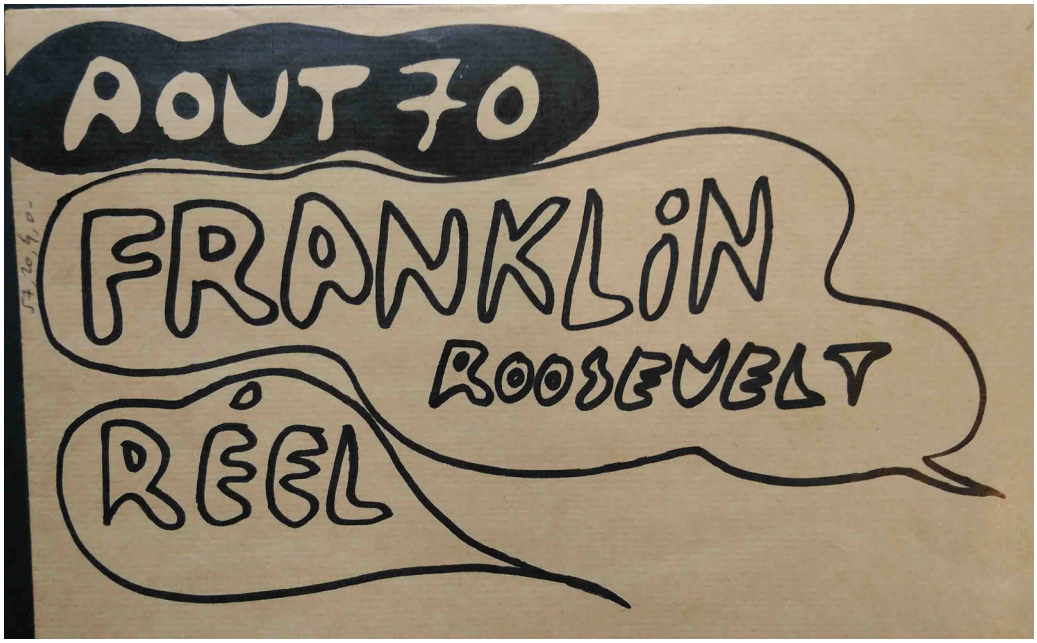


fig. 76 : G. Perec, *Lieux*, Enveloppe Franklin Roosevelt, réel, août 1970, 57, 20, 4, 0.

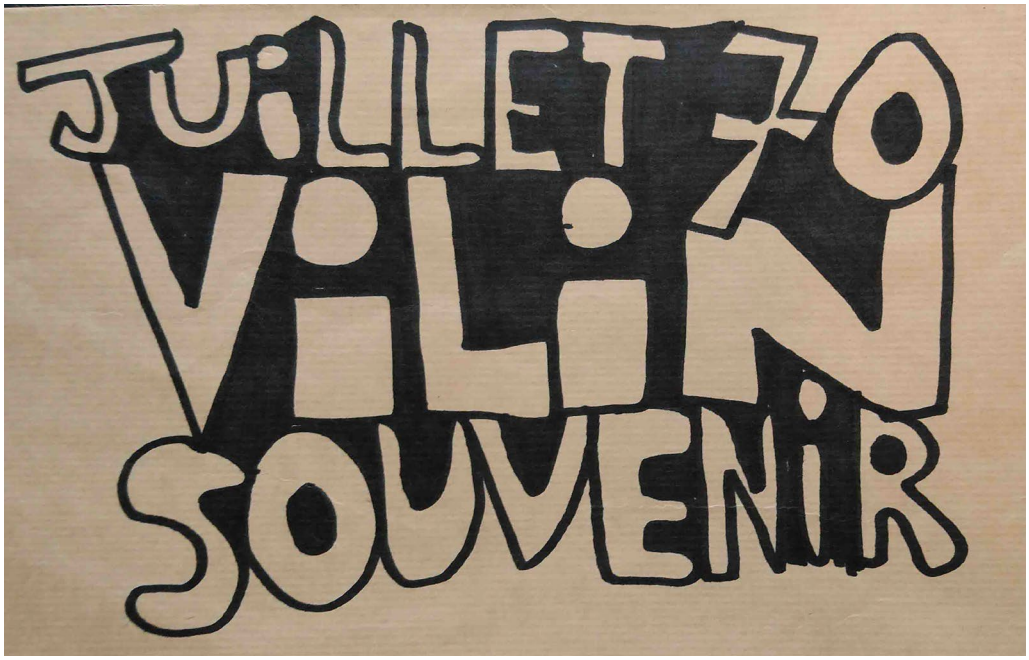


fig. 77 : G. Perec, *Lieux*, Enveloppe, Vilin, souvenir, juillet 1970, 57, 25, 2, 0.

Certaines d'entre elles associent les deux types d'écriture, courante et fantaisiste.

Règne dans cet ensemble une variété de cas qui montre, outre un goût réel pour l'invention du dessin des lettres, un désir d'épuisement des possibilités graphiques de l'écriture. Dès lors la saisie *in vivo* des « réels », – les typographies urbaines et publiques –, indique la tentative de concrétisation d'une véritable saisie de l'infra-ordinaire graphique qui rattache Perec, ainsi que l'a observé Christelle Reggiani, à la figure du peintre de la vie moderne de Baudelaire qui, sensible à la rapidité du geste de l'esquisse ou du croquis, associe l'acte scriptural et le dessin dans une proximité fondatrice[152].

S'il est difficile de répartir les « réels » et les « souvenirs » de *Lieux* selon leur mode d'écriture, manuscrite ou mécanique (certains souvenirs sont rédigés manuellement et certains réels ont été retranscris mécaniquement), l'écriture fait apparaître une instrumentation liée à la temporalité propre au projet : *immédiate* dans le cas des réels et favorisant l'enregistrement orthothétique du réel par l'imitation notamment ; *médiate* dans le cas des souvenirs en raison de la distance temporelle et spatiale avec les lieux décrits, favorisant le temps long de la méditation. Un rapprochement est possible à cet égard avec les *Je me souviens*, dont certains proviennent des « souvenirs » de *Lieux* (ainsi du souvenir de Robic). Si l'usage d'une machine à écrire est de toute

152 Voir aussi à ce propos A. M. Christin, *L'Image écrite ou la déraison graphique*, Paris, Flammarion, Champs arts, 2009 [1995].

évidence inadapté à la mobilité du mode de saisie des « réels », il semble que l'usage de l'écriture manuscrite ou de la machine à écrire pour les « souvenirs » est variable et soumis aux humeurs changeantes de l'auteur et de la machine elle-même (fig. 78) et peut-être surtout aux instants de l'écriture, souvent choisis en fonction du moment :

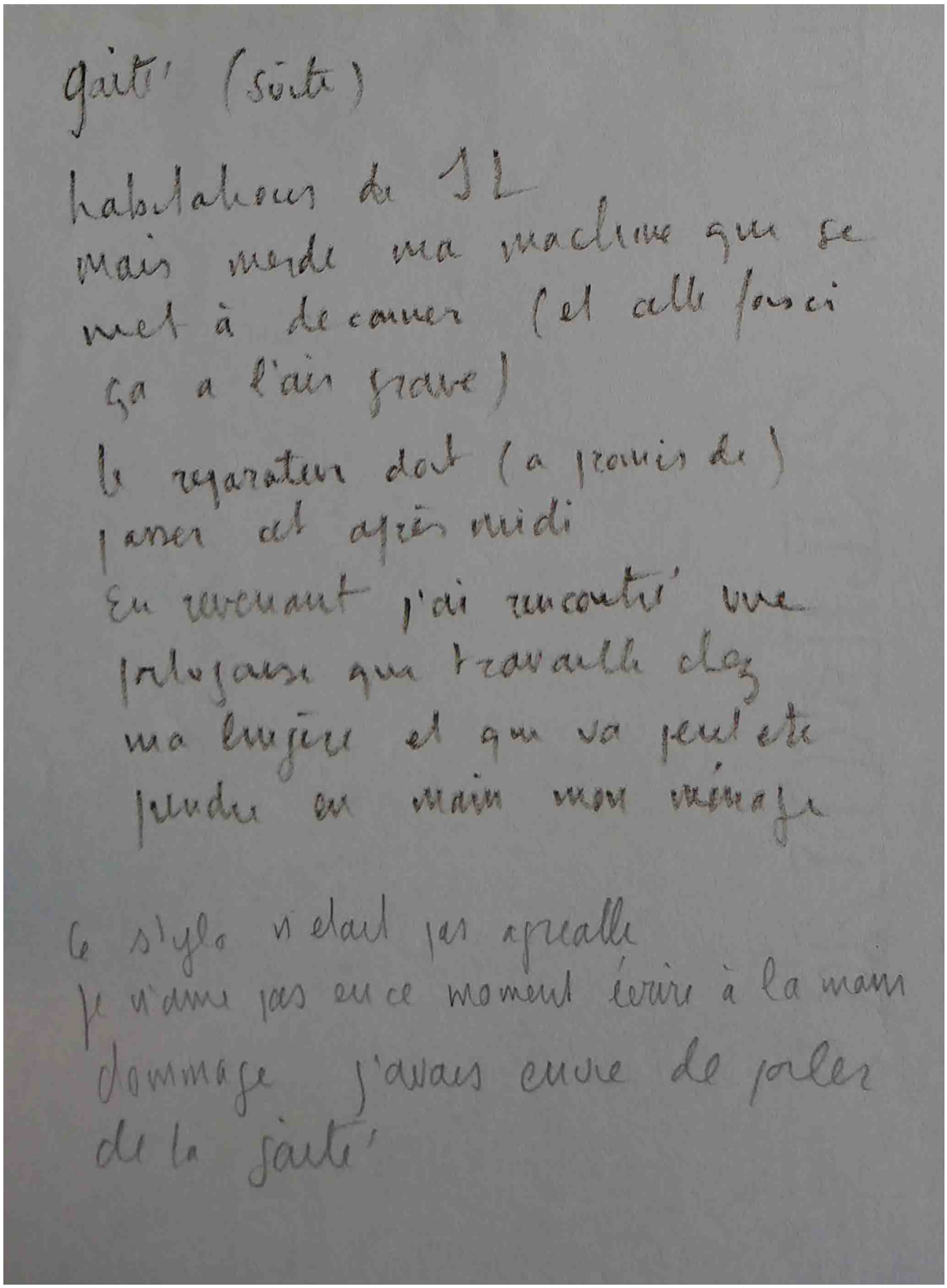


fig. 78 : G. Perec, *Lieux*, 57, 7, 1, 2d.

Le temps long qu'impose le retour des souvenirs semble malgré tout induire la médiation mécanique de la machine à écrire, alors que l'enregistrement des éléments littéraux du réel semble plutôt requérir une médiation manuscrite caractérisée par une saisie immédiate et mimétique à l'aide du stylo.

Quoi qu'il en soit, la littéralisation des « réels » ou des « souvenirs » s'inscrit dans une temporalité repérable dans les différents états des écritures (manuscrite ou mécanique) renvoyant aux conditions matérielles de leur saisie ainsi qu'à l'élaboration progressive du texte au fil du temps : dans le passage de l'écriture manuscrite à l'écriture mécanique, les transcriptions ou translittérations font apparaître des problèmes particuliers liés à l'emploi de la machine (fonctionnement défecteux, incapacité à transcrire certains alphabets, l'alphabet hébraïque notamment) qui ajoutent une nouvelle composante au projet que s'était fixé Perec, on s'en souvient, de mesurer le vieillissement de son écriture.

Lieux apparaît donc en dernière analyse comme une tentative de saisie du temps humain au moyen des techniques de grammatisation et de littéralisation. C'est dans cette perspective que nous nous proposons d'interpréter les différents essais de formalisation sonore de la vie quotidienne que sont les pièces radiophoniques *Tagstimmen* et *Konzertstück*.

2 - Les voix de l'absence chez Georges Perec

La visée perecquienne d'une saisie du temps épouse, nous l'avons vu, les formes de l'inscription propre aux arts de la mémoire rhétorique dans leurs différentes actualisations imprimées. Le livre joue le rôle d'un médium, d'un support d'expression pour la mémoire qu'il s'agira ici d'observer dans son inscription radiophonique : en allant du médium écrit au médium oral et sonore, c'est-à-dire à rebours du passage de l'oral à l'écrit propre à la rhétorique, nous verrons d'abord comment le travail sur la voix et son lien avec le silence permet à Perec de formuler une interrogation autobiographique (*Die Maschine*, *Der Mechanismus des Nervensystems im Kopf*) ; puis nous observerons comment cette voix quasi lyrique est indissociable, dans ses projets radiophoniques, de la saisie d'une temporalité collective, celle de l'infra-ordinaire (*Tagstimmen*, *Konzertstück*). Nous nous demanderons enfin comment l'opération d'enregistrement génère chez Perec une dynamique mémorielle, dont témoignent notamment ses réflexions sur la cinématographie (*La Vie filmée des français*) où se mêlent là aussi la voix lyrique et les voix de la mémoire collective.

Les pièces radiophoniques de Perec sont pour le moins confidentielles. Cette méconnaissance tient au fait qu'elles sont pour la plupart en langue allemande et qu'elles ne sont pas éditées en France. Peut-être aussi un certain « textocentrisme » aura-t-il détourné l'attention critique de ces œuvres, qui partagent ainsi le sort généralement réservé aux œuvres radiophoniques d'autres auteurs français, de Butor à Duras. Le corpus radiophonique perecquien comprend cinq *Hörspiele* qu'il réalisa pour les radios de Sarrebrück ou de Cologne entre 1966 et 1974 – *Die Maschine* (La Machine) 1967, *Wucherungen* (L'Augmentation) 1968, *Tagstimmen* (Voix du jour) 1970, *Der Mechanismus des Nervensystems im Kopf* (Fonctionnement du système nerveux dans la tête) 1972, *Konzertstück für Sprecher und Orchester* (Pièce de concert pour récitant et orchestre) 1974 –, à quoi l'on peut ajouter des pièces réalisées en France – deux *Ateliers de Création Radiophonique* (A.C.R.) : *Audio-Perec*, diffusé le 5 mars 1972 et *Tentative de description de choses vues au carrefour Mabillon le 19 mai 1978,* diffusé en février 1979, et enfin les *Extraordinaires aventures de Mr Eveready,* réalisées en 1970 pour Radio-Abidjan.

En appliquant à ce corpus radiophonique la clé des quatre « champs » (sociologique, autobiographique, ludique et romanesque) utilisée par Perec pour présenter son œuvre à ses lecteurs, nous souhaiterions mettre en évidence les éléments d'une logique littéraire globale de saisie de la mémoire et peut-être certaines continuités méthodologiques fondées sur un même désir de saturation ou d'épuisement de l'écriture. C'est la dimension sociologique qui l'emporte ainsi dans l'approche de l'infra-ordinaire qu'offrent *Tagstimmen* et *Konzertstück* ; le jeu sur le signifiant est confié aux appareils dans *Die Maschine* et *Wucherungen* ; *Les Extraordinaires aventures de Mr Eveready* exploite la veine romanesque. Reste le champ autobiographique, où nous proposons de situer *Die Maschine* et *Der Mechanismus* pour le travail de la voix dans son rapport au silence.

Le médium radiophonique détermine des effets d'écriture et de lecture particuliers. La spatialisation et le montage des voix – stéréophonie, voix de synthèse, manipulations électroniques de la bande – permettent de transposer les jeux combinatoires de la page à la radio, de l'écrit à l'oral (son et voix). D'où l'hypothèse d'une dimension intermédiale de l'œuvre de Perec, inhérente à la dimension systémique de la contrainte : le système des médias et le système des contraintes ne définissent-ils pas un potentiel de traduction et de circulation dont témoigne exemplairement *Wucherungen,* organigramme devenu texte, puis « *Hörspiel* » et enfin pièce de théâtre ? Aussi procéderons-nous en deux temps : si nous admettons que la présence sensible de la voix se concrétise à la radio par son dialogue avec son autre, le silence, la thématique de l'absence devient inséparable d'une interrogation sur la présence de la voix : c'est ce que nous observerons dans *Die Maschine* et *Der Mechanismus* ; par ailleurs, la saisie du temps et du passé est

quant à elle repérable dans les pièces visant l'appréhension de l'infra-ordinaire sonore – *Tagstimmen* et *Konzertstück*. A partir de là nous tenterons de saisir la dimension lyrique et poétique de la voix dans les projets sonores ou audiovisuels de Perec.

a - Sous les voix, le silence

Le premier projet radiophonique de Perec, *Der Teufel in der Bibliothek* (Le Diable dans la bibliothèque) est une pièce comique où il se représente lui-même aux prises avec les dysfonctionnements du langage radiophonique. Cette proposition de mise en abyme de la vie du studio est refusée et Perec décide alors de produire un théâtre sans action ni voix humaine, consistant à faire parler une machine, un ordinateur. Mi-octobre 1967, il décrit son projet à Eugen Helmlé, son traducteur allemand, en ces termes :

> Au départ, mon problème concernait les rapports du système et de l'erreur (le génie étant l'erreur dans le système) : j'ai d'abord pensé que ce rapport constituait l'être même de la poésie ; ensuite j'ai pensé que le génie d'une machine était exactement le contraire : le génie d'une machine c'est d'établir un système à partir de l'erreur : il n'y a pas de point de rencontre entre les deux phénomènes, sinon que tous deux dévoilent une même contradiction et, en somme, ne trouvent de solution que dans le *silence* [nous soulignons] : dans la perspective du hörspiel, c'est-à-dire ayant uniquement en vue d'élaborer un « jeu verbal » et sans plus m'inquiéter d'une quelconque action, j'ai donc été amené à m'interroger sur
> a) la poésie
> b) le silence
> c) le génie (ou l'erreur)
> ce qui m'a conduit à choisir un poème
> a) allemand (pour simplifier)
> b) génial
> c) court (pour pouvoir le traiter abondamment)
> d) concernant exclusivement le silence.[153]

La lettre à Helmlé montre d'abord que *Die Maschine* est une pièce oulipienne, un « jeu verbal » reposant sur la désarticulation des éléments linguistiques composant le poème. L'accent est mis sur la matérialité acoustique des éléments du poème, comme c'est le cas dans la poésie sonore[154]. Perec expérimente plusieurs protocoles de transformation du poème :

> Dans cette pièce radiophonique, on a entrepris de simuler le mode de fonctionnement d'un ordinateur auquel on aurait donné l'ordre d'analyser et de décomposer systématiquement le « Chant du promeneur nocturne » de Johann Wolfgang von Goethe. Pour ce faire, la machine dispose :

153 David Bellos, *Georges Perec*, op. cit., p. 402.

154 Un rapprochement est possible avec l'*Ursonate* de Kurt Schwitters. Celui-ci compose ce poème phonétique entre 1922 et 1932, et le publie dans le vingt-quatrième et dernier numéro de la revue *Merz*. Cette œuvre reprend la structure d'une sonate dans un esprit purement dadaïste. On pourrait la définir comme une sonate de sons primitifs (*Sonate in Urlauten*). Un enregistrement a été réalisé le 5 mai 1932 à Francfort dans les studios de la Süddeutscher Rundfunk.

1. d'un ensemble de programmes qui lui permettent de comprendre le poème de plusieurs manières, de l'appréhender sous ses divers aspects et d'effectuer toutes les opérations linguistiques pertinentes pour éclairer le poème sous un jour nouveau.
2. d'un groupe de processeurs dans lesquels on a programmé :
a) le poème en question,
b) un ensemble de connaissances sur l'auteur du poème disponibles en un clin d'œil,
c) un vocabulaire intégral de la langue française,
d) plusieurs alphabets, réunis par une clé phonologique qui leur permet de construire des mots,
e) une clé syntaxique, c'est-à-dire une grammaire, et
f) une vaste sélection de poèmes de la littérature mondiale.
L'auditeur attentif peut donc se rendre compte que cette pièce sur la langue ne décrit pas seulement la manière de fonctionner d'une machine, mais elle montre aussi, bien que de manière plus cachée et subtile, le mécanisme interne de la poésie.[155]

La lettre adressée à Helmlé montre ensuite que la préoccupation de Perec est de coordonner le système de la poésie et le système de la machine dans un même projet consacré à l'erreur ou au génie, donnés comme équivalents, et dont le texte de présentation mentionné ici réaffirme l'analogie. L'erreur et le génie sont pensés d'abord comme l'irrégularité linguistique constitutive de la poésie (« j'ai d'abord pensé que ce rapport constituait l'être même de la poésie »). Puis l'erreur et le génie sont pensés comme le propre de la machine, dont le fonctionnement, destiné à désigner obliquement celui de la poésie, laisse échapper, à l'occasion, des associations linguistiques douteuses qui renvoient à la violence de l'histoire, immédiatement arrêtées par la voix de commande :

ha ha hai hai heil hi / stop[156]

Comme il n'y a pas moins de contradiction à déduire l'erreur à partir du système qu'à déduire le système à partir de l'erreur, la seule résolution possible est le silence.

Le poème choisi est une pièce canonique du répertoire de la poésie allemande, *La Berceuse du promeneur* de Goethe *(Wandrers Nachtlied,* 1780)[157] :

Sur chaque sommet
Est le repos ;
Dans les arbres
Tu ne sens
Qu'à peine une brise
Dans la forêt les oiseaux se taisent
Patiente, et très vite
Comme eux tu auras le repos.[158]

155 G. Perec et E. Helmlé, *Die Maschine*, Stuttgart, Reclam, 1972, p. 4-5. Traduction de Valentin Decoppet.

156 *Ibid.,* p. 24-25.

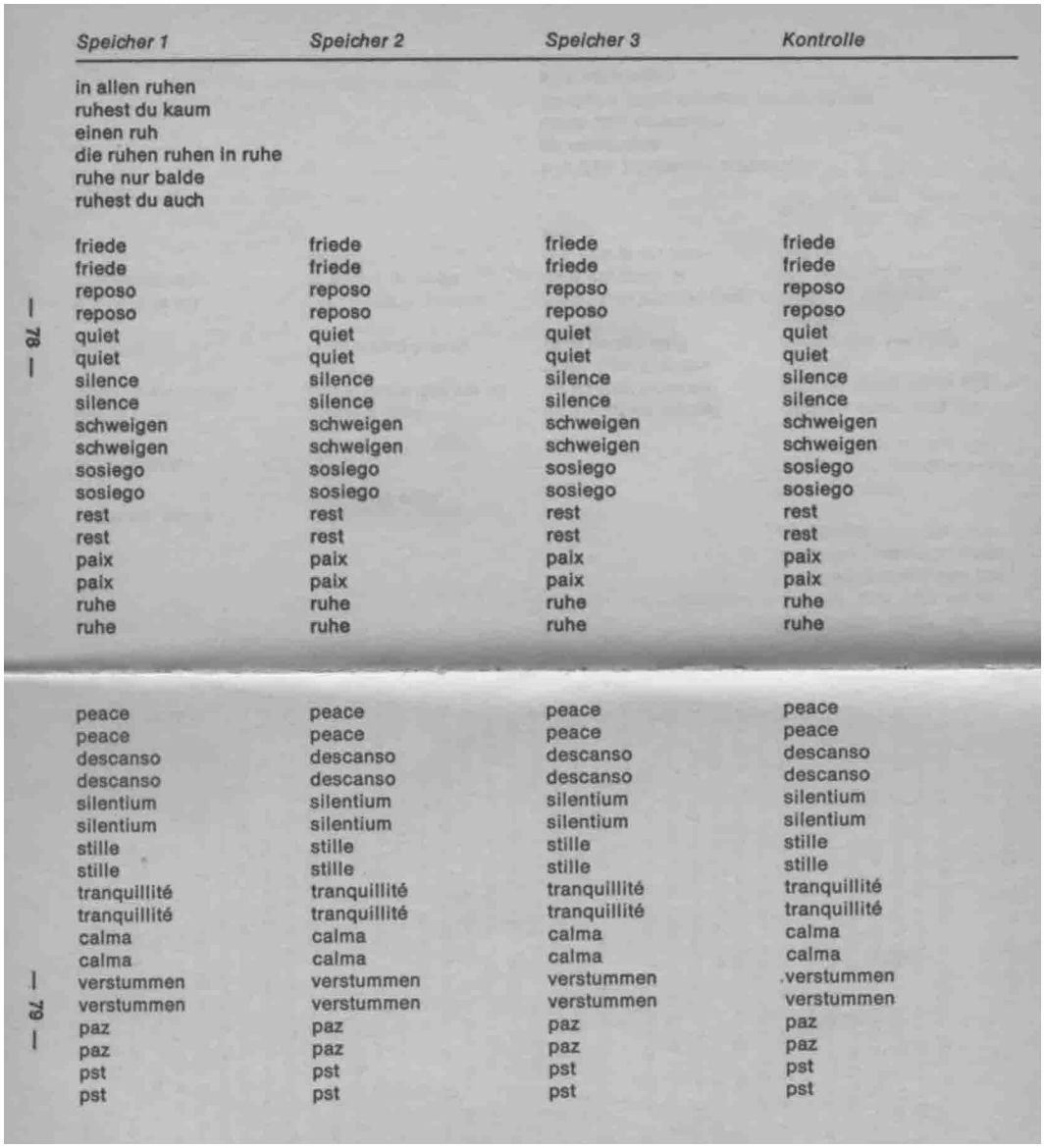
157 *Über allen Gipfeln/Ist Ruh ;/In allen Wipfeln/Spürest du/Kaum einen Hauch/Die Vögelein schweigen im Walde/Warte nur, balde/Ruhest du auch.*

158 Traduction non identifiée proposée par D. Bellos, *Georges Perec*, op. cit., p. 403. Voici la traduction de Jean Tardieu, Gallimard, 1993 : « Sur toutes les cimes/La paix./Au faîte des arbres/Tu saisiras/Un souffle à peine./Au bois se taisent les oiseaux/Attends ! Bientôt/Toi-même aussi/Reposeras. »

Ce choix, qui porte la marque de l'histoire de l'Allemagne et celle du drame de la vie personnelle de Perec, permet d'émettre l'hypothèse d'un encryptage autobiographique. En effet *Wandrers Nachtlied* connaît deux versions : l'une est composée en 1776 sous le chêne d'une clairière de hêtres située à quelques kilomètres de Weimar, lieu où le camp de *Buchenwald* (« la forêt de hêtres ») fut installé par le régime nazi en 1937 ; l'autre est écrit quatre ans plus tard, en 1780, sur les parois de la cabane d'un garde forestier située en montagne à proximité de Weimar. Cette version, devenue une pièce majeure de la poésie lyrique allemande, se présente comme une plainte résignée sur la mort – bien que celle-ci ne soit pas désignée directement – qui s'achemine progressivement vers le silence. Le silence c'est bien sûr, pour Perec, l'absence de la mère déportée, et l'enjeu de cette œuvre est donc également de trouver les moyens de faire apparaître ce qui par définition n'est pas, de donner à entendre le silence de l'absence. Il faut donc prendre en compte l'affirmation de Perec selon laquelle son projet « concerne exclusivement le silence ». Faire jouer dans *Die Maschine* la contradiction entre le système et l'erreur permet de maintenir vivante – comme la forme bi-partite alternée de *W ou le souvenir d'enfance* – la tension entre les deux termes de la contradiction : dire tout en ne disant pas, programmer l'absence. Ici, l'absence de voix humaine désirée par Perec répond à l'invitation au silence et au repos thématisée par le poème de Goethe, silence et repos qui sont aussi censément ce que recherche l'interlocuteur muet du *Hörspiel*. Perec insiste sur le thème du silence en concluant sa pièce radiophonique par un ressassement continu du mot « silence » et de ses équivalents en plusieurs langues (fig. 79), qu'il commente en ces termes :

> Schweigen, Ruhe, Stille, et tous autres synonymes repérables dans la noble langue germanique, plus quelques insertions de « quiet », « still », « silence », « silencio » dans le plus grand nombre de langues possible, le tout suffisamment longtemps pour que ça commence à devenir légèrement insupportable.[159]

159 Cette citation de Perec est fournie par D. Bellos ; elle est identifiée dans les « sources écrites » figurant à la fin du chapitre consacré à *Die Maschine* : elle est extraite soit d'une lettre adressée par Perec à Helmlé (le 15 mars, le 17 mai ou le 15 octobre 1967), soit de « brouillons inédits du texte de *Die Maschine* aimablement fournis par Eugen Helmlé » (D. Bellos, *Georges Perec*, op. cit., p. 404-405).



Speicher 1	*Speicher 2*	*Speicher 3*	*Kontrolle*
in allen ruhen ruhest du kaum einen ruh die ruhen ruhen in ruhe ruhe nur balde ruhest du auch			
friede	friede	friede	friede
friede	friede	friede	friede
reposo	reposo	reposo	reposo
reposo	reposo	reposo	reposo
quiet	quiet	quiet	quiet
quiet	quiet	quiet	quiet
silence	silence	silence	silence
silence	silence	silence	silence
schweigen	schweigen	schweigen	schweigen
schweigen	schweigen	schweigen	schweigen
sosiego	sosiego	sosiego	sosiego
sosiego	sosiego	sosiego	sosiego
rest	rest	rest	rest
rest	rest	rest	rest
paix	paix	paix	paix
paix	paix	paix	paix
ruhe	ruhe	ruhe	ruhe
ruhe	ruhe	ruhe	ruhe
peace	peace	peace	peace
peace	peace	peace	peace
descanso	descanso	descanso	descanso
descanso	descanso	descanso	descanso
silentium	silentium	silentium	silentium
silentium	silentium	silentium	silentium
stille	stille	stille	stille
stille	stille	stille	stille
tranquillité	tranquillité	tranquillité	tranquillité
tranquillité	tranquillité	tranquillité	tranquillité
calma	calma	calma	calma
calma	calma	calma	calma
verstummen	verstummen	verstummen	verstummen
verstummen	verstummen	verstummen	verstummen
paz	paz	paz	paz
paz	paz	paz	paz
pst	pst	pst	pst
pst	pst	pst	pst

fig. 79 : G. Perec, *Die Maschine*, Reclam, 1978, p. 78-79.

Le thème du silence est pris ici en charge par la répétition « insupportable » des signifiants graphiques et phonétiques du mot en différentes langues ; les allitérations en *s* et *ch* et les assonances en *i* se concentrent ultimement dans les derniers sons donnés à entendre, et la pièce se clôt sur un *pst* qui, comme son équivalent français « Chut ! », ordonne le silence.

Il s'agit donc pour Perec de signifier le silence au moyen d'un travail sur les sons de la langue et leur graphies, travail analogue à celui qui est à l'origine du récit intitulé *La Disparition*, où, comme on sait, l'évitement de la lettre e (sa « disparition ») crée une manière de silence typographique, et l'on peut parler également de silence typographique à propos des points de suspension mis entre parenthèses qui séparent les deux parties de *W ou le souvenir d'enfance*, œuvre dont la page de dédicace porte au demeurant la mention « pour E ». Les dialectiques de la voix et

du silence d'une part, et des espaces linguistiques français et allemand d'autre part, sont ainsi motivées par le désir de désigner obliquement le lieu de la disparition de la mère et de ceux (« eux ») qui ont péri dans les camps : l'Allemagne, ainsi que Perec s'en explique à propos de son récit autobiographique[160]. L'on sait par ailleurs que le travail des *Hörspiele* en langue allemande (et les déplacements en Allemagne qu'il a nécessité) a été une source d'angoisse pour Perec[161]. On comprend dès lors que le jeu entre le système et l'erreur dont participe *Die Maschine* est plus qu'un « jeu verbal » : la fin du processus de transformation du poème par la machine, prise comme métaphore de l'industrialisation de la mort, est le silence. Le dispositif radiophonique permet, au plan sonore et linguistique, de rendre sensible cette absence au moyen, nous l'avons vu, d'un travail sur les sonorités liées aux mots qui disent le silence dans les deux langues[162].

Le deuxième argument en faveur de l'hypothèse selon laquelle certaines pièces radiophoniques procéderaient d'un encryptage autobiographique, ce sont les voix qui soutiennent le monologue intérieur dans *Der Mechanismus des Nervensystems im Kopf*. À l'inverse de *Die Maschine*, où la loghorrée mécanique se concluait par le silence, *Mechanismus* débute sur le silence – « *psst*, rien[163] » – pour progressivement s'acheminer vers la pleine clarté visuelle et sonore de la scène – « […] et je voyais leurs épaules et leurs torses, et leurs cuisses luisantes de sueur […] et j'entendais le bruit terrifiant de leur respiration, leur souffle rauque, leurs cris, leurs râles […] »[164]. On peut ainsi observer que Perec choisit d'aborder dans cette pièce le passage du silence, du néant, à la vie, à la clarté et à la voix là où *Die Maschine* montrait le passage de la vie au silence, à la mort, et que *Tagstimmen*, nous le verrons, se déroule conformément à son titre (*Voix du jour*) dans l'espace intermédiaire entre deux silences. Perec commence ce travail à l'automne 1971 et le termine au mois de novembre de cette même année, mais il ne sera diffusé à la radio de Cologne que le 15 juin 1972. Cette pièce est composée de deux textes distincts répartis chacun sur une piste

160 « […] la figure centrale du livre W, c'est l'Allemagne. C'est cette figure qui est désignée. Mais, en fait, je ne parle jamais nommément de l'Allemagne, j'évoque seulement, ce que ça a été pour… mes parents, tout au long de la guerre, au moment des camps… » (G. Perec, « Conversation avec Eugen Helmlé » dans *Entretiens, conférences, inédits, textes rares*, op. cit., p. 253).

161 « Je suis venu pour la première fois en Allemagne lorsque tu m'as invité à y venir, il y a neuf ans, en 1966 – j'avais trente ans –, et de 1945 à 1966, j'ai refusé de venir en Allemagne. Et puis, en fait, d'une certaine manière, j'avais peur d'y rencontrer quelque chose qui serait comme les vestiges, les souvenirs de ce qui y avait eu lieu […]. Refuser d'aller en Allemagne, d'une certaine manière, c'était penser que je ne pourrai jamais témoigner de ce qui était arrivé, ou assumer. » (*Ibid.,* p. 254). Voir également D. Bellos, *Georges Perec*, op. cit., p. 345, p. 370-375, p. 399, p. 582-583.

162 La sensibilité de Perec à la langue allemande est commentée ainsi par lui à propos de *W* : « Simplement, je voulais, dans le récit, que l'Allemagne soit présente, et dès le début, le fait de pouvoir utiliser des mots allemands, des mots de journaux allemands, des mots de villes allemandes, simplement le mot « allemand », me semblait comme un signe précurseur, quelque chose qui allait donner au livre une certaine sensibilité […] » (G. Perec, « Conversation avec Eugen Helmlé » dans *Entretiens, conférences, inédits, textes rares*, op. cit., p. 253).

163 G. Perec, « Fonctionnement du système nerveux dans la tête » dans *Cause commune*, n° 3, octobre 1972, p. 45.

164 *Ibid*., p. 55.

stéréophonique : l'un est la description scientifique par un neurologue de la transmission d'un message visuel de l'œil au cerveau ; l'autre la description polyphonique du spectacle qui est à la source du stimulus visuel : celui de la « scène primitive » ou « originaire » pour reprendre les mots de Freud. Perec fait ainsi un usage personnel de la prose scientifique du laboratoire du C.N.R.S. où il travaille en réalisant le montage littéraire de deux discours hétérogènes, l'un issu de la neurologie l'autre renvoyant à la psychanalyse[165]. À la crainte du producteur que la superposition des deux sources ne brouille les messages, Perec répond en distinguant clairement un texte linéaire et continu – la prose scientifique du conférencier – et « un texte haché qui s'impose en quelque sorte à travers l'autre discours : comme si on entendait un texte, et, sous ce texte, un monologue intérieur »[166]. *Mechanismus* sera publié dans le n° 3 de la revue *Cause Commune* en 1972. Il est l'un des rares textes de Perec, avec *Les Revenentes*, à développer le thème de la sexualité. L'important ici est que le spectacle fantasmé de la scène primitive, même traité sur un mode parodique, donne à voir et à entendre l'accouplement parental et un « monologue intérieur » porté par plusieurs voix, celui-ci ne pouvant trouver son foyer que dans la conscience d'un enfant assistant à la scène. Quelques années auparavant, au moment de la réalisation de *Die Maschine*, Perec mentionnait le rôle particulier que joue la parole et donc la voix dans le médium radiophonique :

> L'art du Hörspiel est pratiquement inconnu en France. Je le découvris au moment où s'imposa pour moi le besoin de nouvelles techniques et de nouveaux cadres d'écriture. […] L'espace privilégié du Hörspiel – l'échange des voix, le temps mesuré, le déroulement logique d'une situation élémentaire, *la relation fragile et vitale que le langage peut entretenir avec la parole* [nous soulignons] – sont devenus […] pour moi des axes primordiaux de mon travail d'écrivain.[167]

La relation du langage à la parole serait-elle fragile parce que la langue parlée est celle de parents disparus (« Je ne parle pas la langue que mes parents parlaient, je ne partage aucun des souvenirs qu'ils purent avoir », *Ellis Island*) ? La relation est-elle vitale parce que le projet de l'écriture est directement lié à une parole perdue (« mon projet d'écrire mon histoire s'est formé presque en même temps que mon projet d'écrire, *W ou le souvenir d'enfance* ») ? La forme radiophonique, que Perec identifie lui-même comme le lieu d'une « relation fragile et vitale que le langage peut entretenir avec la parole », trouve dans *Mechanismus* une actualisation sans doute parodique, mais

---

165 Raoul Delemazure a recensé dans cette pièce radiophonique deux sources intertextuelles issues du corpus freudien : l'une, « un sentiment étrange, inconnu, comme si j'étais vaguement inquiet, comme si je ne parvenais plus à me reconnaître dans la pénombre complice de la chambre, comme si les objets familiers qui m'entouraient devenaient, redevenaient inconnus, menaçants », provient de *L'Inquiétante étrangeté* ; l'autre, « le père la mère […] le père, nu, me tournant le dos […] et la mère, nue, à moitié couchée sur la table de la cuisine, les cuisses largement écartées enserrant les hanches du père... », provient de *L'Homme aux loups*. Voir Raoul Delemazure, « Catalogue raisonné des emprunts intertextuels dans l'œuvre de Georges Perec » dans *Le Cabinet d'amateur*, [en ligne], http://associationgeorgesperec.fr/le-cabinet-d-amateur, consulté le 2. II. 2019.

166 Lettre de G. Perec à J. M. Kamps, mentionnée par D. Bellos, *Georges Perec*, op. cit., p. 504.

167 G. Perec, brouillon inédit du texte de *Die Maschine*, cité par D. Bellos, *Georges Perec*, op. cit., p. 407.

donne néanmoins corps à une perception d'enfance. Si cela ne suffit peut-être pas à situer totalement *Der Mechanismus* dans le champ autobiographique, la présence de cette scène primitive atteste nécessairement d'une orientation de ce « monologue intérieur » vers l'origine, l'enfance et les figures parentales, et de la possibilité que le sujet (Perec enfant) ait été soumis à une stimulation visuelle.

Ainsi le texte scientifique rappelle-t-il que

> […] l'élaboration définitive de l'expérience perceptive s'effectue au niveau cortical par une transformation du message visuel primaire sous l'influence de mécanismes diffus contrôlant […] tout un ensemble de données psychophysiologiques et comportementales liées à l'attention, à l'habituation et aux divers types de conditionnement.[168]

et que

> […] la perception visuelle n'est cependant pas conditionnée exclusivement par la configuration des influx nerveux provenant de la rétine ; elle est au contraire une recherche dynamique de la meilleure interprétation à donner à ces informations, qui sont interprétées en fonction de *l'expérience antérieure* [nous soulignons] et dans le cadre d'une rigoureuse unité perceptive. Qu'il s'agisse de la perception des formes ou de la perception du mouvement, la perception n'est autre que la prise de conscience à chaque instant d'une certaine relation entre le sujet et son environnement grâce à la recherche par le sujet de la meilleure interprétation à donner de la totalité des afférences sensorielles pénétrant dans le système nerveux central, ne permettant qu'aux plus significatives d'être perçues consciemment.[169]

En conclusion de sa communication, le conférencier insiste sur la relation permanente entretenue entre la perception au présent et l'histoire passée de la perception telle qu'elle a été *archivée* par le sujet :

> Tout au plus […] peut-on rappeler, en guise de conclusion, que l'étude de la fonction visuelle apparaît inséparable du cadre beaucoup plus large de l'étude du comportement, dont nous savons qu'il est en interaction continuelle avec l'environnement : les influx visuels, au fur et à mesure qu'ils franchissent les synapses centrales, s'imbriquent étroitement dans un lacis d'afférences nerveuses d'origine diverses et subissent ainsi, dès leur entrée dans le système nerveux central, des transformations conditionnées par les influx provenant des autres organes des sens ainsi que par les mouvements des yeux et du corps, le niveau de vigilance et *les apprentissages antérieurs* [nous soulignons].[170]

C'est le plan invisible de l'interprétation du *stimulus* visuel, inscrit dans la mémoire nerveuse et sollicité par la stimulation présente, qui est ici mis en évidence. La mémoire nerveuse est en quelque sorte l'interprétant de la perception présente : c'est l'ensemble des expériences passées qui détermine l'interprétation par l'organe central de la perception, le cerveau. Dans le manuscrit préparatoire de la pièce, Perec précise le rapport du contenu de la conférence au message interprété par le sujet en comparant l'appareil neurologique à l'appareil photographique :

---

168 G. Perec, « Fonctionnement du système nerveux dans la tête », *op. cit.,* p. 54.

169 *Ibid.*

170 *Ibid.*

> Le système visuel de l'homme fonctionne un peu comme un appareil photographique… les variations d'intensité lumineuse et de chromatisme déclenchent des transformations modulées de substances chimiques qui excitent les neurones visuels.
>
> Le message est alors:
>
> Soudain, en une espèce d'éclair, il revit toute la scène, dans la pénombre de la chambre, son père et sa mère, son père debout sa mère couchée nue, ses cuisses écartées enserrant les hanches du père les pieds croisés sur ses fesses, et le père l'ayant pénétré la limant en ahanant comme un soufflet de forge.[171]

La comparaison de l'acte de perception visuelle avec la saisie optique qu'effectue un appareil photographique fait de cette saisie la métaphore d'une naissance à la mémoire. Quoi qu'il en soit de la réalité de la perception de la scène primitive surprise par Perec enfant – est-ce un fantasme, une parodie ? – il est difficile de résister à l'hypothèse d'un choix délibéré de faire apparaître la question de la sexualité et donc de l'engendrement à travers celle de la perception, interrogation qui importe particulièrement à celui qui se sera longtemps considéré comme « l'orphelin, l'inengendré, le fils de personne »[172], soit un individu privé de mémoire.

Le dispositif spatial envisagé par Perec pour cette pièce radiophonique suppose que le chœur chargé du monologue intérieur entoure le conférencier et finisse par recouvrir sa voix (fig. 80):

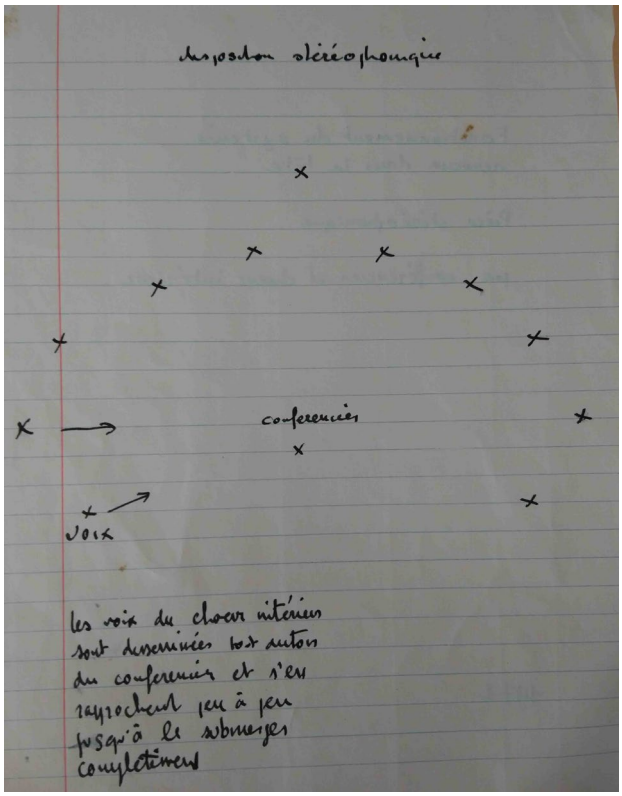


fig. 80 : G. Perec, *Fonctionnement du système nerveux dans la tête*, Fonds G. Perec, 72, 1, 1d.

171 G. Perec, *Fonctionnement du système nerveux dans la tête*, Fonds G. Perec, 112, 31, 17.

172 G. Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, op. cit., p. 666.

Les voix submergent progressivement le discours du conférencier comme la surface du papier plongé dans le bain révélateur est submergée par l'image naissante. Le processus visuel de *Mechanismus* débute par une série d'oppositions binaires qui rappellent l'ambiance lumineuse d'un laboratoire de développement photographique :

> rien/quelque chose, obscur/lumineux, zéro/un, quelque chose obscur/quelque chose lumineux, rouge plus/rouge moins, bleu plus/bleu moins.

Puis le présent de la perception, scandé par les nombreux « soudain », plonge la scène dans l'ambiance claire-obscure d'une pièce éclairée par un mince rayon de lumière provenant d'une porte de la cuisine entrebâillée. Que voit-on ? Ce qui suit est-il le récit d'une perception antérieure narrée au présent à la façon d'un récit de souvenir imprécis ?

> […] un jour jadis il y a longtemps des années et des années tout à coup réveillé en sursaut sans savoir pourquoi (tout à coup en proie à un sentiment inconnu) formes indescriptibles dans l'obscurité formes mouvantes indistinctes (formes mouvantes dans l'obscurité) émergeant lentement de l'obscurité émergeant lentement dans la pénombre de la pièce (à travers le mince rai de lumière diffuse par la porte mal fermée, entrebâillée comme si j'étais vaguement inquiet comme si les objets familiers qui m'entouraient devenaient, redevenaient inconnus, menaçants comme si une menace inconnue comme si un sentiment inconnu) d'un seul coup réveillé en sursaut sans savoir pourquoi comme si je ne parvenais plus à me reconnaître dans la pénombre complice de ma chambre devant moi (soudain réveillé en sursaut loin de moi) à travers la porte entrebâillée de la cuisine (dans la très vague lueur diffuse provenant de la cuisine par la porte entrebâillée en proie à une inquiétude grandissante comme si quelque chose me menaçait ces formes encore indistinctes ces formes indiscernables dans l'obscurité de la chambre qui semblaient se mouvoir lentement monstres blanchâtres taches blanchâtres se détachant à peine sur le fond sombre, à peine vaguement brillant, de la cuisine […]).

> […] ai-je vu ces ombres qui semblent danser ? Ai-je vu ces ombres indistinctes ? Semblables à des montagnes laiteuses silhouettes louvantes et dansantes encore indiscernables dans l'obscurité […] loin de moi ces ombres indistinctes encore animaux préhistoriques semblant s'affronter en une lente danse de mort (silhouettes indiscernables et pourtant reconnaissables effroyablement horriblement reconnaissables) abominablement le père le père le père le père le père le père le père le père le père la mère le père la mère le père la mère le père la mère le père la mère le père […].[173]

Nous ne chercherons pas à développer ici une interprétation psychanalytique du texte de ce *Hörspiel*, mais plutôt à baliser l'itinéraire personnel de Perec, où l'on sait la place qu'aura tenue la psychanalyse, manifestée ici par l'intertexte freudien[174]. Disons, quoi qu'il en soit de cette scène, qu'elle introduit deux éléments essentiels : un narrateur en première personne et les figures du père et de la mère perçues dans un clair-obscur depuis une chambre contiguë à la cuisine. La narration en première personne hésite entre la forme d'un récit de rêve (« tout à coup réveillé en sursaut sans savoir pourquoi ») et celle d'un souvenir narré sur le mode légendaire (« un jour jadis il y a longtemps des années et des années »), le statut de cette scène étant dans les deux cas marqué par l'indistinction (« ai-je vu ces ombres qui semblent danser ? Ai-je vu ces ombres indistinctes ? »). Rappelons que le texte de *Fonctionnement du système nerveux dans la tête* paraît dans le

173 G. Perec, *Fonctionnement du système nerveux dans la tête*, op. cit., p. 47-53.

174 Voir supra note n° 584.

numéro 3 de la revue *Cause Commune* en octobre 1972, et que le recueil de rêves *La Boutique obscure* est publié dans la collection du même nom chez Denoël-Gonthier[175] en 1973, ce qui tend à situer cette pièce radiophonique dans la démarche d'élucidation de son passé engagée par Perec auprès de Pontalis en 1971 et qui s'achèvera en 1975 – période à laquelle appartient, outre *La Boutique obscure*, *W ou le souvenir d'enfance*. La présence insistante des ombres indistinctes nous rappelle, ainsi que nous l'avons vu plus haut, les deux épigraphes de Raymond Queneau placées au début des deux parties de *W* (« Cette brume insensée où s'agitent des ombres, comment pourrai-je l'éclaircir ? » (Partie 1) ; « cette brume insensée où s'agitent des ombres, est-ce donc là mon avenir ? » (Partie 2)). Les ombres et le silence accompagnent la « relation fragile et vitale que le langage peut entretenir avec la parole » et qui est l'un « des axes primordiaux » du travail d'écrivain tel que le conçoit Perec[176]. On se souvient de ce qu'il en dit dans *W* :

> […] je ne retrouverai jamais, dans mon ressassement même, que l'ultime reflet d'une *parole absente à l'écriture, le scandale de leur silence et de mon silence* [nous soulignons] : je n'écris pas pour dire que je ne dirai rien, je n'écris pas pour dire que je n'ai rien à dire. J'écris : j'écris parce que nous avons vécu ensemble, parce que j'ai été un parmi eux, *ombre au milieu de leurs ombres* [nous soulignons], corps près de leurs corps […].[177]

La période où la scène primitive aurait pu se dérouler se situe nécessairement entre 1936 et 1940, date de la mort du père : « Ce furent peut-être trois années d'un bonheur relatif que vinrent noircir sans doute les maladies de ma prime enfance (coqueluche, rougeole, varicelle), plusieurs sortes de difficultés matérielles, un avenir qui s'annonçait mal. »[178] La note n° 24 de *W ou le souvenir d'enfance* commentant ce passage précise que les détails de la vie de ses parents contenus dans le premier récit (en caractère gras) « sont donnés complètement au hasard », hors le détail d'un accident dans la cuisine qui lui serait arrivé alors qu'il avait quelques mois et lui aurait laissé des traces de brûlures à la main. Toujours est-il que la scène qu'évoque ce *Hörspiel* a eu lieu dans une cuisine vue depuis une chambre contiguë, ce qui correspond à la disposition du logement parisien de la rue Vilin, où Perec vécut avec ses parents et dont il imagine qu'il aurait pu être le séjour d'une enfance heureuse : « Moi, j'aurais aimé aider ma mère à débarrasser la table de la

---

175 La revue *Cause Commune* développait, par la voix de Jean Duvignaud, un programme de réflexion au sein d'une collection ainsi présentée : « La collection *Cause Commune* prolonge, jusqu'à la théorie, la critique et les pamphlets de la revue, publie des documents ou des constats d'expérience qui révèlent mieux que l'idéologie, la réalité de la vie moderne, s'ouvre aux utopies, aux spéculations, à la relation des rêves, des fantasmes et des aspects de l'imaginaire qui ne trouvent pas nécessairement leur aboutissement dans les genres traditionnels. » (quatrième de couverture de *La Boutique obscure*, Denoël-Gonthier, 1973).

176 Ce rapport de l'écriture au silence et aux ombres est formulé dans un texte préparatoire à *L'Âge* datant d'avant 1967-1968 : « L'insistant, l'insinuant, l'impalpable. Un voile, une serre ou un poids. Une sensation parfois oppressante (ombres, silence lourd) » (Fonds Georges Perec, 72, 3, 3, 19).

177 G. Perec*, W ou le souvenir d'enfance*, op. cit., p. 689.

178 *Ibid*., p. 681.

cuisine après le dîner »[179]. La chambre contiguë à la cuisine est l'espace privilégié d'une perception optique fondée sur un souvenir incertain (est-ce un rêve ?) – espace que Perec assimile à celui d'une *chambre* photographique. L'espace de la chambre fait en tout cas, dans *La Boutique obscure*, l'objet d'un récit de rêve où un subtil déplacement du signifié s'opère à partir de l'homophonie des mots *voix* et *voie* mise en relation avec celle des mots *père* et *mère* :

> N° 111 Mars 1972 (Blévy)
>
> *Reconstitution d'un choix*
>
> (le titre même indique à quel point tout s'est effacé. Cela concernait toute une série d'alternatives : de quel côté se tourner pour dormir, quel oreiller choisir, laquelle des lampes allumer?).
>
> Cela devient au bout d'un temps confus :
>
> la voie du père ou la voie de la mère.[180]

Rédigé entre l'automne 1971 et juin 1972, *Mechanismus* se situe assurément au moment où Perec mène de front son autobiographie et son analyse ; la présence du thème familial et des motifs des ombres, des voix, du silence et de l'espace de la rue Vilin nous autorise à déceler dans cette œuvre un encryptage autobiographique. Le récit fantasmé de la scène originaire dans *Mechanismus* peut ainsi se comprendre comme un souvenir ou comme un rêve, possiblement évoqué dans le cadre de la psychanalyse menée parallèlement à la rédaction de *W ou le souvenir d'enfance* et de *La Boutique obscure.*

Après avoir identifié, dans *Die Maschine* et *Der Mechanismus des Nervensystems im Kopf*, l'enjeu autobiographique du travail des sonorités et du potentiel de montage qu'offre le théâtre des voix à la radio, voyons maintenant comment Perec transpose les procédures de saisie du temps de l'infra-ordinaire dans *Tagstimmen* et *Konzertstück.*

b - Voix du quotidien, voix lyrique et voix collective

L'arrivée de Werner Klippert à la radio de la Sarre orienta la création radiophonique d'un théâtre du langage vers un théâtre de la voix. Perec se montra intéressé et se souvint de l'adaptation musicale que Philippe Drogoz avait faite de son *Petit abécédaire illustré.* Il lui proposa donc de participer à l'élaboration de *Tagstimmen* (Voix du Jour), dont la première ébauche fut

179 *Ibid.*, p. 709.

180 G. Perec, *La Boutique obscure*, Denoël-Gonthier, 1973, rêve n° 111.

terminée en décembre 1970. La mise en œuvre du projet est complexe : outre les difficultés liées à la présence de trois co-auteurs (Perec, Helmlé, Drogoz), il s'agit de coordonner des procédures d'enregistrement de la parole et de sons concrets. Le tapuscrit de la pièce indique la composition de l'ensemble, mêlant langue allemande et musique enregistrée, et décrite ainsi par Perec :

> La pièce radiophonique *Tagstimmen* ne raconte pas à proprement parler une histoire. C'est un tissu narratif continu qui à partir d'un matériel de base très simple essaye d'exploiter au maximum les possibilités phonétiques de la langue et les possibilités musicales de la voix humaine.
>
> Ce matériel de base est fait de proverbes, de phrases toutes faites et de comptines, qu'on a utilisés en y incorporant le plus grand nombre possible de discours, de formes de la voix, de tonalités etc. L'ensemble peut être résumé comme racontant (ou plutôt évoquant) la journée d'un homme dans une grande ville, et d'une manière à peine plus symbolique, la vie d'un homme.[181]

Suit alors dans le plan de la pièce un *tableau* mettant en rapport la journée, la vie et les « modalités du discours » (fig. 81) :

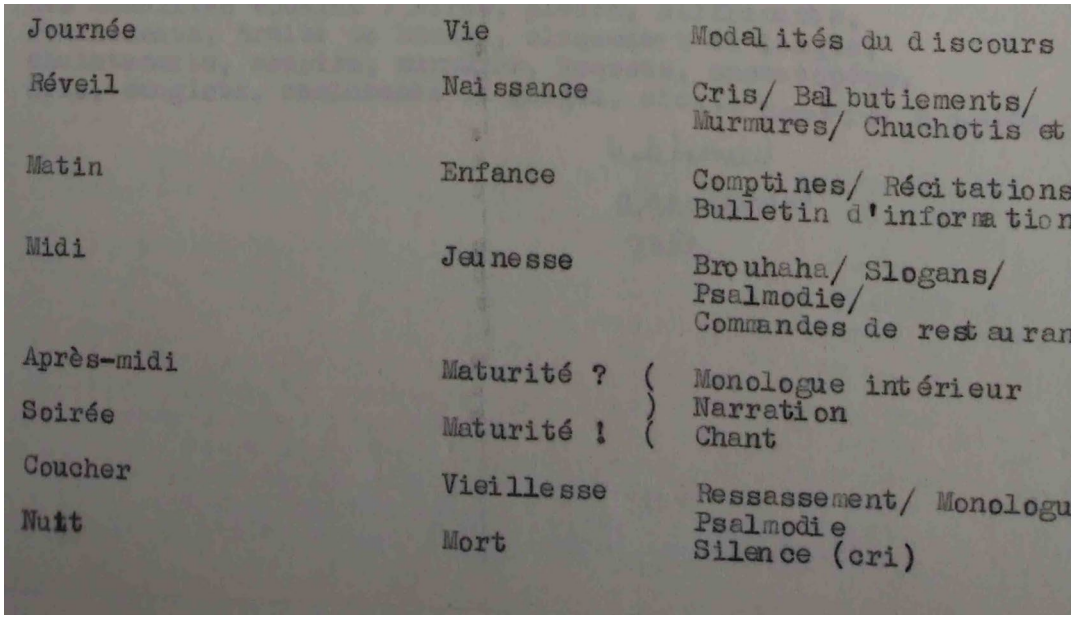


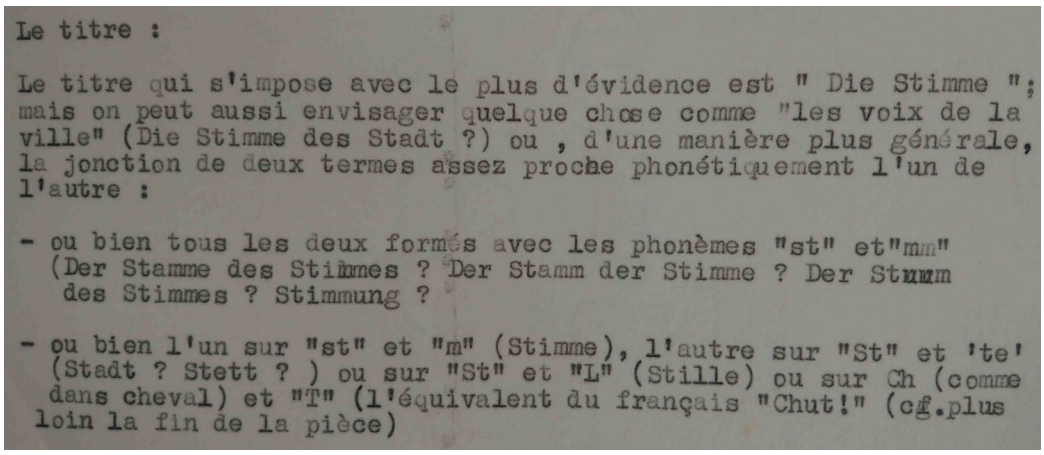
fig. 81 : G. Perec, *Tagstimmen*, Fonds G. Perec, 72, 5, 2, 2 (détail).

Perec insiste dans son commentaire de *Tagstimmen* sur la dimension phonétique de la langue et les possibilités de la voix humaine puisées dans le quotidien d'une journée qui affirme, comme dans *Mechanismus*, un lien entre les voix (« un brouillard de voix ») et le silence[182]. La calendarité est

181 G. Perec, *Tagstimmen*, Fonds G. Perec, 72, 5, 2, 2.

182 Le tapuscrit en langue française de *Tagstimmen* fait en effet apparaître un travail portant sur les mêmes phonèmes que dans *Mechanismus* : « Le début. Le début a un caractère un peu particulier […] C'est d'abord un murmure ou chuchotis à l'unisson sur le phonème CHTE (comme dans Stimme) et MMM… qui va donner naissance (un peu sur

ainsi coordonnée à l'infra-ordinaire de la voix humaine, ce qui rappelle un projet semblable du cinéaste Walter Ruttmann (1887-1941), ami de Paul Klee, et réalisateur en 1927 de *Berlin, symphonie d'une grande ville*[183]. Ruttmann est également l'auteur en 1930 d'une pièce sonore (*Week End*) qui n'est pas sans rappeler l'organisation de *Tagstimmen* en ce qu'elle rassemble des sons enregistrés lors d'un week end à Berlin, de la fin du travail le samedi soir à sa reprise le lundi matin et fait alterner une narration et des séquences sonores. Bien que la correspondance entre Perec et Helmlé ne fasse aucune mention de Walter Ruttmann, Helmlé l'aura peut-être fait connaître aux deux autres co-auteurs pour la réalisation de leur *Hörspiel*. Subsiste une interrogation liée à la voix. La partition montre une contradiction : l'ultime séquence Nuit-Mort-Silence du texte français, est rendue dans la version en langue allemande par *Stille (Schrei)*, soit « silence (cri) ». Il semble que cette hésitation sur l'ultime mot de *Tagstimmen* soit uniquement présente dans la version allemande où le cri, *Schrei,* est mis entre parenthèses, alors que la version en langue française donnée par Perec ne fait pas apparaître le mot cri entre parenthèses. L'enregistrement édité en 33 tours se termine par le mot *Tod* suivi d'une respiration s'acheminant dans le silence. Il semble à l'examen de la présentation du projet que l'hésitation sur la sonorité finale de la pièce était déjà présente dans le choix du titre (fig. 82) :



Le titre :

Le titre qui s'impose avec le plus d'évidence est " Die Stimme "; mais on peut aussi envisager quelque chose comme "les voix de la ville" (Die Stimme des Stadt ?) ou , d'une manière plus générale, la jonction de deux termes assez proche phonétiquement l'un de l'autre :

- ou bien tous les deux formés avec les phonèmes "st" et"mm" (Der Stamme des Stimmes ? Der Stamm der Stimme ? Der Stumm des Stimmes ? Stimmung ?

- ou bien l'un sur "st" et "m" (Stimme), l'autre sur "St" et 'te' (Stadt ? Stett ?) ou sur "St" et "L" (Stille) ou sur Ch (comme dans cheval) et "T" (l'équivalent du français "Chut!" (cf.plus loin la fin de la pièce)

fig. 82 : G. Perec, *Tagstimmen*, Fonds G. Perec, 72, 5, 2, 2 (détail).

On notera que *Die Mashine* fait également apparaître une hésitation phonique et typographique entre les deux langues : entre le *pst* et le mot silence d'une part (allitération en *s*), « Stille » et

le principe de la récréation aléatoire de *Uber allen Gipf…* dans *Die Maschine) à STA, STE, STI, STAMM, STEMM…* puis au dernier proverbe… à ce moment-là on sera déjà en train de passer du murmure au halo de voix… au brouillard de voix… puis à l'émergence d'une voix solo sur fond chuchoté… puis au duo… etc. La fin. La fin reproduit un processus un peu équivalent. C'est un canon sur les deux phonèmes CH et TE qui finit dans le silence cri ou chant chuchoté. » (Fonds Georges Perec, 72, 5, 2, 6).

183 Le film souhaite rendre la vie et le rythme d'une grande métropole, de l'aube à minuit. Lors de la première de ce film, un orchestre de plus de 70 musiciens interprétait en direct la partition d'Edmund Meisel, une œuvre en harmonie totale avec les images, chose plutôt rare pour l'époque, sous la forme d'un ciné-concert.

« Chut » d'autre part (allitération en *ch*). Le jeu homophonique permet ainsi de croiser les langues française et allemande et se conclut par la mention d'une forme mixte, entre le son *s* et le son *ch* des langues allemande et française : le *pst* final.

Les voix et les sons sont coordonnés au temps du quotidien, notamment à travers des locutions (« proverbes, phrases toutes faites et comptines ») et un choix de matériaux phonétiques : phonèmes et discours sont ainsi placés sur le même plan sonore pour développer une progression temporelle où un jour symbolise une vie. Le montage sonore rend ainsi compte du temps sous la forme d'une exposition du vieillissement à travers le son et la voix, ce qui rappelle le projet de mesure du vieillissement dans *Lieux*. La table de coordination du temps et des matériaux sonores (fig. 81), agit ici au plan oral ou sonore comme une grille programmant la saisie de la mémoire.

C'est un protocole semblable qui préside à la construction de *Konzertstück*. Drogoz propose à Perec en août 1971 de transposer l'idée de la polyphonie musicale dans la vie quotidienne en superposant une situation musicale à une situation de conversation. En février-mars 1972, Perec et Drogoz échangent avec Johann Maria Kamps de la Radio de Cologne, qui trouve que le projet – qui requiert désormais un orchestre symphonique, un chœur et une machine à écrire musicale – est dispendieux. La pièce reste en souffrance de mai 1972 à octobre 1973, date où il fut décidé de la produire au cours de huit jours de travail en studio en mai 1974. Elle fut diffusée à la Radio de la Sarre et de Cologne le 18 juillet 1974 et il n'y eut pas d'enregistrement sur disque ou k7. Sa réception critique fut mauvaise et ce sera la dernière pièce radiophonique allemande de Perec. C'est néanmoins une même attention à l'infra-ordinaire qui se manifeste dans *Konzertstück* : elle repose ici encore sur la convocation de l'environnement sonore quotidien, celui de la voix mais aussi celui de la musique dans la vie urbaine, du musicien de rue au juke-box, *via* l'autoradio, etc... Au total, dix-sept variations musicales font intervenir un *instrumentarium* étoffé[184]. Le projet est dans la continuité de *Tagstimmen* : le même trio d'auteurs (Perec, Drogoz, Helmlé) est reconstitué et surtout le principe de saisie de la mémoire de l'infra-ordinaire procède lui aussi, mais d'une manière plus précisément réglée, d'une grille issue du modèle écrit et de la mémoire rhétorique : Perec confie en effet l'organisation du montage radiophonique à un bi-carré latin d'ordre 10 pour associer les différentes paires situation concrète/musique circonstancielle. Cette grille (celle qui est utilisée dans *Lieux* et *La Vie mode d'emploi*) définit ici la contrainte censée permettre une saisie du temps de la vie quotidienne et, à travers la spatialisation d'un parcours dans les espaces de la

184 Quintette à cordes, flûte, hautbois, clarinette, piccolo, cor, timbales, tuba, guitare électrique, bandonéon et générateur de fréquences.

ville, une saisie de la mémoire. L'association de la contrainte et des aléas de la vie quotidienne inscrit cette œuvre dans les champs du ludique et du sociologique.

La dimension sociologique est encore plus marquée dans la seule pièce radiophonique réalisée sur les ondes de Radio France, *Tentative de description de choses vues au Carrefour Mabillon, le 19 mai 1978* et diffusée dans le cadre d'un *Atelier de Création Radiophonique* le 25 février 1979. Michel Créïs, assistant technique lors de l'enregistrement, compare dans un entretien ce travail à un commentaire sportif effectué derrière un écran, en l'occurrence la vitre de la camionnette postée à l'angle de la rue de Montfaucon et d'où Perec décrit ce qu'il voit : le boulevard St Germain et la rue du Four[185]. Deux « Nagra »[186] permettaient de faire un enregistrement d'une heure, avec une pause toutes les demi-heures. C'est un exercice épuisant. Ce qui frappe, c'est la neutralité du ton, sauf aux moments d'accélération du débit de parole, lorsque Perec tente de suivre les mouvements de la rue. On sait que le montage a réduit l'enregistrement de six heures à deux heures vingt, montage que Perec a préalablement réalisé sur papier sous la forme d'un script. Les listes lues par Claude Piéplu dans la version finale ont été réalisées postérieurement en studio. Comme *Tagstimmen*, cette réalisation mobilise une attention quasi ethnographique à l'infra-ordinaire de la ville ; le désir d'épuiser un fragment d'un espace donné la rapproche de *La Vie mode d'emploi*. Sa forme litanique confère à l'ensemble un certain rythme poétique.

Comment Perec parvient-il à coordonner ce désir d'une saisie de la mémoire dans l'espace partagé de l'infra-ordinaire à l'exigence lyrique d'une expression personnelle de cette mémoire ? Nous ferons l'hypothèse que la voix lyrique est coordonnée à la mémoire au sein d'un dialogue avec les voix collectives, dialogue entre mémoire individuelle et mémoire sociale que révèlent les différents modes de l'enregistrement radiophonique et cinématographique.

Voix lyrique et voix collective

L'opportunité donnée à Perec de travailler sur le médium radiophonique fait apparaître, nous venons de l'évoquer à propos de *Tentative de description de choses vues au Carrefour Mabillon, le 19 mai 1978,* une orientation poétique, problématique pour Perec. On sait que l'idée de produire des formes lyriques sans l'appui d'une contrainte est pour lui une source d'angoisse et que l'essentiel

185 Georges Perec, *Cahier de l'Herne Georges Perec*, Claude Burgelin, Maryline Heck, Christelle Reggiani (dir.), Paris, Éditions de l'Herne, 2016, p. 149-153.

186 Magnétophone à bande privilégié pour les enregistrements mobiles en extérieur.

des formes poétiques qu'il produit est réalisé à partir de contraintes fortes – citons en particulier les poèmes hétérogrammatiques de *La Clôture et autres poèmes* et d'*Alphabets*, qui comptent parmi les textes les plus hermétiques qu'il ait composés. Seuls deux poèmes, *L'Eternité* et *Un poème,* sont explicitement désignés par Perec comme des poèmes non-contraints et ils ont été rédigés tardivement.

Le travail radiophonique impose à Perec deux contraintes : celle de l'oralité (la parole et la voix) et celle de la langue étrangère dans le cas des pièces radiophoniques rélaisées en Allemagne. Dans *Die Maschine*, le protocole mis en œuvre par la machine sous l'aspect d'une permutation des séquences phoniques composant les mots allemands du texte original permet, en jouant de la dimension sonore de la poésie, de transposer aisément le travail de l'écriture (la lettre) vers le son (le phonème), et de faciliter ainsi l'appréhension de l'intention poétique du projet sans qu'il soit nécessaire à l'auditeur d'avoir une connaissance de la langue : en cela, ces *Hörspiele* affirment une certaine parenté avec la poésie sonore (Henri Chopin, Kurt Schwitters ou Gil Joseph Wolman), qui exploite essentiellement les ressources phoniques offertes par les langues. Il va sans dire que la signification du message, lorsqu'on a affaire à un texte comme le poème de Goethe – qui renvoie à la mémoire culturelle allemande – est une donnée fondamentale, mais doivent être pris en compte, conjointement à elle, les effets de sens directement induits par le signifiant en tant que tel. Dans les deux pièces *Tagstimmen* et *Konzertstück*, la contrainte imposée par la langue allemande est surmontée grâce à la dimension infra-ordinaire des deux pièces, où l'auditeur reconnaît aisément des situations communes à la plupart des villes modernes.

Ce passage du médium de l'écriture à celui de l'oralité trouve enfin une actualisation, chez Perec, dans les jeux homophoniques ou translinguistiques de sa poésie en franglais – *Trompe l'œil* (six poèmes en franglais, 1978) –, qui repose sur l'exploitation linguistique des unités morphologiques communes aux systèmes linguistiques français et anglais. Le médium de la langue trouve dans les jeux de l'écriture et de l'oralité, du texte et de la voix, du graphème et du phonème, l'occasion d'une interopérabilité qui permet à Perec de passer d'un régime d'invention écrit à l'oral sans dommages, y compris dans d'autres langues, et de sembler ainsi tirer parti de la « confusion babélienne »[187]. Le graphocentrisme fait place, dans les productions radiophoniques de Perec, à un phonocentrisme, et le rapport qu'elles entretiennent avec le son, la voix, la musique peut nous autoriser à établir un lien entre elles et le genre lyrique. Le passage de l'oralité à l'écrit et inversement s'opère grâce aux supports matériels soutenant ces transpositions : le

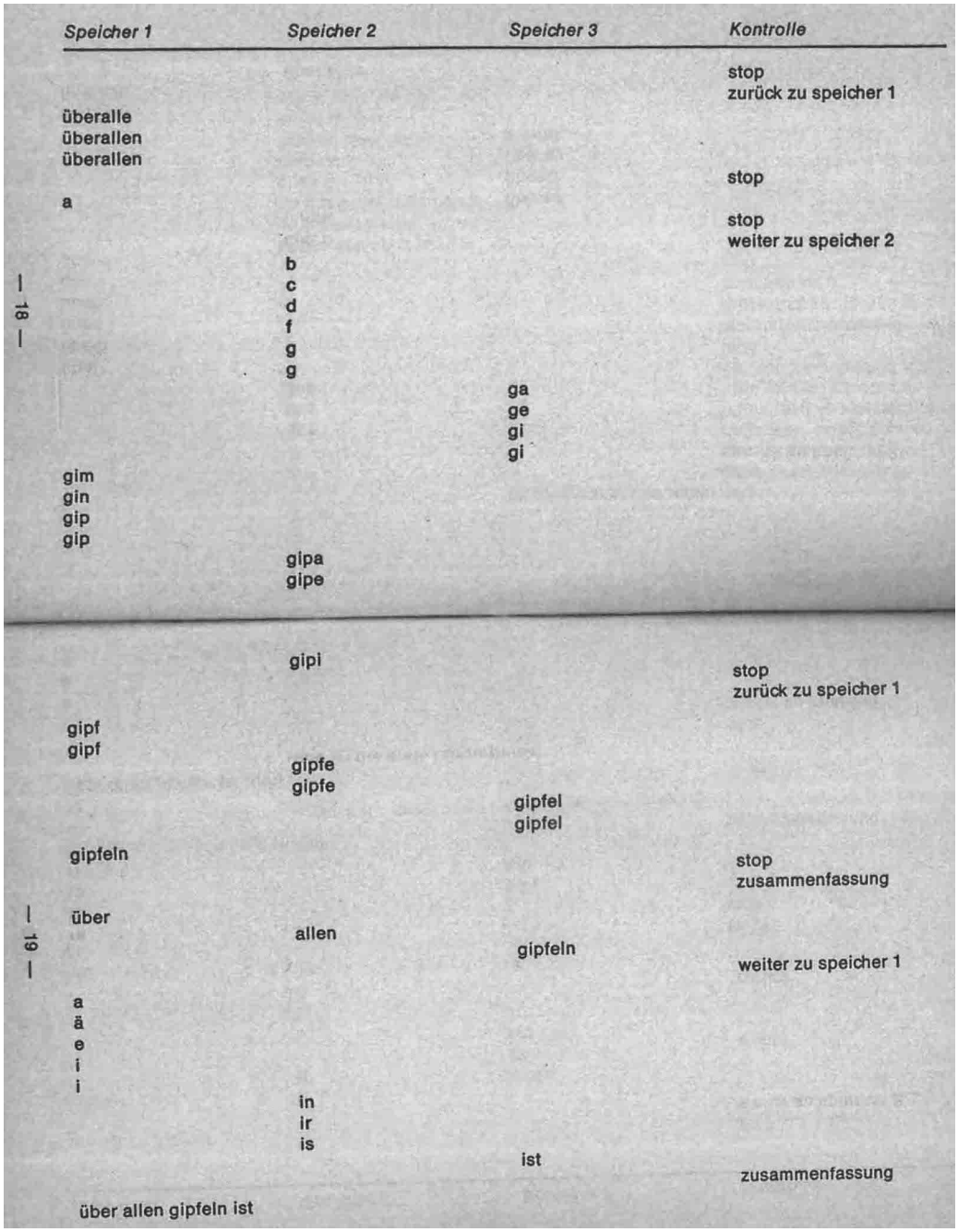
187 Voir E. Zwenger, « Perec ou le rêve d'une littérature mondiale » dans *Cahiers Georges Perec, Perec, l'œuvre-monde*, n° 14, Bègles, Les Venterniers, Le Castor Astral, 2021, p. 515-528.

médium initialement oral de la voix, devenu progressivement un médium visuel dans une civilisation lettrée dominée par l'imprimerie, retrouve une oralité qu'on peut dire « secondaire », consécutivement au développement du téléphone, de la phonographie et de la radiophonie[188]. Marshall McLuhan observait déjà qu'un médium contient toujours ceux qui le précèdent. Le médium visuel de l'écriture contient en effet la parole, le son, et le médium radiophonique contient celui de la langue orale et de la langue écrite, nous venons de le voir. Cela nous est confirmé par la comparaison des versions écrites des pièces radiophoniques, quand elles existent, avec leurs actualisations sonores, qui montrent une même orientation lyrique et une même qualité de remédiation. L'apport du médium radiophonique n'est pas seulement de permettre une duplication de la performance théâtrale ou une lecture en direct sur les ondes : il consiste en l'invention de la stéréophonie et du montage en conserve (réalisé préalablement en studio grâce à l'enregistrement multipistes). La stéréophonie permet de spatialiser les sons et d'organiser les espaces d'écoute ; le montage permet de discrétiser et de manipuler à volonté les éléments sonores hors de la contrainte du direct. Ces deux spécificités techniques auront révolutionné autant la production musicale que les expériences « littéraires » ou poétiques, en ménageant au son-phonème un rapport inouï à l'espace. On peut dès lors remarquer que les effets de la stéréophonie sont facilement transposables au médium spatial de la page, et inversement ; seule la superposition des voix ne l'est pas. La technique de spatialisation est surtout repérable dans *Die Maschine* et *Mechanismus*, pour lesquels nous possédons une version imprimée[189]. La comparaison des textes imprimés de ces deux *Hörspiele* avec leurs versions sonores permet de constater que le système des listes et des colonnes, le système du tableau, se prête parfaitement au dispositif stéréophonique et multipistes de la radio. La spatialisation autorisée par ces nouvelles techniques de montage stéréophonique permet de rapprocher les versions imprimées des *Hörspiele* de la poésie spatiale ou de la poésie concrète[190] (fig. 83 et 84) : les critères spatiaux et rythmiques, écrits et oraux, de la poésie ou du genre lyrique sont ici exemplairement actualisés au moyen du médium radiophonique.

188 « […] j'appelle "oralité primaire" l'oralité d'une culture vierge de toute connaissance de l'écriture ou de l'imprimé. Je l'oppose à l' « oralité secondaire », qui caractérise l'actuelle culture technologiquement avancée où une nouvelle forme d'oralité repose sur le téléphone, la radio, la télévision et divers autres appareils électroniques dont l'existence et le fonctionnement dépendent de l'écriture et de l'imprimé. » (Walter Ong, *Oralité et écriture*, op. cit., p. 30-31).

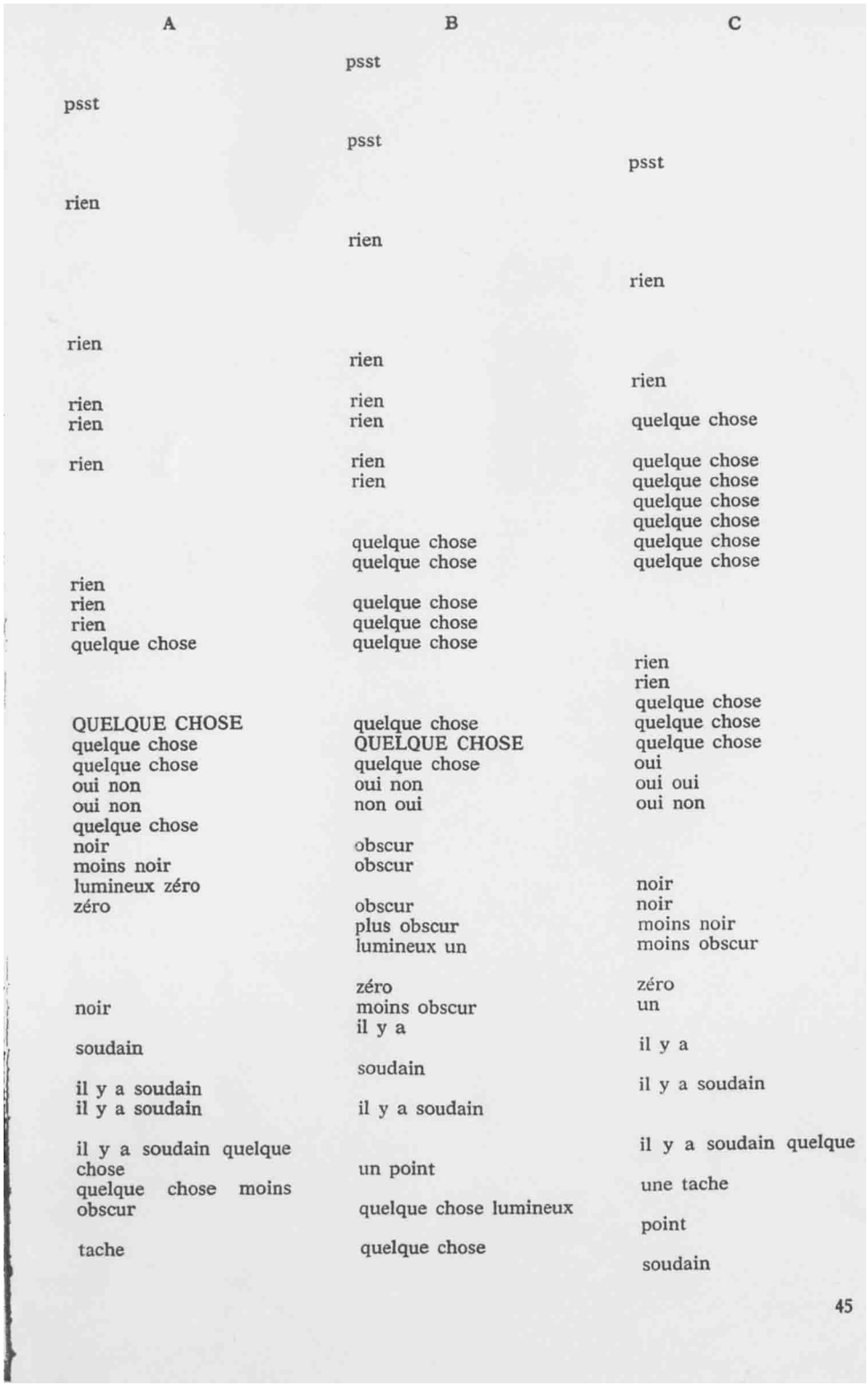
189 Respectivement : *Die Maschine*, op. cit., et *Mechanismus des Nervensystems im Kopf* [*Fonctionnement du système nerveux dans la tête*] dans *Cause Commune* n° 3, octobre 1972, p. 42-55.

190 Voir à ce sujet l'article de Vinícius Gonçalves Carneiro, « Poésie de refus et plagiat par anticipation chez Georges Perec et Augusto de Campos » dans *Cahiers Georges Perec* n° 14, *op. cit.*, p. 441-464.



Speicher 1	Speicher 2	Speicher 3	Kontrolle
			stop zurück zu speicher 1
überalle überallen überallen			
			stop
a			stop weiter zu speicher 2
	b c d f g g		
		ga ge gi gi	
gim gin gip gip			
	gipa gipe		
	gipi		stop zurück zu speicher 1
gipf gipf			
	gipfe gipfe		
		gipfel gipfel	
gipfeln			stop zusammenfassung
über			
	allen		
		gipfeln	weiter zu speicher 1
a ä e i i			
	in ir is		
		ist	zusammenfassung
über allen gipfeln ist			

fig. 83 : G. Perec, *Die Maschine*, Stuttgart, Reclam, 1972, p. 18-19.



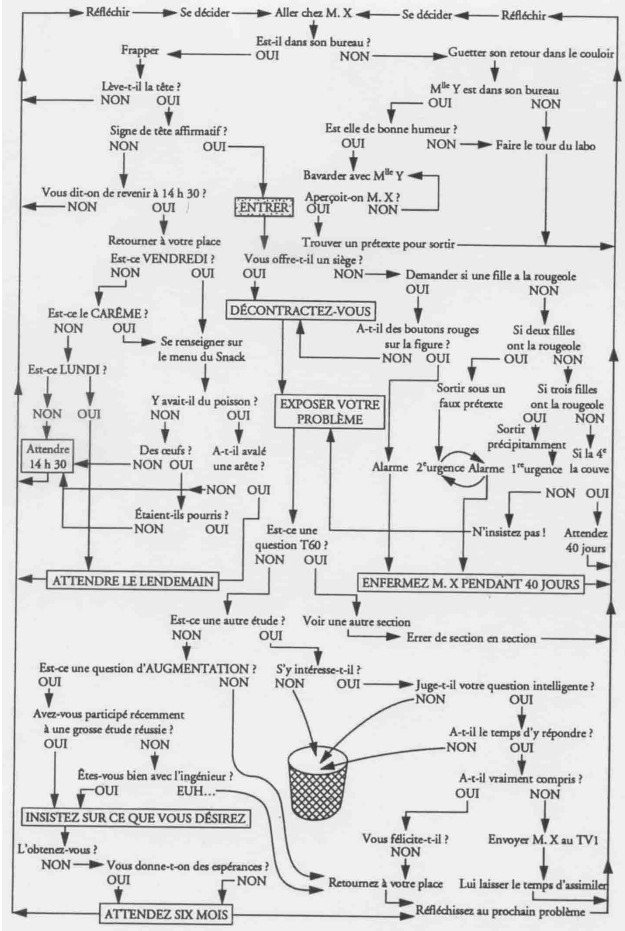
A	B	C
	psst	
psst		
	psst	
		psst
rien		
	rien	
		rien
rien		
	rien	
		rien
rien	rien	
rien	rien	quelque chose
rien	rien	quelque chose
	rien	quelque chose
		quelque chose
	quelque chose	quelque chose
	quelque chose	quelque chose
rien		
rien	quelque chose	
rien	quelque chose	
quelque chose	quelque chose	
		rien
		rien
		quelque chose
QUELQUE CHOSE	quelque chose	quelque chose
quelque chose	QUELQUE CHOSE	quelque chose
quelque chose	quelque chose	oui
oui non	oui non	oui oui
oui non	non oui	oui non
quelque chose		
noir	obscur	
moins noir	obscur	
lumineux zéro		noir
zéro	obscur	noir
	plus obscur	moins noir
	lumineux un	moins obscur
	zéro	zéro
noir	moins obscur	un
	il y a	
soudain		il y a
	soudain	
il y a soudain		il y a soudain
il y a soudain	il y a soudain	
il y a soudain quelque chose		il y a soudain quelque
	un point	
quelque chose moins obscur		une tache
	quelque chose lumineux	
		point
tache	quelque chose	
		soudain

45

fig. 84 : G. Perec, *Fonctionnement du système nerveux dans la tête*, *Cause Commune,* n° 3, octobre 1972, p. 42-55

Les lectures littéraires effectuées à la radio sont par ailleurs, selon Bernard Magné, l'occasion pour Perec de produire des micro-anthologies littéraires où la poésie occupe une part prépondérante, ainsi qu'en témoignent les choix de textes des émissions *Poésie ininterrompue*, avec Bernard Noël : aux propres textes de Perec sont joints ceux des auteurs qui lui sont chers, des oulipiens à Sei Shonagon ou Harry Mathews. Il n'y aurait ainsi que Perec pour s'interdire de définir son travail comme poésie, en raison sans doute du refus pudique de tout lyrisme personnel, trop connoté par le romantisme de l'effusion sentimentale.

Dernier point à propos de la poésie : les *Hörspiele* perecquiens retrouvent un certain sens de la métrique en raison de l'impératif de mesure du temps qu'impose la radio. Le médium radiophonique, comme la mélodie, est un objet temporel, c'est-à-dire un objet qui, comme nos consciences, s'écoule et disparaît à mesure qu'il apparaît. *Wucherungen* propose par exemple un parcours spatialisé sous la forme d'un organigramme déplié dans le temps : une demande d'augmentation devient, ainsi programmée, un véritable objet temporel (fig. 85) :



L'art et la manière d'aborder son chef de service. Exposé par organigramme (inspiré par un organigramme paru dans Bull Informations).

fig. 85 : G. Perec, *L'Augmentation*.

La transposition radiophonique des séquences narratives marque l'importance du rapport du temps à l'espace. La radio confère au temps mesuré et retemporalisé un singulier potentiel de développement.

Il est remarquable enfin que Perec retrouve avec *Tentative de description de choses vues au Carrefour Mabillon, le 19 mai 1978* une forme d'improvisation poétique sur un canevas narratif familier (ce qui se passe dans la rue), ou qu'il retrouve l'infra-ordinaire vocal et musical avec *Tagstimmen*. L'attention portée aux voix du quotidien et le renouvellement de la mesure du temps qu'opère le médium radiophonique contribuent à faire du rythme de la vie urbaine captée au fil d'une journée le symbole de l'écoulement du temps à l'échelle d'une vie humaine. Ainsi se trouve réactivée à nouveau frais la tension recherchée par Perec entre l'éternel et l'éphémère. Cette tension est particulièrement sensible dans *Tentative de description de choses vues,* pièce proche du « poème-objet » défini en ces termes par Perec au chapitre XX, Moreau I de *La Vie mode d'emploi* :

> Oui, ça a été refait et traité comme un poème. Il y a un rythme, il y a des strophes ; chaque strophe se termine par « garantie totale un an ». Quand je lis ce texte à voix haute, c'est étonnant ; inox, cadmium... Il y a une série de chiffres qui reviennent et ça fonctionne vraiment comme un poème. Je l'ai lu une fois en l'appelant « poème objet », et d'ailleurs cela a été complètement refait à partir de catalogues qui existent réellement. Catalogue de Saint-Etienne, catalogue de la Redoute, des Trois Suisses, etc. Mais ce sont des livres de mille pages souvent et qui font rêver les gens autant que les romans, parce qu'ils y voient la roulotte de leurs vacances, la perceuse avec laquelle ils vont construite leur résidence secondaire...[191]

Aussi l'effet de liste descriptive propre aux catalogues trouve-t-il un écho dans celles constituées *a posteriori* pour les besoins de l'Atelier de Création Radiophonique (A.C.R.), et confiées à la voix du comédien Claude Piéplu, ou encore dans la répétition des publicités (« Les cocotiers sont arrivés »). Le catalogue comme la description de la rue contient une puissance poétique (une rythmique, des répétitions, un découpage) capable d'intégrer la littérature dans le champ que François Le Lionnais a lui-même défini comme « le troisième secteur ». *Tentative de description* et l'*Herbier des villes* (demeuré à l'état de projet) procèdent l'un et l'autre du même souhait d'épuiser le monde visible par son inventaire linguistique et visent à redéfinir le champ de la littérature et plus particulièrement celui de la poésie. Outre qu'elle permet de retrouver une forme d'énonciation propre à la tradition poétique médiévale (redécouverte au même moment au sein de l'Oulipo par Jacques Roubaud), l'oralisation renforce les effets rythmiques de répétition liés aux énumérations litaniques, qui sont au fondement de ce que l'on appelle « poésie ».

Pour conclure, nous nous attarderons sur un projet radiophonique consacré à Franz Kafka, *Wie ein Hund.* Perec rédige sous ce titre en octobre 1970 un plan organisant « 7 voix, 7 œuvres, 7

---

191 G. Perec, « Entretien avec Gabriel Simony » dans *Entretiens, conférences, textes rares, inédits*, op. cit., p. 572.

séries d'animaux ». Il recherche un système de contrainte adapté à l'œuvre de Kafka et qu'il croit trouver dans le *Renga*, forme pratiquée dans la poésie chinoise et japonaise, mais qui finalement ne le satisfait pas[192]. Avec ce projet d'« appropriation » de l'écriture de Kafka, qui consiste à se mettre à la place de celui-ci pour reconstruire le mécanisme de son écriture – suivre sa voie autant qu'adopter la voix de son énonciation – il souhaite proposer un modèle de l'œuvre de Kafka :

> […] une lecture vraie […] qui est en même temps déchiffrement de ma relation avec Kafka et de ma relation avec l'écriture et mise au jour de ce mécanisme souterrain et spectaculaire qu'est l'écriture (le fait d'écrire).[193]

Ce projet – « explosion citationnelle » ou vaste centon ? – se veut productif : cerner sa propre relation à l'écriture, au « fait d'écrire », ce dernier point faisant écho à la reconnaissance, dans son autobiographie, du lien nécessaire entre écriture et perspective mémorielle : « Le projet d'écrire mon histoire s'est formé presque en même temps que mon projet d'écrire.[194] » Le lyrisme personnel (« écrire mon histoire ») doit quant à lui, paradoxalement, s'affirmer à partir d'un texte d'un autre. La « mécanique souterraine » de l'écriture désigne à la fois la motivation mémorielle profonde du projet d'écriture et la grille invisible (souterraine) qui est censée permettre la coordination de ce lyrisme personnel à un héritage littéraire commun ; or cette grille d'un héritage partagé ne semble pas pouvoir unifier le projet lyrique au sein d'une tradition commune :

> Mais au fur et à mesure que ce projet devenait plus personnel, surgissaient des difficultés d'un autre ordre, à savoir des difficultés purement littéraires […] Ce n'est qu'une question de MONTAGE (de mise en ordre), mais ici le montage devient tellement essentiel que j'ai été fautif de croire qu'un choix arbitraire d'une structure très rigoureuse, celle du renga, allait être efficace. On pouvait parier au départ que la réunion Kafka + Renga allait marcher, mais, indépendamment du fait que j'ai été peu « inspiré » l'année dernière, je crois que cela n'est pas vrai. Le renga est une forme d'improvisation collective dont les contraintes sont très fortes et qui s'appuie sur une tradition dont nous n'avons aucun équivalent actuel (même pas au Japon !).[195]

Si la grille, médium invisible, permet une mise en ordre du rapport entre lecture et écriture personnelles, entre mémoire personnelle et mémoire collective, entre lyrisme individuel et héritage littéraire commun, elle doit répondre à une tradition partagée dont Perec échoue à trouver un modèle dans la poésie japonaise pour la raison précisément qu'elle ne fonde pas sa propre tradition ni celle de ses lecteurs ; elle ne peut agir comme cette « mécanique souterraine » dont seule la tradition européenne des arts rhétoriques de la mémoire est susceptible de fournir un modèle. De la même façon, la proposition faite à Perec de reconduire sa méthode d'observation des lieux parisiens à des quartiers imposés par une commande ne lui permet pas

---

192 Pas plus qu'un autre système de contrainte fondé sur des « permutations verticales » de l'écrivain Helmut Heissenbüttel, rédacteur de l'émission radiophonique *Radio-Essay* sur Süddeutscher Rundfunk à Stuttgart de 1959 à 1981, qui plaide en faveur d'une littérature de la citation et qui est également un poète concret (voir Emmett Williams ed., *Anthology of Concrete Poetry*, New York, Primary Information, 2013).

193 D. Bellos, *Georges Perec,* op. cit., p. 491.

194 G. Perec*, W ou le souvenir d'enfance*, op. cit., p. 676.

195 D. Bellos, *Georges Perec*, op. cit., p. 491.

d'accéder à un résultat satisfaisant en raison de l'absence d'un quelconque rapport personnel aux lieux[196].

Les œuvres radiophoniques de Perec témoignent ainsi de la recherche d'une coordination de la vie personnelle et de la littérature sous l'aspect d'un encryptage autobiographique fondu dans l'expression neutre de la machine, d'une « mécanique souterraine » dont l'enregistrement, radiophonique ici et cinématographique, nous le verrons maintenant, permet l'actualisation. L'une et l'autre, la vie personnelle et la littérature, trouvent leurs appuis dans les champs d'écriture autobiographique et sociologique, champs constitutifs du milieu de la mémoire et caractérisés par leur orientation lyrique (la poésie) et sociale (l'infra-ordinaire).

c - Enregistrement de la mémoire sociale

Le texte rédigé par Perec pour le commentaire d'un épisode de la série consacrée à *La Vie filmée des français. 1930-1934* par Michel Pamart et Claude Ventura en 1978 est essentiel pour comprendre sa conception du rapport entre la mémoire et l'enregistrement tel que le définissent les techniques analogiques de la photographie, de la phonographie et de la cinématographie. Le processus technique de la photographie et de la cinématographie fournit en effet à Perec un modèle pour l'analyse de la dynamique mémorielle : l'espace intérieur où s'inscrivent les souvenirs est analogue à la « petite boîte noire » où la pellicule constitue le support d'une fixation, d'un enregistrement de la trace, comme la tablette de cire dans la tradition antique :

> C'est une petite boîte noire. On met la pellicule à l'intérieur.[197]

Mais Perec souhaite également combattre le prestige de l'illusion cinématographique en proposant de réduire le cinéma à ses composantes techniques ou mécaniques. Il convoque pour cela les arguments traditionnels de la définition du temps et de l'artifice données par Aristote[198] et

---

196 Il s'agit d'une commande faite à Perec en 1981 par un professeur d'architecture, Gérard Brassel, consistant à faire la description d'un lieu parisien qu'il ne connaît pas. « Mon sentiment le plus tenace était que je n'avais rien de particulier à faire ici. Cela signifiait aussi que ce lieu était pour moi sans signification, sans axes, sans repères autre qu'un schéma dessiné par Brassel sur un carnet et vérifié ensuite par moi sur un plan. Aucune de ces rues n'a pour moi de valeur spéciale, ne se rattache à un souvenir ou à un itinéraire. » (G. Perec, « A propos de la description » dans *Entretiens, conférences, textes rares, inédits*, op. cit., p. 590).

197 Georges Perec, « La Vie filmée » dans *Cahiers Georges Perec 9. Le cinématographe*, Bordeaux, Le Castor Astral, 2006, p. 75.

198 Le temps est une mesure du mouvement, voir Aristote, *Physique*, IV, 223 b, trad. A. Stevens, Paris, Vrin, 2008 ; l'artifice caractérise les étants qui trouvent leur principe de mouvement hors d'eux. Voir Aristote, *Physique*, II, 192 b, trad. A. Stevens, Paris, Vrin, 2008.

use d'une comparaison triviale : le cinéma est, comme le réveil-matin, une mesure artificielle du temps au moyen du réglage mécanique et donc artificiel du mouvement ; le cinéma n'est dans cette perspective qu'un artifice illusionniste :

> […] on remonte le ressort comme si c'était un réveil-matin. Au lieu de prendre une photographie, on va en prendre plusieurs à la suite, assez vite pour donner l'illusion du mouvement, de la vie. C'est ça le cinéma, c'est aussi simple que ça.[199]

L'enregistrement de ce mouvement sur la pellicule permet ainsi de fixer le temps et de le stocker :

> Les parents, les amis, les réunions de famille, les départs, les arrivées, une partie de campagne, un baptême de l'air ou un baptême tout court, les enfants qui grandissent, une excursion en automobile, c'est tout cela, avec la caméra, qu'on va pouvoir garder.[200]

Perec précise alors, en jouant sur l'étymologie du verbe *regarder*, que cette faculté de conservation de la vie grâce à la technique suppose une nouvelle conscience du mouvement et donc du temps :

> Mais avant de garder, il faut savoir regarder ; et regarder, ce n'est pas aussi simple. Et être regardé non plus. D'un côté comme de l'autre de la caméra, cinéaste amateur et acteurs bénévoles mettent un certain temps à comprendre qu'on peut bouger et même qu'on doit bouger, qu'il ne faut pas rester immobile. Mais bouger, en fin de compte, ce n'est pas aussi facile que ça en a l'air. Celui qui tient la caméra va à droite, va à gauche, descend un petit peu, remonte un petit peu. Il découvre qu'il faut cadrer, qu'il faut savoir s'arrêter. Celui qui est en face, malgré lui, continue à prendre la pause et se fige, une main sur les hanches.[201]

Cette nouvelle sensibilité au temps autorise un renouvellement de la modalité du regard sur le milieu environnant et permet de saisir l'infra-ordinaire du temps :

> On filme le jeu, la fête, le futile. La caméra capte ce qu'on lui montre, chaque fois fidèle et traîtresse, comme un nouveau regard qui se pose sur les choses et sur les gens, et sur *le temps qui passe* [nous soulignons].[202]

Les techniques de l'enregistrement permettent ainsi de rendre sensible, par le mouvement, le rapport du temps à l'espace ; enregistrer le déplacement dans l'espace permet de saisir l'écoulement dans le temps :

> Même quand on croit filmer des amis qui pêchent, c'est un peu comme si la caméra se mettait à dériver et pour mieux capter le mouvement, se laissait fasciner par tout ce qui bouge, les trains qui s'en vont, *les chalands qui passent* [nous soulignons].[203]

> Parfois, sans trop savoir ni pourquoi ni comment, on a filmé autre chose, du *temps qui passait* [nous soulignons] un matin d'été, un marché sur la place d'une petite ville, un monsieur qui choisit une échelle chez le marchand d'échelles, une dame sur un vélo, deux petites filles qui traversent la rue en se tenant par la main.[204]

---

199 Georges Perec, « La Vie filmée », *op. cit.*, p. 75.

200 *Ibid.*

201 *Ibid.*

202 Ce passage ne figure pas dans la transcription du tapuscrit conservé dans le Fonds Georges Perec et retranscrit par Cécile de Bary dans les *Cahiers Georges Perec 9* dont nous nous servons ici ; il est issu de la transcription que nous avons effectuée à partir de la visualisation du film.

203 Georges Perec, « La Vie filmée », *op. cit.*, p. 75.

Cette nouvelle acuité permet d'accéder à la « vie sensible » de l'infra-ordinaire sous les espèces d'une chronique aiguisant un désir narratif :

> Et alors, petit à petit, sans qu'on y prenne garde, une sorte de chronique prend forme, le village se met à vivre, les gens deviennent des personnages dont on voudrait suivre l'histoire, pourquoi ils étaient là ce jour là, comment c'était la vie au milieu des années trente, et qui a gagné la course, et qui a gagné le match, et le bossu, qu'est-ce qu'il est devenu ? Et les deux petites filles ?
>
> Et pourtant, ce qui nous est donné à voir, ce n'est pas important, ce n'est pas ce que d'habitude on appelle important, ce n'est pas l'assassinat du président du Conseil, ce n'est pas l'élection d'un vieux bonze à l'Institut, ce n'est pas l'inauguration des roses de Bagatelles par une petite flopée de messieurs en gibus. Ça n'a rien de spectaculaire ce qu'on regarde, ça n'a rien d'extraordinaire. On peut même se dire que ce n'est pas intéressant. Est-ce que c'est vraiment intéressant de montrer un monsieur penché sur le capot d'une Hotchkiss, ou bien un coureur cycliste, d'ailleurs ce coureur on ne connaît même pas son nom, on ne sait même pas s'il est en tête ou s'il est à la traîne.[205]

La démystification recherchée par Perec consiste à lever le voile sur les pouvoirs magiques attribués communément aux objets techniques,

> Et les automobiles... Les automobiles, c'est autre chose, on ne se lasse pas de les admirer. Elles ont encore quelque chose de magique, les automobiles. On y est pas encore complètement habitué. On s'émerveille encore de ces machines mystérieuses qui ont apprivoisé la vitesse, comme on s'émerveille encore de ces autres boîtes magiques, les caméras, qui ont apprivoisé l'image et le mouvement, et les gramophones qui ont emprisonné la voix.[206]

Il adopte à cet effet la position du sémiologue barthésien[207] dont l'analyse démystifiante aboutit à une interrogation inquiète sur la nature de la mémoire, sa présence auratique et son silence :

> On se rend compte alors d'une chose un peu surprenante, c'est qu'il n'y a pas d'information dans ces images, ou plutôt l'information se trouve ailleurs, elle flotte en suspens autour de l'image, elle est comme une question sans réponse, comme une évidence un peu inquiétante, un peu trouble. La trace presque effacée d'une mémoire morcelée, figée dans son mouvement, figée dans sa durée. Qui est là, que fait-il ? Un homme ouvre la bouche. Il parle, il répond peut-être à celui qui est en train de filmer. Mais que dit-il ? Les images sont muettes et restent muettes ; on ne peut que les interroger sans fin.[208]

Bien que promesse d'une restitution sensible du mouvement de la vie, l'illusion cinématographique laisse le spectateur au seuil du passé, face au silence et au vide d'une « mémoire morcelée » :

> Qu'est-ce qui se passe quand il ne se passe rien ? Il y a des gens sur le bord de la rivière, deux dames s'installent dans un canot : elles éclatent de rire, mais on ne les entend pas.
> Est-ce que c'est ce silence qui aujourd'hui nous fascine, pas seulement l'absence du son mais surtout le silence de l'image, son vide, son incertitude. Est-ce que c'est cela qui il y a quarante ans faisait un peu peur à ceux que l'on

---

204 *Ibid.*, p. 76.

205 *Ibid.*

206 *Ibid.*, p. 75.

207 Le commentaire de Perec rappelle la réflexion de Barthes à propos de la photographie, « message sans code » (*cf.* R. Barthes, « Le message photographique » dans *Œuvres complètes*, t. I, p. 1120-1133).

208 G. Perec, *La Vie filmée,* op. cit., p. 76.

> filmait ? Est-ce que c'est cela qui provoque ce sentiment d'inquiétante étrangeté, si proche de nous et déjà si lointaine ?
> Des ombres animées font semblant de vivre devant nous. L'instant qui les fixe sera éternel, et témoignera à jamais de leurs vies, de leurs visages, de leurs gestes et de leurs corps.
> Est-ce cela qui les fige, qui arrête leurs rires, qui pétrifie leurs mouvements ?[209]

Les termes dans lesquels Perec évoque cette « information » qui « flotte en suspend autour de l'image », cette étrangeté « si proche de nous et déjà si lointaine » sont presque mot pour mot ceux de Walter Benjamin définissant l' « aura » : ce que l'illusion cinématographique donne à appréhender, c'est un temps arrêté, « la trace presque effacée d'une mémoire […] figée dans sa durée ». Perec semble néanmoins, en dépit de ses doutes, accorder à ces images lacunaires la force d'une vie sensible, celle que recèle la mémoire présente dans la vie infra-ordinaire :

> C'est alors peut-être que se produit le miracle de l'image, sous la gaucherie du mouvement, sous l'imprécision de l'anecdote, quelque chose d'irremplaçable nous est restitué, quelque chose qui n'a pas de nom précis, la sérénité de cette trace inscrite sur le support fragile de la pellicule, quelque chose qui est peut-être la douceur de la vie, le charme impalpable d'un regard, l'attention portée à un être, à un événement dérisoire, à un geste oublié, à une quotidienneté enfouie sous les fracas de la grande histoire, et qui ressurgit soudain, intacte, merveilleuse.[210]

Il est remarquable que cette évocation par Perec de l'infra-ordinaire de la mémoire se formule de la même manière que celle de la restitution, en un « lieu souterrain » qui fut celui de sa psychanalyse, d'une sensation des plus ordinaires :

> De ce lieu souterrain, je n'ai rien à dire. Je sais qu'il eut lieu et que, désormais, la trace en est inscrite en moi et dans les textes que j'écris. Il dura le temps que mon histoire se rassemble : elle me fut donnée un jour, avec surprise, avec violence, comme un souvenir restitué dans son espace, comme un geste, une chaleur retrouvée.[211]

Le rapprochement des deux textes fait apparaître une même conjonction de la mémoire sensible de l'infra-ordinaire et d'une trace inespérée :

> On connaissait ce qui dure, ce dont on fait mémoire ou archive, des entassements de pierres ou des entassements de tableaux, des épitaphes, des comptes d'apothicaires, des minutes de procès et plus tard des visages, immobilisés par la photographie. Mais pas les gestes, pas ce temps intact immortalisé dans ce qu'il a de plus fluide, de plus inconsistant. Ce qui n'aurait pas laissé de traces, ce dont on ne se serait jamais souvenu, un homme qui se trémousse en imitant un chef d'orchestre, une femme qui rectifie une mayonnaise, deux hommes qui allument des cigarettes, une journée à la mer, une belle journée, où il a fait bien chaud.[212]

L'enregistrement permis par le cinéma amateur garantit l'institution d'une mémoire familiale contre les incertitudes de la mémoire généalogique –

> Les généalogies sont souvent indécises. On ne se rappelle pas toujours très bien quel cousin a épousé quelle cousine, et lequel est devenu ingénieur à Madagascar, et lequel a presque fait carrière en imitant Maurice

209 *Ibid.*, p. 76-77.

210 *Ibid.*, p. 77.

211 G. Perec, « Les lieux d'une ruse » dans *Penser/Classer*, op. cit., p. 71.

212 *G. Perec, La Vie filmée*, op. cit., p. 77.

> Chevalier. Mais sous l'incertitude du passé et du devenir, l'histoire heureuse d'une famille se perpétue à travers les images souriantes de ces adolescents faisant la grimace, ou de ce danois débonnaire prouvant sa bonhommie humide à un bébé aujourd'hui depuis longtemps adulte.[213]

– et contre les représentations véhiculées par l'imagerie conventionnelle des commémorations :

> Il y a aussi la France éternelle, le salut aux couleurs, le défilé des enfants des écoles, suivi des mouvements d'ensemble exécutés avec une molle conviction devant les corps constitués et des familles attendries.
>
> Tous les quatorze juillet se ressemblent, dans la Beauce ou dans la Brie, dans le Nord ou dans l'Ardèche. Le maire fera un discours, les pompiers feront l'exercice, on agitera les petits drapeaux, il y aura des tsouins-tsouins et des flons-flons, des courses en sac et des pétards, des balançoires, la fête foraine, et le mousseux qui coule à flot.
>
> C'est la France des cartes postales, des pious-pious aux yeux bleus embrassant leurs fiancées blondes, le coq au sommet des clochers, les conscrits légèrement éméchés, la bonne franquette.
>
> C'est la France des livres d'école, le bel hexagone violet de l'atlas de géographie, la France avec ses cinq fleuves, ses quatre mers et océans, ses deux chaines et demi de montagnes, la douceur de son climat, la richesse de son sous-sol, la blondeur de ses moissons.[214]
>
> Il y a aussi la France respectueuse des traditions, la France de l'engoncé et du solennel, les grandes dynasties endimanchées étalant leurs toilettes à la sortie de la grand-messe, les belles limousines alignées devant l'église, le tralala des grandes familles fières de leurs rejetons.[215]

Activant le souvenir de sensations – la vue, l'odeur, le toucher, le goût, l'ouïe –, gages d'une certaine authenticité (« Parfois on retrouve quelque chose de plus proche, de plus simple, de plus vrai »[216]), la mémoire de la vie ordinaire partagée à l'échelle de la famille trouve une extension dans la mémoire collective ; le ton change et devient réflexif et explicitement autobiographique :

> Quel effet ça fait, de se revoir, tant d'années après ? Il n'y a plus de gare aujourd'hui à Bourbonne-les-Bains. Ou encore, quel effet ça fait de se découvrir, par hasard, au détour d'une de ces images ? Il y a certainement ce soir, parmi vous qui regardez ces films, quelqu'un qui tout à coup va reconnaître un lieu ou peut-être une scène, ou peut-être quelqu'un, ou peut-être lui-même, et alors il va lui revenir d'un seul coup, un souvenir minuscule, un détail dont il n'aurait jamais pu penser que sa mémoire l'aurait enregistré, par exemple qu'il avait une casquette cette année-là, il l'avait achetée à Commercy, puis l'a perdue dans un train un jour où il allait à Carpentras voir son cousin. Ou bien une odeur, le souvenir de la chaleur qu'il a fait cet été là, le goût des pêches de vigne, ou un couplet d'une chanson que l'on fredonnait à cette époque… Il m'est arrivé quelque chose de presque analogue. J'ai découvert que j'aurais pu apparaître sur l'une de ces images. Le hasard a voulu que ce film soit tourné dans le quartier où je suis né, à Ménilmontant. L'homme qui pendant un an, en 1931, a filmé ces façades, ces femmes, ces enfants, ces escaliers, a parcouru les rues dans lesquelles plus tard j'ai fait mes premiers pas. La rue Sorbier, la rue Chevreau, la rue Julien-Lacroix, la Villa Faucheur, la rue de la Mare, la rue Vilin, le passage Ronce, l'impasse Dhéron, la rue Piat, la villa Ottoz, la Cité Billon, la rue du Transvaal, la rue des Envierges, la rue des Couronnes. Mon père, ma mère, mes grands-parents, se trouvent peut-être parmi cette foule qui tous les dimanche matins s'amassait sur le boulevard Ménilmontant. Ou bien, peut-être sont-ils près l'un de l'autre, noyés dans ce cortège qui se forme, comme il s'en est si souvent formé en 1931 pour aller manifester contre le chômage.[217]

213 *Ibid.*, p. 78.
214 *Ibid.*, p. 77-78.
215 *Ibid.*, p. 79.
216 *Ibid.*
217 *Ibid.*, p. 79-80.

Au commentaire des images familiales succède l'évocation de l'anonymat de cette foule semblant engloutir la famille dans un potentiel mémoriel incertain, douteux, peut-être mensonger qui ne décourage cependant pas le désir de retrouver la familiarité d'une reconnaissance. Cet effet d'engloutissement du souvenir n'est pas sans rappeler l'effet similiaire rencontré dans *Fonctionnement du sytème nerveux dans la tête*. L'enregistrement par le cinéma promet et promeut l'idée d'un *hasard* heureux où coïncident la mémoire collective et la mémoire individuelle. L'appareil d'enregistrement et de projection se coordonne à l'appareil psychique pour donner forme à un rêve collectif en même temps qu'à un vertige individuel :

> Qu'est-ce qui reste quand tout est oublié, et quand ça ressurgit tout à coup, qu'est-ce qu'il y a, qu'est-ce qui se passe derrière ces images tremblotantes, derrière le petit bruit du projecteur ?
>
> On sait bien que ce sont des mensonges, ces poignées de souvenirs cueillis comme des fleurs des champs, on sait bien ce qui se cache derrière ces vacances heureuses, ces flons-flons et ces canotiers, derrière ces complets immaculés, et ces parties de campagne, derrière ces grand-papas gâteaux et ces bambins à nounous.
>
> Et pourtant, ça miroite et ça s'engouffre, si loin de nous, si près de nous. C'est là. C'est un petit scintillement qui palpite, et ça nous raconte quelque chose d'un peu secret, d'un peu futile, une sensation fragile, l'évocation fugitive d'un instant, les bribes d'un air oublié, quelque chose d'un peu suranné, qui n'appartient à personne, mais peut-être à un rêve que nous faisons tous, comme une mémoire fabuleuse qui brasse ses milliers et ses milliers de souvenirs arrachés au temps perdu, pour les projeter sans pitié dans le vertige de notre histoire.[218]

L'appareil de mémoire qu'est le cinéma muet amateur se montre ainsi particulièrement accueillant aux souvenirs déposés dans les structures sociales de la famille et d'autres communautés, mais aussi éminemment volatiles et réappropriables. L'anamnèse devra dès lors exploiter le pouvoir mémoriel des noms et des mots au sein de ces structures sociales.

Je me souviens opère précisément cette articulation de la mémoire individuelle et de la mémoire collective sous le rapport des noms, et présente de ce fait une convergence des champs autobiographique et sociologique de l'œuvre de Perec, convergence relevée par Christelle Reggiani : le texte résumerait par son titre le projet général de l'entreprise autobiographique de Perec tel qu'il se rapporte « à l'activité, fut-elle problématique, de la mémoire. »[219] Ce texte répond en effet par sa genèse au projet autobiographique de *W ou le souvenir d'enfance,* dont il constitue un pendant, ainsi que Perec le signale lui-même dans l'entretien qu'il accorde en 1979 à Franck Venaille : l'un et l'autre des deux textes répondent au même « besoin de faire le tour de quelque chose pour le situer » : ce « quelque chose » est en l'occurrence sa propre histoire. Par ailleurs *Je me souviens* participe également d'un projet analogue à celui de *Lieux* en ce qu'il explore le champ de l'infra-ordinaire, ce milieu invu du vécu, des « choses communes », pour reprendre le sous-titre

218 *Ibid.*

219 Ch. Reggiani, notice de *Je me souviens,* dans G. Perec, *Œuvre* I, op. cit., p. 1095.

du livre. Les trois projets – *W ou le souvenir d'enfance*, *Lieux* et *Je me souviens* – sont donc associables dans un même désir d'approcher d'une manière périphérique un défaut initial de mémoire. La publication des *Je me souviens* expose en effet la mémoire collective d'une génération à l'effacement du temps. L'index ne répond que partiellement à sa fonction première d'orientation dans le texte car il comporte de nombreuses « erreurs factuelles, lacunes et autres dysfonctionnements » : les blancs dont le texte est majoritairement constitué « symbolise[nt] […] une faillite de la mémoire tenant en l'occurrence, pour le dire d'un mot de Perec, à sa *clôture* »[220]. *Je me souviens*

> […] élabore en somme un contrepoint délibérément dérisoire à l'absence des souvenirs d'enfance à laquelle s'affronte *W*, et compose ce faisant une poésie de *circonstance* qui ne se trouve – du temps ayant passé – pas moins (même si c'est autrement) voué à l'hermétisme que les textes hétérogrammatiques de *La Clôture* et *Alphabets*.[221]

L'hermétisme auquel le texte est « voué » ne doit pourtant pas masquer la démonstration qui le sous-tend : la mémoire, bien qu'imparfaitement retrouvée à l'échelle individuelle, est cependant déposée dans les structures sociales que sont la famille, les amis et les autres membres de la société. C'est à partir de cette *mémoire sociale* que la mémoire individuelle retrouvera ses propres souvenirs. Nous empruntons la notion de mémoire sociale à Maurice Halbwachs dont il n'est sans doute pas inutile de rappeler ici brièvement la théorie.

Celle-ci s'est construite en deux temps, correspondant à l'élaboration de deux systèmes distincts : le premier – une sociologie de la mémoire factuelle – est exposé dans *Les cadres sociaux de la mémoire* (1925), le second – une sociologie de la mémoire des connaissances et des valeurs – dans un recueil posthume publié sous le titre de *La mémoire collective* (1950).

Halbwachs considère la mémoire individuelle et la mémoire collective comme les effets d'une interaction, d'un dialogue de l'une avec l'autre à l'intérieur des cadres sociaux. Cette interaction structure par exemple une expérience qui participe à la fois du conscient et de l'onirique, du souvenir et de l'imagination, et que tout individu peut faire dans les moments d'endormissement et de réveil : celle de la réminiscence des scènes d'enfance. La pluralité des mémoires collectives trouve donc son lieu au sein d'un *réseau* de mémoires, celles de la famille, de la religion et des classes sociales. Les deux premières mémoires sont celles d'un groupe ; la troisième est celle d'une société. La mémoire de la famille présente une certaine continuité entre les générations et avec la société nationale. Chaque famille, dans sa mémoire, exprime la vision du monde de son temps ; mais la spécificité de la mémoire familiale est donnée par la parenté au sein de laquelle le système des prénoms agit comme une mnémotechnique et fixe la mémoire particulière d'une

220 *Ibid.*, p. 1100.
221 *Ibid.*

famille. Cette mémoire collective familiale plutôt heureuse est dans le cas de Perec, nous le verrons, déficitaire, de même que la mémoire collective de groupe qu'est la religion souffre dans son cas d'un défaut de transmission : le mot tradition – « la mémoire collective est mémoire des faits qui sont dominants pour le groupe ; la tradition est une unité transhistorique de l'imagination et de l'évaluation de cette mémoire »[222] – n'a aucun sens pour Perec[223]. Il faut ajouter que le problème que pose la fixation de la mémoire collective d'un groupe se trouve déplacé à l'échelle de l'ensemble d'une société confrontée à ses renouvellements. La tradition constitue dans cette perspective une réponse historique aux changements : à chaque époque, la continuité du tout de la société est assurée par la médiation, d'une période à l'autre, d'une classe-mémoire gardienne des traditions. Or cette continuité est remise en cause au début du XXe siècle par la modification de la valeur accordée au changement et à l'éphémère face au temps long de la culture traditionnelle. Une rupture entre les traditionalistes et les rationalistes modernes est clairement observable au niveau des artefacts mnémotechniques : ceux qui relèvent du monde de l'imprimé (livres, presse) sont dès l'après-Seconde Guerre mondiale, rejoints par les développements mondiaux des techniques d'enregistrement analogiques : photographie, cinématographie, radiophonie, télévision.

Dans le second système sociologique de la mémoire élaboré par Halbwachs, une nouvelle unité mémorielle apparaît, celle d'une mémoire individuelle s'ouvrant aux mémoires collectives. La mémoire individuelle issue du regard que l'individu porte sur sa famille se situe pour Halbwachs au croisement d'une mémoire collective et d'un courant de pensée équivalant à un « courant de mémoire » auquel l'individu peut faire appel[224]. Il s'agit d'une mémoire en « clair-obscur », mélange de souvenir et d'imagination, mémoire individuelle définissable en intériorité, et non plus seulement en extériorité, et qui contient une infinité de mémoires collectives et leurs valeurs particulières. Nous verrons, à propos du recueil des *Je me souviens,* comment le cinéma joue ce rôle de courant de mémoire culturelle dans la mémoire individuelle de Perec, en tant que

222 Gérard Namer, *Halbwachs et la mémoire sociale*, Paris, L'Harmattan, 2000, Logiques sociales, p. 69.

223 On verra que ce mot de « tradition » fait l'objet d'une remise en cause radicale chez Sebald.

224 Dans *La mémoire collective*, le « courant de mémoire » se transforme en allant d'une mémoire psychologique à une mémoire culturelle. Halbwachs explicite d'abord au moyen de cette expression le phénomène de la remémoration par un individu, qu'il généralise ensuite à l'échelle sociale sous la forme de courant de mémoire culturelle. « Cette généralisation du "courant de mémoire" aboutit à deux idées symétriques : d'abord l'identité du Moi va dépendre de son appartenance à d'autres courants de mémoires collectives, l'autre idée c'est qu'à la façon du Moi dans la mémoire familiale, tout objet est construit par la convergence d'une multiplicité de courants de mémoire collective. » (Gérard Namer, postface à M. Halbwachs, *La mémoire collective*, Paris, Albin Michel, Bibliothèque de l'évolution de l'humanité, 1997, p. 268-270). L'idée du « courant de mémoire » est par ailleurs fondamentalement liée à l'enregistrement et la reproduction mécanique de la mémoire : « De façon générale, toutes les fois qu'il sera fait allusion dans les *Cadres [sociaux de la mémoire]* à des journaux ou à des disques, la dimension de réitération mécanique, la dimension de transport dans le temps, non supportée par une conscience, renvoie à l'idée d'un courant de mémoire : cette mémoire dans la société, nous l'appelons à bon droit une « mémoire sociale » » (G. Namer, *ibid*, p. 273).

témoignage extérieur pour la reconstruction du passé. Ce témoignage vient confirmer que la mémoire individuelle impliquait déjà une société. Aussi isolé qu'un individu puisse l'être, il met en relation des espaces différenciés à partir d'un savoir, d'une signification, d'une culture ; il porte en lui des points de vue, des visions du monde virtuels qui sont ceux de sociétés savantes, de groupes de savoir, avec lesquels il a été lié, un ami par exemple ; il dispose des univers de culture qui lui viennent de courants de connaissance ou de sensibilités transmis par les livres parcourus[225]. Il s'agit d'une mémoire de significations, de sens, de valeurs, c'est-à-dire d'une mémoire permanente d'ordre essentiellement culturel et de nature artefactuelle. Cette mémoire transhistorique et savante est intériorisée dans une conscience capable de l'actualiser en toute liberté. Le sujet peut ainsi accéder à un grand nombre d'univers de significations qui, comme les livres, sont transhistoriques, bien que l'acte par lequel il fait appel à ces significations soit, lui, historiquement situé. Cette seconde modélisation de l'unité mnémonique relie ainsi une mémoire individuelle, une mémoire collective (ceux avec qui je peux parler de peinture, de cinéma, etc.) et une mémoire sociale (le courant de significations venu des livres) : c'est l'image d'une interaction de la mémoire individuelle avec les mémoires collective et sociale en intériorité et en extériorité. Sous ce rapport, la mémoire collective, entre mémoire individuelle et mémoire sociale, est comparable à une estampe, un plan, un livre : l'imprimé joue le rôle d'une mémoire sociale portée par un support matériel, un artefact où l'essentiel est la virtualité de son contenu. La liberté de l'individu vis-à-vis d'une mémoire extérieure imposée (notamment par les médias de masse qu'Halbwachs étudie dans *Les Cadres sociaux*) consiste à faire exister les moi virtuels contenus dans les artefacts, à réaliser par là le moment – historique – de la mémoire individuelle, actualisation d'un courant de la mémoire sociale. Contre l'idée d'un temps historique homogène tel que le souhaitent les historiens, Halbwachs montre que les mémoires collectives ne se rencontrent jamais : chaque courant de mémoire et la temporalité qui lui est liée coexistent à l'intérieur d'une mémoire individuelle ; seul un individu peut actualiser ces différents « régimes d'historicité »[226]. Cette conception de la mémoire individuelle décrit la reconnaissance incertaine des sujets procédant à une anamnèse : une mémoire en clair-obscur associée par un dialogue critique aux

225 *Ibid.*, p. 125.

226 Le « régime d'historicité » est l'instrument qui permet à François Hartog de formuler l'hypothèse du présentisme. « « Régime » : le mot renvoie au régime alimentaire […], au régime politique […], au régime des vents ou encore au régime d'un moteur. Ce sont là autant de métaphores évoquant des domaines passablement différents mais qui ont, au moins, en commun de s'organiser autour des notions de plus et de moins, de degré, de mélange, de composé et d'équilibre toujours provisoire ou instable. Un régime d'historicité n'est ainsi qu'une façon d'engrener passé, présent et futur ou de composer un mixtes des trois catégories […]. Historicité […] exprime la forme de la condition historique, la manière dont un individu ou une collectivité s'installent et se déploient dans le temps. » (François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, Points, 2015, p. 13-14).

multiples mémoires de groupe – notamment celle des lieux et de la littérature chez Perec. On verra qu'il en va également ainsi chez Sebald.

Poésie de circonstance, *Je me souviens* témoigne de l'intériorisation d'une telle mémoire, celle d'une actualité vouée à l'éphémère. Or l'existence de cette mémoire historique de l'événement fugace, en quoi consistent la mode, la notoriété locale de certaines figures, la publicité, prouve, par son intégration dans un système mémoriel explicitement désigné par son auteur comme relevant d'une paradoxale *singularité universalisable*, que le dialogue des mémoires doit prendre en compte la culture de masse comme un nouveau milieu hypomnésique. D'où l'intérêt de Perec pour cet infra-ordinaire de la mémoire, pour ce milieu défini comme un « tissu conjonctif » associant la mémoire individuelle, la mémoire collective et la mémoire sociale, même si cette dernière constitue un courant de mémoire éphémère peu apte à permettre une individuation transhistorique. Bloquée dans un présent fugace, cette mémoire artefactuelle participe d'un effort anamnésique cherchant ses appuis dans toutes les formes de la mémoire, y compris les plus banales, peut-être dans le seul souci de trouver et de laisser des traces susceptibles de produire une interaction, un dialogue, « un mouvement qui, partant de soi, va vers les autres », une « espèce de projection et en même temps d'appel »[227] dont l'horizon serait l'avènement d'une mémoire totale.

Je me souviens résulte en effet de l'interaction de trois mémoires, individuelle, collective et sociale. Tous les souvenirs renvoient à une mémoire personnelle, mais rares sont ceux qui font état d'une vie intime et sensible – assez rares en effet pour qu'on puisse en donner la liste : 45, 64, 67, 94, 133, 144, 146, 153, 183, 184, 297, 321, 400, 415, 419, 422, 435, 437, 452. La mémoire collective fondée sur les rapports aux différents groupes, à la famille adoptive ou aux amis, est également rarement évoquée par Perec : elle concerne principalement son cousin Henri, sa cousine et son oncle (2, 10, 22, 25, 37, 359). La majorité des souvenirs est associée à une mémoire culturelle, livresque ou linguistique, radiophonique, cinématographique, publicitaire, musicale. Cette répartition est liée au projet lui-même, dont Perec définit l'ambition dans l'entretien avec Franck Venaille – une banalisation du souvenir détaché de sa dimension privée :

> C'est à la fois le désacraliser et le restituer dans, disons, sa collectivité. Ce qui est le plus net pour moi dans le travail sur *Je me souviens*, c'est que je ne suis pas le seul à me souvenir. […] C'est très différent de l'autobiographie, de l'exploration de ses propres souvenirs, marquants, occultés. C'est un travail qui part d'une mémoire commune, d'une mémoire collective.[228]

227 G. Perec, « Le travail de la mémoire », *op. cit.*, p. 399.

228 *Ibid.*, p. 394.

Un tel choix ouvre sur la définition de ce qui constitue une collectivité, une société, et incite Perec à définir méthodiquement sa « mémoire active » dans une perspective topique :

> […] J'essaie de me souvenir, je me force à me souvenir. Je me dis, voyons le thème de la nourriture, le thème du sport, celui de la politique, une chanson, un thème du genre « souvenirs de vacances » tu vois ?[229]

Cette perspective est patente dans l'index, où les entrées les plus fournies sont les catégories suivantes : Acteurs de cinéma, Alimentation, Cinéma (salles de), Cyclisme, Émissions de radio, Faits divers, Films, Folklore enfantin, Guerre mondiale (Seconde), Jazz, Journaux, Langage associé à Jeux de mots, Mode, Music-Hall, Politique, Publicité, Sports, Vie quotidienne. Beaucoup de noms propres apparaissent individuellement et non dans la catégorie où on les attendrait (Jean Yanne par exemple n'est pas répertorié dans la rubrique Acteurs de cinéma, Jean Stock dans la rubrique Sports, par exemple). Ceci augmente encore le nombre des entrées dans les catégories définies initialement et sur lesquelles il semble que Perec se soit appuyé en priorité en raison de son choix méthodologique.

Plus précisément encore – et c'est ce point que nous souhaitons mettre en avant – les entrées de l'index témoignent de la prise en compte des instruments techniques de l'enregistrement permettant de fonder une mémoire. Or cette mémoire est prise dans les rythmes accélérés du renouvellement imposé par le développement économique lié à l'*American Way of Life* après la Seconde Guerre mondiale : elle repose sur un socle hypomnésique constitué par les techniques analogiques de l'enregistrement. Aussi est-il plus juste de parler à ce sujet d'une *mémoire commune* plutôt que d'une mémoire collective, caractérisée par sa dimension éphémère et ne garantissant donc pas une transmission autre que celle de l'affectivité. Ce constat trouve une actualisation patente dans les *Je me souviens* avec la substitution aux mémoires individuelles et sociales d'une mémoire vehiculée par les mass-médias. Cette mémoire commune, nous dit Maurice Halbwachs, ressemble à la mémoire collective, mais ne permet pas de convergence des mémoires autrement qu'à l'échelle de signes notables éphémères, se succédant à un rythme de plus en plus accéléré. Elle se présente comme une culture en mosaïque incapable de relier la mémoire intellectuelle à la mémoire affective. La subordination de chaque mémoire individuelle à cette mémoire mass-médiatique joue alors le rôle d'un repère sociométrique.

L'analyse par Halbwachs de cette crise de la mémoire collective, dont nous venons de voir quels échos elle trouve chez Perec, peut être prolongée par les réflexions d'un Bernard Stiegler,

---

229 *Ibid.*

qui met l'accent, dans son approche de la mémoire collective, sur la *désorientation* cardinale et calendaire provoquée par les industries de la programmation médiatique :

> Le *broadcast* diffuse vers de grandes masses d'auditeurs ou de téléspectateurs un *flux continu* de programmes constitués d'objets temporels audiovisuels de radio ou de télévision, qui constituent un nouvel âge de la calendarité. Au XXe siècle, les industries de programme viennent totalement reconfigurer ces deux éléments sans lesquels aucune communauté humaine, aucun *Nous* ne serait en mesure de s'établir et de perdurer :
>
> > - la *calendarité*, qui scande la vie sociale en inscrivant les rythmes cosmiques dans une symbolique rituelle : le calendrier en tant que tel, mais aussi tout le bain des singularités locales qui forment les *programmes comportementaux*, les synchronies sociales et leurs diachronies locales ;
> >
> > - la *cardinalité*, qui trace les limites des territoires, confine les représentations, et constitue les *systèmes d'orientation* et les *instruments de navigation* dans l'espace aussi bien que dans le temps (de la carte maritime au *thésaurus* et à l'*index*, en passant par le manuel scolaire et les noms propres – de rues et de villes aussi bien que de personnes, qui sont alors des éléments cardinaux autant que calendaires).[230]

La désorientation dont Stiegler fait état définit cette mémoire mosaïque qui tient lieu de mémoire commune pour celui qui se met en quête de repères cardinaux et calendaires ; elle se manifeste dans la société émergente de l'après-Seconde Guerre mondiale à travers l'éparpillement des objets temporels radiophoniques, cinématographiques et publicitaires. Perec adopte ce courant de mémoire collective et sociale comme un élément de sa propre mémoire. L'éparpillement généré par les industries culturelles se substitue ainsi à une mémoire personnelle défaillante ; hors la mémoire culturelle de la littérature sur laquelle il s'appuie pour donner un sens à son existence, Perec adopte les cadres spatiaux et temporels de son enfance et son adolescence – les *Je me souviens* couvrent la période de la vie de Perec comprise entre Villard-de-Lans et le milieu des années cinquante. Cette période voit la montée en puissance des industries culturelles et du cinéma hollywoodien qui forment dès lors un nouveau milieu hypomnésique qu'il revisitera notamment dans son premier roman, *Les Choses*. Un témoignage de cette époque nous est fourni par un ami de Perec :

> Le cinéma américain était l'alpha et l'oméga. […] Il n'y avait que le cinéma américain […] Les films américains, que nous regardions le jeudi après-midi ou le dimanche, nous les consommâmes *ad libitum* dès que nous fûmes étudiants, et jeunes adultes nous continuâmes. La sortie d'un film nous occupait bien avant la date fatidique. Les films étaient notre horizon. […] C'est donc une époque maintenant révolue où le cinéma (américain à 90 pour cent) était le soubassement qui étayait notre plaisir, notre savoir, notre culture. […] Le cinéma américain joua son rôle de thaumaturge. On était vaccinés. Pas guéris certes, toujours mortels, pas complètement immunes, mais suffisamment en tout cas pour que nous puissions, comme dans le William Wyler, vivre enfin *Les Plus Belles Années de notre vie*.[231]

---

230 Bernard Stiegler, *La technique et le temps 3. Le temps du cinéma et la question du mal-être*, Paris, Galilée, 2001, p. 183-184.

231 Michel Martens, « Perec et le cinéma au temps des Choses » dans *Cahiers Georges Perec*, n° 9, *op. cit.*, p. 55-60.

Dans ce contexte, ainsi que l'observe Christelle Reggiani, les noms propres de *Je me souviens*, soit sont reconnus par le lecteur, soit s'avèrent opaques et résistants à toute identification[232]. Cela concerne plus particulièrement les noms propres. Les noms de rues, par exemple, cités par Perec dans son commentaire des films amateurs présentent une opacité référentielle, mais renvoient à une réalité relativement stable qu'il est possible de convoquer hors de toute contingence historique (les rues sont amenées à être rebaptisées au fil du temps, mais dans un moindre mesure que les noms de la mode culturelle). Christelle Reggiani montre en quoi les noms propres dans *Je me souviens* confrontent le lecteur à l'opacité d'une mémoire impossible, forclose, une mémoire exposée au vécu, au temps. L'écriture des *Je me souviens* « tue la mémoire en l'exposant au temps »[233] ; qu'il s'agisse de la notoriété des personnes ou de celle des lieux, cette écriture procède en effet à une « liquidation de la mémoire »[234]. Témoignent également de cette impermanence les chroniques amusées d'*Arts et Loisirs* sur la mode, où Perec montre comment les industries de la culture et les médias de masse aiguisent l'accélération de l'obsolescence[235] des cadres de la *mémoire commune*. Nous reviendrons plus loin sur ce point dans notre analyse du genre des Mémoires.

Perec trouve dans l'enregistrement les moyens d'une saisie du temps et de la mémoire qui lui permet de coordonner sa mémoire privée (au double sens du terme) à la mémoire collective ou sociale, et de conjoindre par là une écriture lyrique et autobiographique aux artefacts mnémotechniques. À la voix individuelle et lyrique se mêle la voix collective et impersonnelle des courants de mémoire culturels. Qu'il s'agisse du langage, de la radiophonie ou de la cinématographie, l'inscription permise par l'enregistrement est un support de la mémoire perecquienne. Or ce pouvoir ne semble plus aller de soi chez Sebald, dont la critique du langage cherche, « au-delà de l'enregistrement », une autre voie pour la restitution du passé.

3 - Langage et pathographie chez W.G. Sebald

Sebald présente, à travers le personnage d'Austerlitz, la convergence des trois mémoires – individuelle, collective, sociale – face au temps homogénéisé de l'historiographie. Le clair-obscur de la mémoire d'Austerlitz trouve son origine dans son appartenance à différents groupes : sa

232 Ch. Reggiani, « Je me souviens : la rhétorique perecquienne des noms propres » dans *L'Eternel et l'éphémère,* op. cit., p. 22-27.

233 *Ibid*., p. 36.

234 *Ibid.*

235 Voir à ce sujet Bernard Stiegler, *La Technique et le temps 1. La faute d'Epiméthée*, Paris, Galilée, 1994 et *La Technique et le temps 2. La désorientation*, Paris, Galilée, 1996 ; ainsi que Hartmut Rosa, *Aliénation et accélération. Vers une théorie critique de la modernité tardive*, Paris, La Découverte, Poche, 2014 [2010].

famille pragoise, sa famille d'adoption galloise, le groupe social des historiens, la culture juive. Les souvenirs qu'il a des ces différents groupes se perdent et s'obscurcissent à mesure que l'interaction avec les membres de ces groupes s'interrompt. La permanence de la mémoire collective est fonction des individus du groupe qui restructurent sans cesse la mémoire d'un sujet. C'est ainsi que pour Halbwachs, qu'il est possible de solliciter à nouveau, le souvenir involontaire trouve son explication : l'appartenance à plusieurs cadres de mémoire donne le sentiment d'une fausse reconnaissance ; seul un croisement de ces multiples mémoires collectives ou courants de mémoire permet de restituer la mémoire plurielle d'un sujet. Cette rencontre est habituellement attribuée au hasard, là où l'effort d'anamnèse nous montre qu'il aurait suffit de recouper ces différentes mémoires collectives pour parvenir à reconnaître le souvenir. L'illusion de l'association des idées provient ainsi du fait qu'il y a un cheminement de la mémoire d'un groupe d'un moment à un autre, de même que l'espace d'un groupe est lié à un espace contigu : c'est la disjonction de ce groupe à l'égard de l'objet du souvenir qui fait que les associations cessent de fonctionner. L'association d'idées, l'art de la coïncidence, les airs de famille si importants dans *Austerlitz* et d'une manière générale dans l'écriture de la mémoire chez Sebald, ne sont pas, dans cette perspective, une loi de l'esprit individuel, mais une loi de la structuration et de la déstructuration des groupes, une loi déterminant la continuité de la mémoire collective. Le personnage Austerlitz montre, si l'on suit la description de l'interaction des mémoires chez Halbwachs, qu'un individu, aussi isolé qu'il puisse être, « relie les espaces différenciés à partir d'un savoir, d'une signification, d'une culture », « porte en lui des points de vue qui sont ceux de sociétés et groupes de savoir avec lesquels il a été lié » et « dispose des univers de culture qui lui viennent de courants de connaissance ou de sensibilités transmis par les livres parcourus »[236]. Cette mémoire permanente de valeurs essentiellement culturelles fait l'objet d'une attention particulière chez Sebald, notamment pour restituer l'anamnèse d'Austerlitz.

Sebald fait en effet appel à la notion de *restitution* pour définir son entreprise littéraire :

> […] il y a de nombreuses formes d'écriture ; mais c'est seulement dans la littérature que l'on a affaire, au-delà de l'enregistrement des faits et au-delà de la science, à une tentative de restitution.[237]

Emprunté au latin (*restitutio*), le terme *restitution* signifie « rétablissement, réparation, restauration ». Cette restitution n'est pas éloignée de la *reproduction* entendue comme répétition à l'identique. Cherchant à « rétablir dans son état premier, original, ce qui a subi des altérations », en particulier à travers la « *représentation* par un dessin ou par une maquette de l'état présumé d'une construction

236 G. Namer, *Halbwachs et la mémoire sociale*, op. cit., p. 125.

237 W.G. Sebald, *Campo Santo*, op. cit., p. 238.

actuellement en ruines, ou disparue », la restitution désigne aussi « la refabrication d'anciennes monnaies romaines, longtemps après leur première émission, et même de toute monnaie provenant d'une *reproduction* de ce genre », et enfin, en topographie, « la représentation à trois dimensions d'un objet à partir de photographies stéréoscopiques obtenues à l'aide d'une chambre métrique »[238]. La restitution est un acte mémoriel par essence, une opération de représentation du passé à la fois matérielle (la reproduction ou remédiation du passé) et morale (la réparation du passé)[239]. Dans le cadre de la représentation littéraire, l'opération de la restitution s'affirme selon la modalité technique du passage d'un médium scripturaire à un autre : une *transcription*, ainsi que nous invite à le penser Emmanuel Bouju dans son analyse du roman européen à la fin du XXe siècle :

> […] Je préfère (donc) plutôt que de parler de transposition romanesque, employer le terme de « transcription » : le modèle est celui d'une musique de l'expérience transcrite dans l'instrumentalité de l'écriture romanesque ; 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 mimèsis ricoeurienne : 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. […] Or dans ce cas particulier où l'expérience transcrite est une expérience historique collective, le paradoxe s'accentue en faisant du dévoilement d'un texte virtuel de l'expérience le lieu d'une reconnaissance qui le déploie en l'universalisant. Aussi le second postulat de la transcription – la possibilité d'une conscience de cette transcription, d'un processus d'appropriation par le lecteur, derrière l'auteur, de l'expérience réelle – devient-il central dans le corpus qui m'intéresse[240] : le déplacement opéré par l'écriture se double d'une « réplique » au sens sismique, d'un contrecoup intime dans l'expérience du lecteur.[241]

La restitution mémorielle par laquelle Sebald tente de rendre compte du passé repose sur la remédiation de traces écrites qui servent à la représentation d'une reconnaissance, par les personnages et les lecteurs, de l'altérité de ce passé. Cette reconnaissance est une opération herméneutique de lecture de traces écrites effectuée par les protagonistes, lecture qui se double, nous le verrons, de sa « réplique » dans l'activité du lecteur du texte littéraire : la restitution littéraire simule donc l'anamnèse autant qu'elle la stimule.

L'activité de reconnaissance du passé par les sujets sébaldiens est, nous l'avons vu dans la première partie, l'acte d'une perception obnubilée, que nous tenterons de décrire ici au plan de l'enregistrement et du déchiffrement des signes. La perturbation du médium du langage et de l'écriture – lettres alphabétiques, noms et modes d'inscription – renvoie en effet chez Sebald à

---

238 J'emprunte ces définitions au *Trésor de la langue française*.

239 On pense ici à la légende de Simonide de Céos qui, faisant appel à sa mémoire topographique, parvient à situer l'emplacement et l'identité des individus après l'effondrement de la salle de banquet où les convives furent ensevelis.

240 Le corpus d'œuvres qu'évoque E. Bouju concerne, entre autres, les auteurs suivants : Thomas Bernhard, Antonio Muñoz Molina, Christa Wolf, Günther Grass, Imre Kertész, Patrick Modiano, Georges Perec, W.G. Sebald, Claude Simon, Manuel Vásquez Montalbán.

241 Emmanuel Bouju, *La Transcription de l'histoire. Essai sur le roman européen de la fin du XXe siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006, Interférences, p. 15-16.

une pathologie de la mémoire où les signes sont les symptômes d'une mémoire obnubilée. La crise mémorielle prend l'aspect d'une évaluation nosographique qui ne tarde pas à déboucher sur celle, morale, du phénomène technique, notamment dans son rapport au langage : l'enregistrement de la langue au moyen de l'écriture et des formes d'enregistrement analogiques – photographie, phonographe et cinématographie – puis numériques, porte les marques chez Sebald d'une pathologie de la mémoire.

a - Enregistrement et transcription

L'enregistrement est devenu, à l'avènement des techniques analogiques de reproduction, un élément essentiel du travail de la mémoire en littérature ainsi que l'a montré Marie-Jeanne Zenetti[242]. L'enregistrement est structuré par une logique de captation d'un phénomène sensible (visible ou sonore) et par son inscription sur un support. On peut dès lors distinguer deux techniques d'enregistrement littéraire : la *notation* (observation et consignation de faits) et la *transcription* (recours à un prélèvement et à une recontextualisation d'énoncés préexistants d'origine extra-littéraire). Ces deux pratiques limitent le pouvoir d'intervention de l'« écrivain-factographe », dont la logique d'approche du réel est moins celle de l'imitation que celle de la captation d'un matériau d'écriture

> […] qui ne peut se comprendre que dans le rapport qu'elle [cette captation] entretient avec les techniques d'enregistrement de l'image et du son qui se sont développées depuis le XIXe siècle, bouleversant radicalement la représentation du réel. Avec l'apparition des machines enregistreuses, il est devenu possible de sortir d'une tradition fondée sur la *mimèsis* pour proposer un nouveau modèle de représentation, fondé sur la reproduction.[243]

La logique de captation procède ainsi du modèle de l'enregistrement à travers deux de ses actualisations possibles : la machine d'enregistrement – l'appareil enregistreur – et l'archive – le registre. Deux médias sont ainsi sollicités : celui de l'appareil enregistreur et celui de l'écriture, et par conséquent deux supports : la bande sonore (ou la pellicule photographique) et le papier. Cette distinction définit la nature de l'objet enregistré : dans un cas, l'appareil prolonge le sensorium en effectuant une empreinte (optique ou magnétique) d'un phénomène ; dans l'autre, l'on a affaire à un objet linguistique. Aussi le terme d'enregistrement, riche de ces deux acceptions, qualifie-t-il ce qu'on peut appeler une écriture enregistreuse : au sens propre, l'inscription dans un registre, et au sens figuré, une opération qu'on pourrait dire de « réification

242 Marie-Jeanne Zenetti, *Factographies. L'enregistrement littéraire à l'époque contemporaine*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 35-68.
243 *Ibid.*, p. 55-56.

de la mémoire humaine »[244]. Cette écriture, qui est comme un appareil enregistreur réalisant une superposition parfaite de l'original et de sa copie, est une reproduction sans erreur ni liberté, ce que Philippe Lejeune parlant de Perec à propos de *Lieux* qualifie d'« écriture sans travail »[245]. Dans le cas de la *notation*, l'appareil photographique fournit un premier modèle, et dans celui de la *transcription*, c'est plutôt le magnétophone. L'analogie entre la technique de la notation et l'enregistrement photographique « intégral » trouve cependant ses limites en ce que l'analogon littéraire reste un objet linguistique : « la captation littéraire ne peut que feindre l'enregistrement »[246]. Pour ce qui concerne la transcription, l'analogie est plus satisfaisante car la transcription répète effectivement un énoncé préalable qui perd sa dimension sonore mais conserve le contenu de la parole et produit ainsi une illusion d'empreinte. L'écriture pensée comme un enregistrement montre ainsi un désir d'immédiateté qui se manifeste par un double effacement : celui de la représentation d'une part –

> […] la première illusion avec laquelle joue le modèle de l'enregistrement est celle de l'immédiateté, de l'effacement du médium. Il s'agit de faire oublier l'appareil, la médiation, pour prétendre à une équivalence entre l'objet enregistré, la perception originale et sa reproduction.[247]

– celui de l'opérateur ou de l'agent humain d'autre part, qui est censé produire l'illusion d'un effacement de l'auteur.

L'enregistrement littéraire, qu'il s'agisse de la captation d'un phénomène sensible (visible ou sonore) ou de son inscription sur un support, sont les instruments de deux opérations mémorielles : la mémorisation par la notation, et la restitution par la transcription. Capter et fixer un phénomène renvoie au souci de ne pas oublier (mémoriser) ; transcrire (restituer) répond au souci d'assurer une transmission du passé en faisant le choix d'un nouveau support d'inscription. L'une et l'autre des deux opérations mémorielles mettent l'accent sur le support de la saisie, selon qu'il s'agit d'une saisie du présent destinée à former le futur passé, ou d'une saisie du passé en ses objets, images ou sons[248].

Une comparaison avec la pratique de Perec nous permettra de mieux comprendre la relation de Sebald à l'enregistrement. Nous avons vu que la saisie mimétique des lettres effectuée dans

---

244 *Ibid.*, p. 59.

245 Ph. Lejeune, *La Mémoire et l'oblique*, op. cit., p. 145.

246 M. J. Zenetti, *Factographies*, op. cit., p. 62.

247 *Ibid.*, p. 64.

248 La langue écrite au moyen de l'alphabet occidental fait appel simultanément au modèle de la notation et de la transcription, et donc à celui de l'appareil photographique et de l'appareil phonographique, en ce qu'elle est l'enregistrement exact du phonème. Aussi la saisie de la voix par l'écriture est-elle une notation (la saisie du présent de l'énonciation) et une transcription (la saisie d'un futur passé) transposant la voix dans un autre médium susceptible d'une lecture future.

Lieux mettait en évidence l'importance de l'enregistrement comme une modalité d'appréhension d'un présent destiné à devenir mémoire ; en cela l'hypermnésie perecquienne associe les deux sens du mot anglais de *record* : enregistrer et se souvenir. Les projets littéraires de Perec procèdent à la fois de la notation et de la transcription : les « réels » de *Lieux, Tentative de description de choses vues au Carrefour Mabillon, le 19 mai 1978* se rangent parmi les modalités d'une notation au présent (observation et consignation de faits) et d'une transcription (recours à un prélèvement et une recontextualisation d'énoncés préexistants d'origine extra-littéraire) ; ils définissent une écriture enregistreuse sous la forme d'un registre d'écriture, qui transpose néanmoins des éléments visuels en signes linguistiques, voire sous la forme d'une translittération mimétique (à l'exemple du traitement auxquel sont soumises les lettres du quotidien *Le Monde* (fig. 37) ou celles de l'alphabet hébraïque (fig. 50)). Les « souvenirs » de *Lieux,* les *Je me souviens* se situent pour leur part au plan mixte d'une transcription (ils recontextualisent des éléments par définition passés), et d'une notation, inséparables de leur supports présents – les artefacts remobilisables (objets, slogans, lieux)[249]. Perec montre ainsi, et plus particulièrement dans *La vie filmée des français*, que les deux modèles d'appareils associés à la notation (mémoriser) et à la restitution (transcrire), l'appareil photographique ou cinématographique, et l'appareil phonographique, définissent une mémoire artefactuelle au croisement de la notation et de la transcription, de l'observation-consignation et de la « réification de la mémoire humaine »[250], du passé et du présent.

Qu'en est-il de l'écriture enregistreuse de Sebald ?

L'acte de transcription auquel procède Sebald est représenté à plusieurs reprises dans ses récits. Le lecteur assiste, au fil des rencontres effectuées par le narrateur, à la rédaction-transcription des notes qu'il recueille auprès de ses interlocuteurs, Austerlitz, Max Ferber par exemple. Plus généralement, Sebald semble privilégier le modèle de la transcription (restituer) et l'appareil du magnétophone ; ainsi restituée par sa transcription écrite, la parole recueillie perd sa dimension sonore mais conserve son contenu et produit une illusion d'empreinte. Comme chez Perec, on assiste chez Sebald à un effacement de l'auteur qui est aussi celui du narrateur ; mais, s'agissant de l'expression littéraire de la mémoire, l'application du principe d'immédiacie ou d'immédiateté promu par l'enregistrement ne vise pas les mêmes effets chez l'un que chez l'autre. Chez Perec, la notation répétitive et ressassante, dans *Lieux* par exemple, renvoie à un désir de

249 L'entreprise de Roland Brasseur réunie dans *Je me souviens de Je me souviens* (Castor Astral, 1999) vise à retrouver les objets évoqués par Perec dans sa tentative de restitution de sa mémoire commune et à contextualiser leur signification pour le lecteur non-familier de l'époque concernée. Les objets sont les éléments privilégiés de l'écriture-notation de Perec.

250 M. J. Zenetti, *Factographies,* op. cit., p. 59.

stimuler le souvenir ; l'écriture enregistreuse ne cherche pas à créer l'illusion d'un accès au passé, mais à susciter une réminiscence. Chez Sebald, la transcription renvoie au désir de feindre les mouvements de la mémoire ; elle cherche à produire une « illusion d'empreinte ».

Cette illusion d'empreinte repose chez Sebald sur les effets conjugués de la transcription (magnétophone) et de la notation (l'appareil photographique). Il faut cependant préciser avec Marie-Jeanne Zenetti que les signes produits par la photographie et par le magnétophone sont fondamentalement différents. Le modèle photographique, situé du côté de la notation, promet un enregistrement intégral fondé sur la superposition exacte du phénomène original et du phénomène enregistré, alors que l'enregistrement par le magnétophone implique la remédiation d'une transcription. Pour comprendre la position de Sebald à cet égard, il peut être utile de rappeler l'usage fait par Perec de la photographie dans *Lieux*. Même dans le cas d'une tentative de saisie mimétique – qu'il s'agisse des « réels » dans *Lieux* ou des « choses vues au Carrefour Mabillon, le 19 mai 1978 » – la notation perecquienne reste langagière ; elle est l'effet d'un *choix* scripturaire pour son projet littéraire général de restitution du temps, y compris du temps de l'écriture, et d'une nécessité, à savoir la clôture de sa mémoire (les photographies des lieux de son enfance, décrites dans *W ou le souvenir d'enfance* ou *La vie filmée des français* par exemple, sont muettes au sens propre comme au sens figuré). La distance de Perec vis à vis de son passé d'enfant est perceptible dans le fait qu'il délègue généralement les prises de vue photographiques des « lieux » à Christine Lipinska ou Pierre Getzler, montrant par là l'effacement de sa subjectivité d'auteur et l'abandon total de cette visée immédiate que promet la photographie.

Chez Sebald, la photographie superpose ou feint de superposer en certaines occasions le phénomène original et le phénomène enregistré – c'est le cas notamment des photographies créant l'illusion de reproductions de l'écriture des protagonistes (dont nous reparlerons), ou des photographies prises par le narrateur au cours de ses voyages. Sebald joue par exemple ironiquement de la non-coïncidence entre le phénomène original et le phénomène enregistré : sur une même page, une reproduction prétend montrer la forteresse de Grafenstein (fig. 86) alors qu'il s'agit d'une miniature de jardin, entraînant alors le lecteur à douter de l'image nébuleuse (fig. 87) suivant immédiatement et censée montrer le Danube.

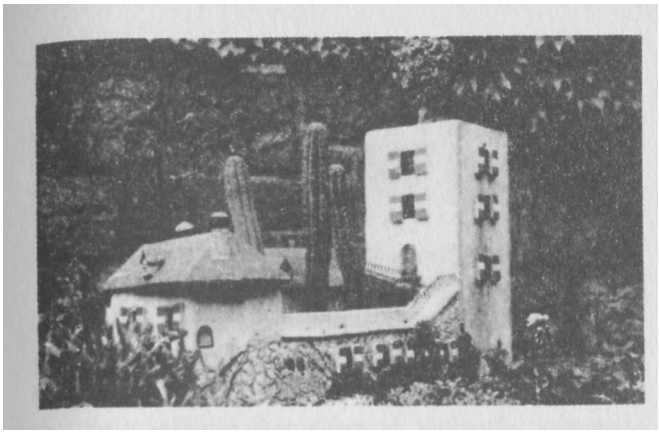


fig. 86 : W.G. Sebald, *Vertiges*.

fig. 87 : W.G. Sebald, *Vertiges*.

Les reproductions photographiques exposent ainsi souvent leur facticité. Tantôt elles remplissent chez Sebald la fonction d'une feintise assumée comme telle, tantôt elles sont le moyen d'accréditer la vraisemblance de ses récits : quoi qu'il en soit, on a dans un cas comme dans l'autre une remédiation déformée des phénomènes saisis, plutôt que leur notation orthotétique. Cette remédiation, dans le récit, des enregistrements issus de la notation et de la transcription témoigne de l'attention particulière que les sujets sébaldiens procédant à une anamnèse portent aux signes et de l'incertitude qu'ils contiennent. Ainsi des signes écrits rencontrés dans les espaces parcourus, et dont la reconnaissance s'effectue dans le clair-obscur caractéristique des souvenirs. L'exemple de la figure 87 montre cette indécision de l'image de mémoire : le narrateur effectue ce voyage à Vérone sept ans après un premier voyage, cherchant ainsi à « revivifier [l]es souvenirs

estompés de cette époque périlleuse, et le cas échéant [à] en tirer matière à évocation »[251]. Il retrouve ainsi la pizzeria « qu'il avait fuie sept ans auparavant », mais aussi « l'image qui s'était ancrée dans [s]a mémoire lors de son départ précipité de Vérone et que [s]es yeux avait revue constamment avec la plus grande netteté avant qu'enfin l'oubli [l]'en libère ». Cette image du passé lui revient donc au moment de son retour sur les lieux, « parcourue d'étranges striures […]. Cette obscure apparition avait-elle occulté la réalité pour un instant seulement ou pour un laps de temps plus long ? »[252]. L'image du passé est douteuse ; elle perturbe la mémoire du narrateur, victime des jeux de son imagination. Sebald, citant Stendhal, fait explicitement référence à la force d'obstruction de l'image imprimée dans le processus mémoriel :

> La déception avait été extrême, écrit Beyle, quand quelques années auparavant, en rangeant de vieux papiers, il était tombé sur une gravure légendée *Prospetto d'Ivrea* et avait été contraint de s'avouer que l'image gardée par sa mémoire d'une ville baignée dans la lueur du couchant n'était effectivement rien d'autre qu'une copie de cette gravure.[253]

La mémoire collective, entre mémoire individuelle et mémoire sociale, doit à la reproductibilité (qu'il s'agisse d'une estampe, d'un livre imprimé ou d'une photographie) une force évocatoire pour la mémoire individuelle. La photographie sert à fixer une réalité que l'on pourra ainsi mobiliser pour nourrir le processus mémoriel ; elle joue le rôle d'une mémoire sociale portée par un support matériel, un artefact où l'essentiel est la virtualité de son contenu. Ces artefacts font l'objet d'un regard attentif de la part des protagonistes sébaldiens, qui se font lecteurs-interprètes rétrospectifs des signes du passé tels qu'ils se présentent à leur attention sous les formes de traces linguistiques ou iconiques exhaussées par l'enregistrement – notation ou transcription.

Un grand nombre d'images *in præsentia* reproduites sont en effet des images d'écritures : dans *Les Émigrants* : pages 33, 44, 72 et 73, 76, 93, 114, 122, 139, 150, 156 et 157, 162 et 163, 202, 211, 260, 261 et 262, 264 ; dans *Austerlitz* : pages 23, 33, 36, 42, 160, 225, 231, 272, 278 et 279, 283, 284, 297, 303, 305, 312, 324 et 325, 334 et 335, 344. Nous pouvons observer par ailleurs que nombre de journaux intimes apparaissent dans le texte sous la forme de citations parfois en langue originale : l'éphéméride du prédicateur Elias dans *Austerlitz*, les Mémoires de Luisa Lanzberg, mère de Max Ferber, la carte de visite ou l'agenda d'Ambros Adelwarth, dans *Les Émigrants*[254]. On observe que les écritures retranscrites sont caractérisées par le narrateur des *Émigrants* selon leur taille (l'« écriture minuscule » d'Ambros Adelwarth[255], leur rapidité (ainsi du

---

251 W.G. Sebald, *Vertiges*, op. cit., p. 91.
252 *Ibid*., p. 133.
253 *Ibid*., p. 15.
254 W.G. Sebald, *Les Émigrants,* p. 156-157 et p. 162-163.
255 *Ibid*., p.151.

cahier de citations de Paul Bereyter dont il est dit qu'il est écrit « en sténographie selon le système Gabelsberger car sinon cela n'eût pas été assez rapide pour lui »[256]) ou encore leur lisibilité (« l'écriture de cochon » du narrateur[257]). L'attention à la matérialité de l'écriture que permet l'enregistrement-reproduction dévoile au lecteur l'intériorité des protagonistes : leurs intentions lui apparaissent dès lors comme les symptômes d'une pathologie où l'écriture est essentielle à une forme de survie : c'est ainsi que Sebald peut repérer dans les écrits bruts de Herbeck une exigence située hors de la littérature :

> […] L'écriture est indispensable, non la littérature […]. Sa vie détruite, il la traverse en écrivant, il permet précisément de la suivre parce qu'il en consigne fidèlement, par la graphie, les interférences accidentelles.[258]

Ailleurs, s'agissant du personnage de Bloch dans le récit de Peter Handke, *L'angoisse du gardien de but,* la transcription littéraire est présentée comme une pathologie de la notation et de la duplication :

> […] Si, pour cette raison, la saisie d'un fait par le langage n'occasionne rien d'autre qu'une duplication de ce fait, alors la vision pathologique qui note tout en permanence, même si ce n'est que dans la tête, est, […] la forme la plus précise de la perception, et en tant que telle quelque chose dont nous sommes tributaires, comme nous le sommes de la transcription littéraire du monde.[259]

Les verbes *saisir*, *dupliquer*, *noter*, *consigner*, *transcrire* montrent la contribution de l'enregistrement à l'élaboration d'une forme littéraire. Sebald distingue deux étapes dans l'enregistrement littéraire : celle d'une notation-consignation des faits, puis celle de sa transcription littéraire ; d'une part un matériau issu de l'enregistrement, lui-même octroyé par un regard, d'autre part la composition de ce matériau. Ailleurs le travail de l'écriture littéraire est motivé par une compulsion pathologique :

> […] Le recueil [*Séjours à la campagne*] couvre à présent une période de presque deux cents ans, et l'on remarquera que sur cette longue période le trouble du comportement a fort peu changé, qui pousse à transformer en mots tout ce qu'on éprouve et, avec une sûreté surprenante, à passer à côté de la vie.[260]

L'écriture enregistre selon les modalités d'une pathologie visuelle – c'est une « vision pathologique qui note tout en permanence » – et constitue le regard en un mode d'enregistrement, de notation, de consignation constituant dès lors, par le choix exemplaire d'un cadrage, l'archive d'un dérèglement mental ; la transcription littéraire d'une telle archive qualifie dès lors l'enregistrement comme une conduite pathologique. Cette archive se présente sous l'aspect de résidus fragmentaires de la mémoire des individus, déposés dans la société des vivants

256 *Ibid*., p. 73.
257 *Ibid*., p. 42.
258 W.G. Sebald, *La Description du malheur*, op. cit., p. 183.
259 *Ibid*., p. 166-167.
260 W.G. Sebald, *Séjours à la campagne*, op. cit., p. 9.

– par exemple les témoins tels que les membres de la famille du narrateur aux États-Unis dans *Ambros Adelwarth* ou Mme Landau dans *Paul Bereyter* – et dans les objets[261], y compris dans les images matérielles (photographies familiales, cartes postales ou reproductions de livres). L'enregistrement préalable de ces images les constitue en archive ouverte à la réappropriation ; leur enregistrement par le regard sur place fait d'elles des captations indicielles d'une enquête de terrain à laquelle succède l'étape de la restitution, qui sera donc la recontextualisation – la remédiation – de ces enregistrements dans le récit fictif, soit un travail de composition entendu comme une patiente mise en relation d'éléments hétérogènes :

> […] le procédé, le respect scrupuleux de la perspective historique, le patient travail de ciselure et la mise en relation, dans le style de la nature morte, de choses qui semblent fort éloignées entre elles.[262]

Le « respect scrupuleux de la perspective historique » fait des écritures reproduites et donc de l'enregistrement-reproduction le lieu d'une énonciation toujours identifiée à un regard situé, principalement celui du narrateur. Ainsi que nous le verrons dans la dernière partie de ce travail, Sebald a soin de toujours identifier les multiples énonciateurs de ses récits, de « situer » leur regard en renonçant à la figure de l'auteur omniscient ou du discours indirect libre et en privilégiant les enchâssements de discours rapportés. À la multiplicité des regards enregistreurs répond une multiplication des voix énonciatrices.

Le modèle de l'enregistrement convoqué par Sebald emprunte à la photographie sa capacité de notation et au magnétophone son pouvoir de captation du contenu de la parole par l'écoute. Il en va ainsi de la transcription des paroles d'Austerlitz, ou de Vera, ou de la plupart des protagonistes des *Émigrants* par le narrateur, ce dernier étant représenté de manière éphémère en train de rédiger ce qu'il vient de lire ou d'écouter :

> Les Mémoires de Luisa Lanzberg, dont on vient de lire des extraits retranscrits par mes soins […][263]

> […] Là je restai assis jusqu'à près de trois heures du matin devant une petite table éclairée par la lueur blafarde d'un des réverbères de la rue […] pour consigner en mots clés et en phrases télégraphiques le maximum de ce que m'avait raconté Austerlitz tout au long de la soirée.[264]

---

261 « Les objets seraient-ils une manière possible de matérialiser une donnée abstraite, soit la représentation mentale vivante d'une réalité à tout jamais absente ? et de là, en tant que preuve matérielle de cette abstraction, l'objet deviendrait le moyen, précisément, de communiquer le souvenir et de le transmettre, c'est-à-dire de rendre au passé, subjectivement réactivé, l'objectivité et la sensation du présent. » (Marta Caraion, *Comment la littérature pense les objets. Théorie littéraire de la culture matérielle*, Paris, Champ Vallon, Détours, 2020, p. 321).

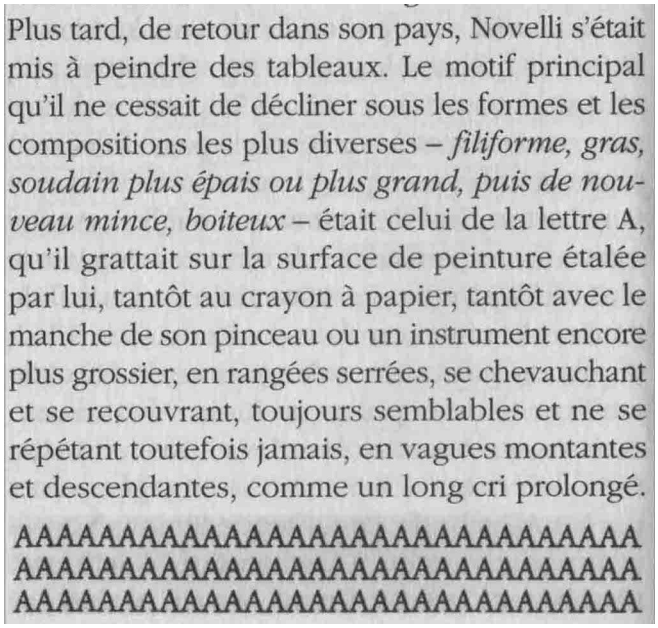
262 W.G. Sebald, « Une tentative de restitution », dans *Campo Santo*, op. cit., p. 234.

263 W.G. Sebald, *Les Émigrants,* op. cit., p. 255.

264 W.G. Sebald, *Austerlitz*, op. cit., p. 119-120.

La représentation de l'auteur en transcripteur est censée garantir la fonction testimoniale et l'authenticité – néanmoins feinte – du récit. Ailleurs, le récit produit des images à la croisée des deux modèles de la notation et de la transcription :

– la lettre A dans le tableau de Novelli (fig. 88), signe graphique et signe acoustique qui relève des deux formes de l'enregistrement, visuel et sonore :


Plus tard, de retour dans son pays, Novelli s'était mis à peindre des tableaux. Le motif principal qu'il ne cessait de décliner sous les formes et les compositions les plus diverses – *filiforme, gras, soudain plus épais ou plus grand, puis de nouveau mince, boiteux* – était celui de la lettre A, qu'il grattait sur la surface de peinture étalée par lui, tantôt au crayon à papier, tantôt avec le manche de son pinceau ou un instrument encore plus grossier, en rangées serrées, se chevauchant et se recouvrant, toujours semblables et ne se répétant toutefois jamais, en vagues montantes et descendantes, comme un long cri prolongé.

AAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAA
AAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAA
AAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAA

fig. 88 : W.G. Sebald, *Austerlitz*.

– les photographies d'épitaphes (par exemple fig. 96, p. 259) qui superposent l'enregistrement-notation de la photographie et l'enregistrement-transcription du registre.

Enfin il faut ajouter que l'enregistrement, sous la forme de la notation ou de la transcription, renvoie à l'apprentissage de l'écriture et, plus généralement à l'éducation, dont l'instituteur est la figure médiatrice. Ainsi l'un des récits *Émigrants*, dont le personnage principal, Paul Bereyter, est un instituteur, multiplie les occurrences liées à l'écriture souvent figurées par des reproductions photographiques : le motif du cerf sur le pull du narrateur enfant qui sert à la leçon de dessin, les légendes calligraphiées « en caractères Sütterlin – *Melolontha vulgaris* – »[265], le dessin de la « salle de classe, dont il fallait reproduire le plan à l'échelle dans nos cahiers d'écolier »[266], « les gares, les rails, les signalisations, les aiguillages et les entrepôts que Paul nous avait si souvent dessinés au tableau et que nous devions reproduire dans nos cahiers avec la plus grande exactitude

265 W.G. Sebald, *Les Émigrants*, op. cit., p. 42.
266 *Ibid.*, p. 44.

possible »[267]. L'apprentissage de l'écriture est associé dans *Max Ferber* à une souffrance physique aiguë, souvenir involontaire figuré par « une photographie que mon père avait faite de moi quand j'étais en cours moyen, et qui me montre penché sur mon pupitre. »[268]. Cette association de la mémoire à la douleur corporelle est un thème nietzschéen fréquemment repris, on l'a vu, par Sebald. Aussi l'apprentissage de l'écriture peut-il être entendu comme une mémoire de la douleur, une contrainte du corps comparable à un dressage, ce dont témoigne, nous le verrons, l'interprétation sébaldienne de la figure de Caspard Hauser.

b - L'espace typographique et topographique du mensonge

La connaissance de la réalité des camps prend appui, chez le narrateur et chez Jacques Austerlitz, sur une mémoire écrite – Hans Günther Adler, Jean Améry –, de même que le récit testimonial de David Rousset dans *W ou le souvenir d'enfance* participe à la description, chez Perec, du système concentrationnaire. Deux lettres ont, dans *Austerlitz,* une résonance mnésique associée à l'Allemagne et à son histoire. La lettre W est au cœur d'un réseau de significations dont le premier élément est *W ou le souvenir d'enfance*, où le nom de l'île, le patronyme du personnage de Winckler et celui de son interlocuteur Apfelstahl concourent à désigner dans la fiction l'espace territorial de l'Allemagne comme le sujet de l'œuvre : « la figure centrale du livre W, c'est l'Allemagne » dira Perec[269]. W noue un autre réseau de signifiants autour de la guerre, de l'enfance et de l'exil : la gare de Prague, lieu de départ, comme la gare de Lyon chez Perec, des convois d'enfants déplacés, porte le nom de Wilson. Le village natal du narrateur, abrégé en W. pour Wertach, est associé au silence coupable de la population allemande si ce n'est de sa propre famille sur les crimes nazis. Enfin le nom du philosophe Wittgenstein participe à l'expression de l'exil.

La lettre A fait également l'objet d'un traitement signifiant dans *Austerlitz*, où la typographie et la topographie sont associées pour désigner l'espace de l'errance, de la disparition et de la douleur. Nous avons vu précédemment que A est le signe graphique et sonore de la douleur dans un tableau de Gaston Novelli (fig. 88). La forme triangulaire de la lettre A forme un motif qui accompagne le personnage d'Austerlitz. C'est, outre la forme de la lettre initiale de son

267 *Ibid*., p. 76.

268 *Ibid*., p. 201-202.

269 G. Perec, « Conversation avec Eugen Helmlé » dans *Entretiens, conférences, textes rares, inédits,* op. cit., p. 253. D. Bellos, en émettant l'hypothèse d'un lien entre le patronyme Winckler et *M le Maudit* du cinéaste allemand F. Lang, va dans le sens d'un tropisme allemand de *W ou le souvenir d'enfance*. Voir D. Bellos, *Georges Perec*, op. cit., p. 572-574.

patronyme, celle des campements de tentes dans le désert sur une gravure de la Bible galloise d'Austerlitz enfant, reproduite en double page[270] ; c'est celle des pyramides sur la carte postale au dos de laquelle la signature d'Austerlitz est un A suivi d'un point d'interrogation[271], celle de l'étoile composée de multiples triangles sur laquelle sont construites les architectures fortifiées de la ville de Terezin[272] ; notons qu'on retrouve également ce motif dans le patronyme *Stern* sur une stèle funéraire du cimetière juif dans *Max Ferber* . La forme triangulaire est celle enfin des grandes verrières de certaines gares[273] et elle est présente dans l'étoile de David dont les branches sont les sommets de deux triangles superposés. Du campement de nomades au camp de concentration, la lettre A semble bien désigner le destin d'un peuple : l'étoile, signe permettant de s'orienter pendant l'exode, est devenue un signe d'exil et la marque d'une stigmatisation.

La place ainsi accordée à la lettre détermine la représentation de l'espace de l'Allemagne comme le lieu d'une manipulation et d'un camouflage des signes écrits, et notamment des toponymes des villes ; l'obnubilation du passé d'Austerlitz trouve une alliée dans la métamorphose des signes linguistiques – ainsi lors de son second voyage sur le sol allemand :

> […] Vers midi nous gagnâmes Nuremberg, et quand je vis au franchissement d'un aiguillage le nom de cette ville écrit à l'allemande, dans une graphie qui ne m'était pas familière, *Nürnberg*, il me revint à l'esprit ce que Vera m'avait raconté à propos du rapport fait par mon père sur le congrès du parti national-socialiste de 1936, et de la liesse débordante du peuple rameuté en ce lieu. Peut-être est-ce pour cela, dit Austerlitz, qu'au lieu de m'enquérir des prochaines correspondances comme j'en avais eu initialement l'intention je sortis sans plus réfléchir de la gare de Nuremberg pour m'enfoncer dans cette ville qui m'était inconnue. Jamais auparavant je n'avais foulé le sol germanique, j'avais toujours soigneusement évité d'apprendre rien de la topographie allemande, de l'histoire allemande, de la vie des allemands d'aujourd'hui, et ainsi l'Allemagne était-elle pour moi, dit Austerlitz, sans conteste, le plus inconnu des pays, plus exotique encore que l'Afghanistan ou le Paraguay.[274]

Les toponymes et les patronymes sont marqués par des connotations ambiguës et contradictoires qui masquent la violence. Inscrivant discrètement le thème de la forteresse et de l'île de *W ou le souvenir d'enfance*, la ville fortifiée de Theresienbad-Theresiensdadt-Terezin est tour à tour une ville thermale, une cité idéale et un ghetto. À son évocation fait écho celle d'une autre ville thermale, Marienbad, dont le nom contient le prénom de la femme aimée par Austerlitz, Marie de Verneuil. Les deux villes sont le lieu d'un renversement : l'espace du soin et de l'amour devient celui du crime. Dans le nom des sources – *Auschowitz* – consonent obliquement le toponyme *Auschwitz*, voire le patronyme *Austerlitz* :

---

270 W.G. Sebald, *Austerlitz*, op. cit., p. 70-71.

271 *Ibid*., p. 142.

272 Ainsi que le montre le plan figurant aux pages 278-279.

273 Pages 340-343 par exemple.

274 W.G. Sebald, *Austerlitz*, op. cit., p. 264-265.

> […] En 1873 fut érigée la grande colonnade en fonte et désormais Marienbad compta au nombre des stations les plus mondaines d'Europe. Parlant des eaux minérales et particulièrement des sources d'Auschowitz – et là, dit Austerlitz, avec son art du comique et de la dérision qui lui est propre elle [Marie] déballa devant moi toute la palette des termes à la disposition du diagnostic médical […].[275]

« L'art du comique et de la dérision » dont fait preuve Marie de Verneuil dénonce l'ironique perversion d'un idéal. Les connotations heureuses liées au nom de la ville de Theresienbad – « une agréable station climatique nommée *Theresienbad*, avec de beaux jardins, des promenades, des pensions et des villas »[276] – et dont témoigne à sa façon également dérisoire la reproduction photographique du timbre [277] qui cache l'extermination des Juifs du ghetto. Ce réseau de connotations toponymiques, topographiques et typographiques contradictoires sert l'expression d'un travestissement identifiable à une *censure*. La toponymie du crime renvoie à une réalité truquée, un leurre typographique et topographique, et pose la question de la *reconnaissance*, inhérente à toute entreprise mémorielle. Le déplacement sémantique repéré ici dans la proximité du *tupos* et du *topos* fait de l'impression-inscription psychique première, objet du souvenir, le lieu d'une interrogation dont Jacques Austerlitz ou Max Ferber font l'épreuve en prenant progressivement conscience de l'écart existant entre l'empreinte psychique de la perte initiale et sa reconnaissance tardive. La métaphore de l'*empreinte* ou de la trace mnésique permet de désigner à la fois l'inscription de la douleur dans l'espace psychique intérieur et les différentes formes de l'enregistrement, notamment visuel ou sonore. Aussi la restitution de la lente anamnèse des interlocuteurs du narrateur sébaldien (Ferber, Austerlitz, Selwyn, Bereyter, Adelwarth) fera-t-elle appel aux différents modèles de l'enregistrement pour signifier et organiser la reconnaissance de leur passé et la vraisemblance de sa reconstitution. On peut ainsi parler d'une multigraphie mémorielle chez Sebald : une variété de re-productions de traces écrites par l'image photographique – lettres, épigraphes lapidaires, journaux intimes, écritures manuscrites ou peintes – par laquelle est représentée le pouvoir documentaire de l'enregistrement dans la dynamique mémorielle, mais aussi la fragilité inhérente du document lorsqu'il est soumis à un processus d'effacement volontaire.

Les signes linguistiques constitués ainsi en documents partagent avec la photographie les caractéristiques d'une empreinte dont la reproduction et le développement, opérations fondatrices de la photo argentique, peuvent être transposées à l'espace textuel. L'empreinte prend la valeur d'une empreinte psychique et mémorielle : la marque initiale de l'inscription du souvenir – le *tupos* – et sa réitération différée retrouvent les principes de l'empreinte scripturale et

275 *Ibid.*, p. 249.
276 *Ibid.*, p. 284.
277 *Ibid.*

analogique de la typographie et de la photographie. La reproductibilité de l'empreinte permise par l'enregistrement permet d'intégrer ces principes au texte littéraire : d'une part au moyen de la métaphorisation du travail de la mémoire par les opérations photographiques de l'impression (empreinte), du développement (tirage) et de la répétition (multiplication et duplication), d'autre part au moyen de la convergence chromatique entre la reproduction photographique en noir et blanc et l'encrage typographique, ainsi que nous le verrons plus loin. Or la valeur testimoniale du document scripturaire et du document photographique semble mise en doute dans les récits de Sebald ; la reproductibilité soulève la question d'une possible falsification de la part des agents du crime, à laquelle ferait écho une *forgerie*[278] auctoriale.

Celle-ci semble répondre chez Sebald au principe d'imitation et donc d'illusion de l'art, au pouvoir du trompe-l'œil que Sebald rappelle à propos des dessins de Jan Peter Tripp et que nous analyserons plus loin. Elle se justifie comme un principe artistique dès lors qu'il s'agit de restituer une réalité par d'autres moyens qu'une stricte objectivité (« une tentative de restitution au-delà de l'enregistrement »[279]). La restitution, conformément à son étymologie, nous l'avons vu plus haut, est une reproduction (sous une forme réduite) d'une réalité perdue, une miniaturisation du passé qui suppose l'artifice d'un raccourci. On se souvient que la maquette du temple de Salomon joue le rôle d'un tel artifice mémoriel. L'artifice littéraire repose notamment chez Sebald sur la construction d'une réalité biographique composite de type rhapsodique – le personnage de Ferber emprunte ainsi ses traits à un être réel, le peintre Frank Auerbach[280], et aux biographies de ses logeurs à Manchester, et le personnage d'Austerlitz doit sa caractérisation à plusieurs biographies, dont celle de Perec – et sur la fabrication de documents écrits destinés à produire un effet de réalité. Ainsi du faux-journal d'Ambros Adelwarth (fig. 89 et fig. 90), où l'on reconnaît l'écriture de Sebald et que celui-ci a explicitement dévoilé comme tel :

> Vous avez raison, dans ce cas, c'est une falsification. C'est moi qui l'ai écrit. Tout ce qui a de l'importance est authentique.[281]

278 Le terme, traduisant le mot anglais « forgery », renvoie à la pratique de la falsification de documents, que les historiens ont notamment mis en évidence avec le cas de la *Donation de Constantin*. Voir à ce sujet François Dosse, « Evénement » dans C. Delacroix, F. Dosse, P. Garcia, N. Offenstadt (dir.), *Historiographies II. Concepts et débats*, Paris, Gallimard, folio Histoire, 2010, p. 753-755.

279 W.G Sebald, « Une tentative de restitution », dans *Campo Santo*, op. cit., p. 238.

280 Frank Helmut Auerbach est un peintre anglais. Né en 1931 dans une famille juive de Berlin, il est envoyé en Angleterre par ses parents pour qu'il échappe aux déportations où ses parents périront. Il quitte l'Allemagne le 7 avril 1939 à l'âge de huit ans et est accueilli dans une école primaire pour réfugiés dans le Kent où il est protégé par l'écrivain Iris M. Origo.

281 W.G. Sebald, *L'Archéologue de la mémoire*, op. cit., p. 75.

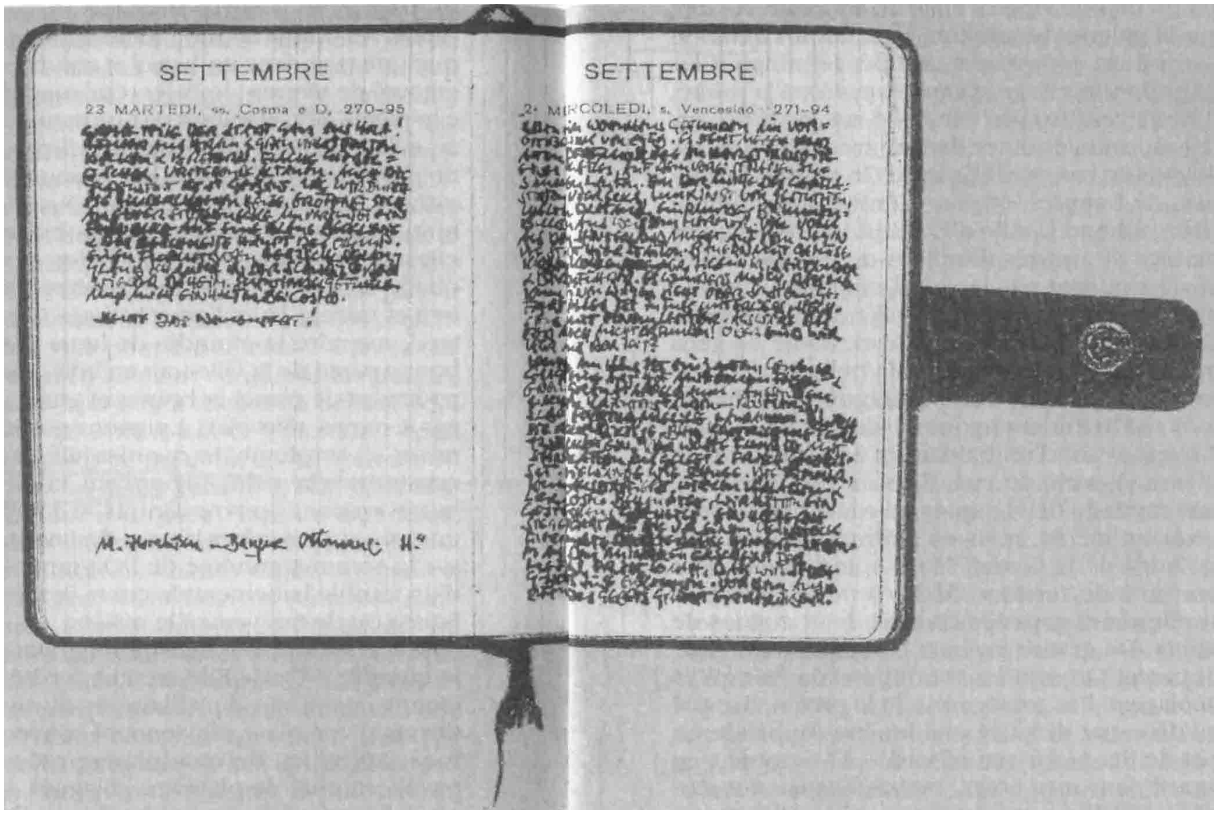


fig. 89 : W.G. Sebald, *Les Émigrants*.

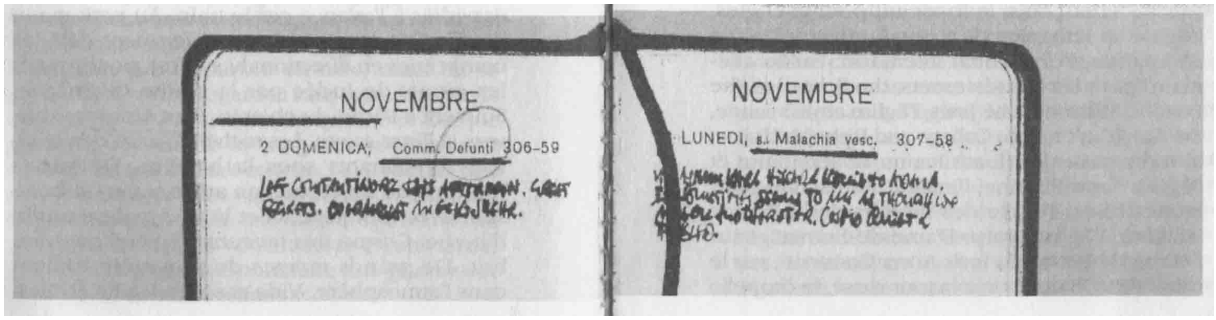


fig. 90 : W.G. Sebald, *Les Émigrants*.

La carte de visite d'Ambros Adelwarth (fig. 91) joue d'une même ambiguïté, entre falsification et authenticité. Le jeu de l'auteur sollicite l'appréciation par le lecteur de ce qui relève de l'authentique, et donc de l'important, et de ce qui relève de la falsification, présenté comme mineur. Or ce partage est impossible sans l'appui d'une vérification des sources qui excèderait l'enjeu d'une lecture réglée par le pacte de « suspension volontaire de la crédulité du lecteur »[282].

282 L'écrivain anglais Samuel Taylor Coleridge théorisa cette notion (« *willing suspension of disbelief* ») dans un essai sur la poésie publié en 1817 et intitulé *Biographica Literaria* (« Autobiographie littéraire, chap. XIV », dans *La Ballade du vieux marin et autres textes* trad. Jacques Darras, Gallimard, NRF Poésie, 2013, p. 379).

Mis dans l'impossibilité d'une telle vérification, le lecteur adhère à la poétique de la vraisemblance mise en place par son auteur, en dépit de l'indécision quant à son degré de feintise.

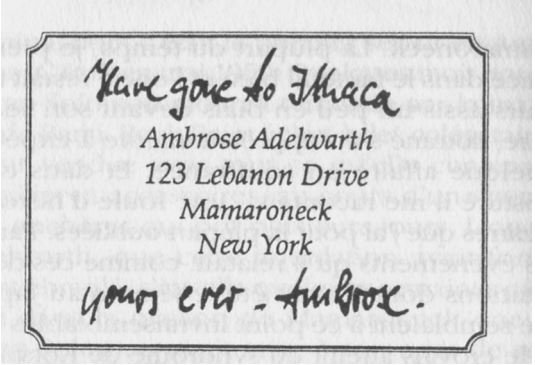


fig. 91 : W.G. Sebald, *Les Émigrants*.

Certaines sources écrites reproduites sont authentiques : ainsi le journal de Paul Bereyter, rédigé dans écriture sténographique qui rend le document énigmatique (fig. 92 et fig. 93), et dont Sebald dit avoir négocié la publication avec sa propriétaire :

> Dans le cas de la vieille dame d'Yverdon, les choses ont été plus compliquées. Il a fallu beaucoup de temps pour la convaincre qu'il n'y avait rien de répréhensible dans ce que j'écrivais.[283]

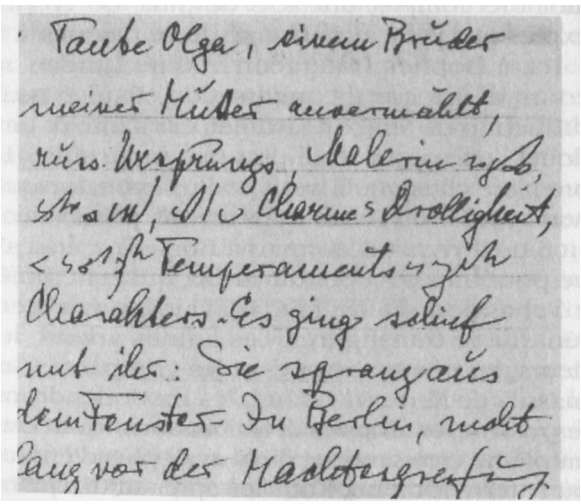


fig. 92 : W.G. Sebald, *Les Émigrants*.

283 *Ibid*., p. 77.

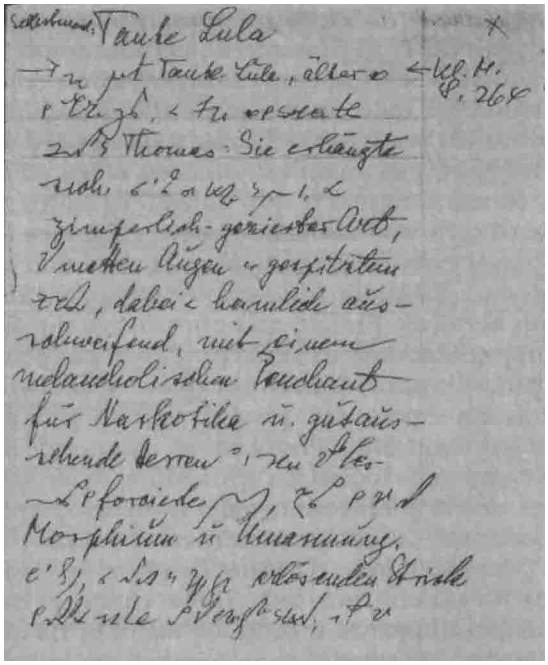


fig. 93 : W.G. Sebald, *Les Émigrants*.

L'enregistrement photographique suscite, on le voit, une interrogation sur l'adéquation entre original et reproduction, et donc sur les rapports entre l'authentique à sa falsification. Le dernier récit des *Émigrants* offre un cas de falsification criminelle : l'oncle de Ferber dévoile la mystification[284] opérée par les nazis à partir d'une photographie de presse (fig. 94) :

fig. 94 : W.G. Sebald, *Les Émigrants*.

284 La mystification procède par l'ajout d'un nuage de fumée qui transforme le rassemblement d'une foule en une scène d'autodafé.

Au plan linguistique, la falsification procède d'une manipulation administrative opacifiante, d'une violence faite à la langue allemande, qu'Austerlitz découvre dans l'ouvrage d'Adler[285], où il tente de « décrypter les mots surcomposés […] que la langue administrative et technique […] produisait apparemment à jet continu »[286]. Les excursions du narrateur de *Max Ferber* dans Manchester sont jalonnées quant à elles de signes patronymiques où se lisent les traces d'une disparition criminelle. Les patronymes font en effet d'abord mémoire de l'exil et de la destruction de la communauté juive exilée :

> Peu à peu, mes excursions dominicales me menèrent hors du centre, dans les arrondissements les plus proches, par exemple l'ancien quartier juif situé derrière gare de Victoria Station, autour de la prison en forme d'étoile de Strangeway. Coeur de la grande communauté de Manchester jusqu'au milieu de l'entre-deux guerres, ce quartier avait été abandonné par ses habitants partis s'installer dans les banlieues et détruit depuis jusqu'aux fondations par l'administration municipale. Je ne trouvai pour toute trace d'une ancienne présence en ces lieux, [que] la plaque encore lisible d'un cabinet d'avocats aux noms, qui me parurent presque légendaires, de Glickmann, Grunwald et Gottgetreu.[287]

Puis, quelques lignes plus loin, d'autres patronymes allemands (ceux de « fabricants nurembergeois ») reviennent à la mémoire du narrateur, et l'on peut supposer qu'ils évoquent, à travers la mention indirecte de la ville de Nuremberg, les crimes du régime nazi :

> […] Je passai devant une usine à gaz depuis longtemps désaffectée, devant un dépôt de charbon, une fabrique de poudre d'os, et longeai, interminable à mes yeux, la grille de fonte délimitant les abattoirs d'Ordsall, sorte de château fort gothique en brique de la couleur d'un foie, garni d'une multitude de tourelles et de portes, de parapets et de créneaux à la vue desquels, absurdement, les noms des fabricants nurembergeois de pain d'épice Haeberlein & Metzger s'imposèrent à mon esprit pour m'obséder ensuite tout le reste de la journée comme une mauvaise farce.[288]

Il est significatif en effet que l'attention du narrateur se focalise dans ce passage sur des bâtiments désaffectés dont les apellations – « usine à gaz », « fabrique de poudre d'os », « abattoirs » que « délimit[e] » une « grille de fonte » – pourraient s'appliquer à ceux des camps d'extermination ; quant à la comparaison de ces abattoirs à un château fort gothique, elle fait sans doute obliquement référence à l'imaginaire médiéval du National-Socialisme. Dans ce contexte, évocations indirectes et références obliques à la fois témoignent d'une mémoire de la destruction, et obnubilent cette mémoire. C'est sous la quasi-dictée d'une direction inscrite sur un « panneau portant, écrits en grandes lettres à traits de pinceau grossiers, les mots : TO THE STUDIOS » que le narrateur pourra accéder à l'atelier de Ferber.

---

285 Cet ouvrage, mentionné par Austerlitz pages 277 et suivantes, s'intitule *Theresienstadt. 1941-1945. Das Antlitz einer Zwangsgemeinschaft, Geschichte Soziologie Psychologie,* Tübingen, Mohr, 1955.

286 W.G. Sebald, *Austerlitz*, op. cit., p. 280.

287 W.G. Sebald, *Les Émigrants*, op. cit., p. 185.

288 *Ibid*., p. 187.

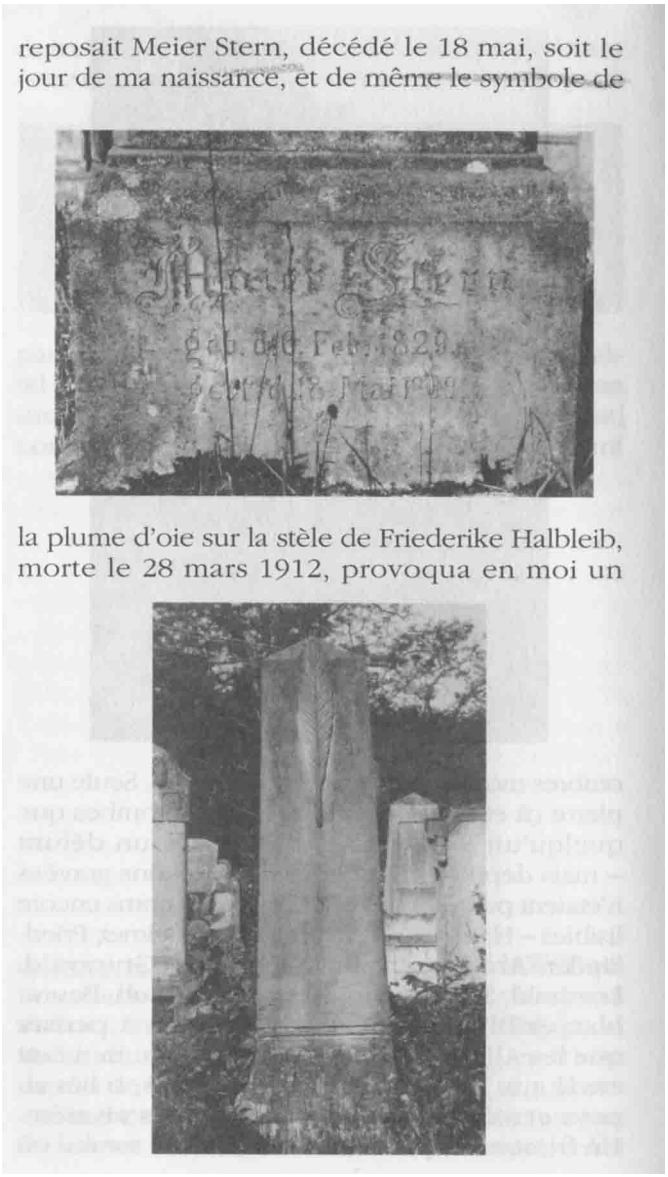
L'histoire est dépendante d'une inscription, sinon d'une écriture : c'est ce que rappelent au narrateur les pierres tombales de ces espaces « hétérotopiques »[289] que sont les cimetières urbains. Deux scènes similaires se répondent ainsi à distance au sein de deux récits. Dans *Max Ferber*, le cimetière juif de la ville de Kissingen visité par le narrateur semble inaccessible : situé à la périphérie de la ville, il est lieu d'une mémoire en quelque sorte secondaire, et les clés qui ont été confiées au narrateur ne lui permettent pas d'ouvrir le portail. L'inscription administrative placée à l'entrée du cimetière et censée faire mémoire de la communauté juive disparue n'autorise pas un accès au passé (fig. 95) :

parvenir au cimetière juif il fallait, à partir de l'hôtel de ville, marcher mille pas vers le sud, en ligne droite, jusqu'au bout de la Bergmannstrasse. Lorsque je fus arrivé devant la grille, il s'avéra

fig. 95 : W.G. Sebald, *Les Émigrants*.

Le récit mémoriel proposé par le panneau municipal contraste avec les inscriptions lapidaires, des tombes où se lisent à la fois la mémoire patronymique de la destruction (*Stern*) et le devoir moral d'une restitution de cette mémoire par le narrateur (fig. 96) :

289 Sur ce concept voir : Michel Foucault, « Des espaces autres » dans *Dits et écrits* II, 1976-1988, Paris, Gallimard, Quarto, 1984, p. 1571.


reposait Meier Stern, décédé le 18 mai, soit le jour de ma naissance, et de même le symbole de

la plume d'oie sur la stèle de Friederike Halbleib, morte le 28 mars 1912, provoqua en moi un

fig. 96 : W.G. Sebald, *Les Émigrants.*

La coïncidence entre la date de décès de Meier Stern et celle de la naissance du narrateur engage une responsabilité mémorielle dont ce dernier se sent investi et que symbolise l'intrument de l'écriture (la plume d'oie). L'effet de l'obnubilation de la mémoire du narrateur oriente ainsi l'espace typographique vers l'espace topographique des lieux de l'assimilation des populations juives, l'Allemagne, et, de là, vers la personne du narrateur, qui se présente dès lors comme un acteur essentiel de l'écriture de la mémoire des victimes :

> […] Si les inscriptions gravées n'étaient pas toutes déchiffrables, les noms encore lisibles – 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 au pays et à la langue dans lesquels ils vivaient. Un frisson me parcourut devant une tombe où reposait Meier Stern, décédé le 18 mai, soit le jour de ma naissance, et de même le symbole de la plume d'oie sur la stèle de Friedericke Halbleib, morte le 28 mars 1912, provoqua en moi un trouble dont je dus

m'avouer que je ne parviendrai à jamais percer complètement les raisons. Je me l'imaginais écrivain, penchée solitaire et le souffle court sur son travail, et à présent que j'écris ces lignes, il me semble que c'est *moi* qui l'ai perdue et que la douleur de sa perte reste entière malgré le long temps écoulé depuis sa disparition.[290]

Dans *Austerlitz*, c'est symétriquement un cimetière juif oublié depuis le XVIIIe siècle qui sert d'ultime relais entre le narrateur et le personnage, conjointement à un legs de photographies qui scelle l'acte de transmission de sa mémoire. Longtemps resté hors du champ de cette mémoire, le cimetière ouvre alors pour Austerlitz, au terme de son anamnèse, à une reconnaissance de son passé. Ce cimetière nous est présenté dans une image (fig. 97) où des inscriptions effacées signalent la conjonction des deux espaces, celui, topographique, du site londonien d'Alderney Street et celui, scripturaire, du conte :

[…] Il me tendit les clés de sa maison de l'Alderney Street : je pouvais y prendre mes quartiers quand je voulais, dit-il, et étudier les photos en noir et blanc qui seraient les seules traces témoignant de son existence. Je ne devais pas non plus manquer, dit-il encore, de sonner au portail percé dans le mur de brique de la maison mitoyenne de la sienne, car derrière ce mur se trouvait, ce qu'il n'avait pu voir d'aucune de ses fenêtres, une cour plantée de tilleuls et de lilas où l'on avait enterré depuis le XVIIIe siècle des membres de la communauté ashkénaze, entre autres le rabbin Davis Tevele Schiff et le rabbin Samuel Falk, le Baal Schem de Londres. Il n'avait découvert ce cimetière d'où provenaient, supposait-il à présent, les mites qui entraient chez lui, que peu de jours avant son départ de Londres, alors que le portail était pour la première fois ouvert depuis toutes ces années où il avait vécu dans l'Alderney Street […] Dans la claire lumière du printemps qui filtrait à travers des feuilles de tilleul fraîchement sorties, on aurait pu penser, me dit Austerlitz, qu'on était entré dans un conte, un récit qui, comme la vie elle-même, aurait vieilli au fil du temps.[291]

fig. 97 : W.G. Sebald, *Austerlitz*.

L'expérience ici décrite, « un récit qui, comme la vie elle-même, aurait vieilli au fil du temps », renvoie de manière spéculaire à l'écriture de ce récit et à sa lecture, qui nous fait témoins du vieillissement d'Austerlitz et du retour de sa mémoire. Le récit est ainsi chargé de rendre sensible le passage du temps, et nous rappelle l'entreprise de Perec dans *Lieux*, qui avait pour objet, on s'en souvient, de mesurer le vieillissement de son écriture.

290 W.G. Sebald, *Les Émigrants*, op. cit., p. 261-263.

291 W.G. Sebald, *Austerlitz*, op. cit., p. 344-345.

La mémoire, garante de l'identité individuelle sous la forme du patronyme, devient pour Austerlitz une langue indéchiffrable, et la langue natale une langue étrangère :

> […] Pour ce qui est de ma propre histoire, comme je l'ai dit, je n'avais, jusqu'à ce jour d'avril 1949 où Penrith-Smith me remit le papier écrit de sa main, encore jamais entendu ce nom d'Austerlitz. Je ne m'imaginais pas comment il pouvait s'orthographier et j'ai lu trois ou quatre fois, syllabe après syllabe, ce mot étrange qui me faisait penser à une formule secrète avant de lever les yeux pour dire : *Excuse me, Sir, but what does it mean ?* [292]

De la même façon, Austerlitz renonce à ses activités d'historien précisément en raison de l'incapacité de l'écriture à s'ajuster à sa réalité biographique, et l'écriture apparaît dès lors comme le masque de l'aliénation de sa mémoire :

> […] 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 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. […] J'éprouvais déjà sous mon front cette stupeur horrible qui annonce la dégradation de la personnalité, je pressentais qu'en réalité je ne possédais ni mémoire ni capacité de réflexion ni existence propre, que tout ce que j'avais vécu n'avait jamais fait que me détourner du monde et de moi-même.[293]

> […] Si l'on considère la langue comme une vieille ville avec son inextricable réseau de ruelles et de places, ses secteurs qui ramènent loin dans le passé, ses quartiers assainis et reconstruits et sa périphérie qui ne cesse de gagner sur la banlieue, je ressemblais à un habitant qui, après une longue absence, ne se reconnaîtrait pas dans cette agglomération, ne saurait plus à quoi sert un arrêt de bus, ce qu'est une arrière-cour, un carrefour, un boulevard ou un pont. L'articulation de la langue, l'agencement syntaxique de ses différents éléments, la ponctuation, les conjonctions et jusqu'aux noms désignant les choses les plus simples, tout était enveloppé d'un brouillard impénétrable. Ce que j'avais écrit dans le passé, surtout, m'était devenu incompréhensible. […] Je ne voyais plus de cohérence nulle part, les phrases se diluaient en une série de mots isolés, les mots en une série aléatoire de lettres, les lettres en signes disloqués et ceux-ci en une trace gris plomb brillant ça et là de reflets argentés, qui eût été secrétée et abandonnée derrière soi par quelque gastéropode et dont la vue me remplissait tour à tour de honte et d'effroi.[294]

L'inscription, sous la forme de l'écriture ou de la photographie, est donc remise en question dans sa capacité à fonder une mémoire et une identité. Elle génère chez les sujets sébaldiens une obnubilation du passé qui peut favoriser l'exercice de restitution littéraire. Ainsi le « vertige » mémoriel qui affecte le personnage d'Austerlitz donne-t-il lieu à la réécriture d'un passage de Proust :

> […] Si à l'époque quelqu'un était venu pour me conduire sur le lieu de mon exécution, je l'aurais tranquillement suivi, sans dire un mot, sans ouvrir les yeux, comme des gens qui, traversant par exemple la mer Caspienne, auraient un violent mal de mer et ne manifesteraient pas le moindre signe de résistance si on leur disait qu'on allait les jeter par-dessus bord.[295]

> […] On serait venu pour me voir, pour me nommer roi, pour me saisir, pour m'arrêter, que je me serais laissé faire sans dire un mot, sans rouvrir les yeux, comme ces gens atteints au plus haut degré du mal de mer et qui,

---

292 W.G. Sebald, *Austerlitz,* op. cit., p. 85.

293 *Ibid*., p. 148-149.

294 *Ibid*., p. 150-151

295 *Ibid*., p. 149.

> traversant sur un bateau la mer Caspienne, n'esquissent pas même une résistance si on leur dit qu'on va les jeter à la mer.[296]

Il convient ici de s'arrêter sur le motif du « mal de mer » (*Seekranke*), que Sebald reprend à Proust, et qui lui sert ailleurs, dans son article sur Bruce Chatwin, à désigner le mal dont souffre Gaspard Winckler. Ce motif permet à Sebald d'établir, à travers Austerlitz, un lien entre les œuvres de Proust et de Perec et son premier récit en prose, *Schwindel. Gefühle* (« Vertiges »). La poétique sébaldienne de la mémoire montre ici la richesse de ses procédures en tissant des rapports subtils entre le vécu d'un personnage et la mémoire de grandes œuvres littéraires. Dans cette perspective, la référence au personnage de Gaspard Hauser est elle aussi essentielle en ce qu'elle constitue un hypotexte commun à Sebald et à Perec et permet, ainsi que nous allons le voir, d'observer chez eux une divergence majeure quant à leurs conceptions respectives de la médiation du langage.

c - Le langage dénaturé : machines de langage et pathographie

Sebald développe au moment même de la rédaction d'*Austerlitz* une réflexion sur le thème du *défaut d'origine* à propos d'un autre écrivain, Bruce Chatwin. L'article qu'il lui consacre en 2000, publié en 2001 en Allemagne et en France, montre que *W ou le souvenir d'enfance* est une lecture présente à son esprit lors de la rédaction d'*Austerlitz*[297]. L'article aborde l'œuvre de Chatwin à partir de la question de l'origine en convoquant les thèmes de l'enfance, de la relique et de l'écriture : l'enfant trouve dans la relique un motif pour voyager, la relique ouvre à l'imagination de l'origine du monde et le temps devient ainsi le souci de l'écrivain. Cette réflexion en trois étapes peut se lire comme renvoyant aux préoccupations de l'écrivain Sebald lui-même car elle aboutit à une analyse du genre littéraire adopté par Chatwin. Sebald commence en effet son article par la défense du genre biographique. Le genre de la biographie littéraire répond à son intérêt pour une socio-critique souhaitant dégager des conditions de vie des auteurs la nécessité de l'écriture, ainsi qu'il en développe l'idée dans ses essais *Beschreibung des Unglück* (*La Description du malheur*) ou *Logis in einem Landhaus* (*Séjours à la campagne*). La recherche et l'écriture de soi à travers le voyage – « on parcourt le monde sans perdre de vue sa propre fin » – donne selon lui aux œuvres de Chatwin un caractère « composite » empruntant à la fois aux modèles du document autobiographique et du récit imaginaire :

---

296 Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, tome IV, *Le Temps retrouvé*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1989, p. 616.

297 « Le secret du pelage roux. Approche de Bruce Chatwin » dans *Literaturen*, n° 11, 2000, p. 72-75, repris dans *Campo Santo*, op. cit., p. 207-214.

> […] Etudes mythologico-anthropologiques dans la lignée de *Tristes tropiques*, récits d'aventures qui se rattachent aux premières lectures de l'enfance, collections de faits réels, livres oniriques, romans de terroir et pièces d'exotisme nostalgique, acte puritain de contrition et vision baroque échevelée, reniement de soi et confession, ils sont tout cela à la fois.[298]

L'écriture est une médiation linguistique de l'expérience sensible du monde où les faits et l'imagination se conjuguent, et qui, associée à un certain tropisme pour le passé et la recherche de l'origine s'exprime par une

> […] manie du collectage et de la collection, et la transformation des fragments trouvés en *mémentos* [nous soulignons] porteurs d'un sens mystérieux qui nous rappellent ce dont nous, les vivants, sommes exclus. C'est sans doute la couche la plus profonde de la pratique de l'écriture.[299]

L'on a affaire ici à une anthropologie du sensible fondée sur la médiation des apparences. Notre exclusion du monde des morts et du passé rend nécessaire, pour que soit possible l'accès à ce passé, la médiation de la relique. Sebald prolonge alors le thème de l'enregistrement par un commentaire de *La Peau de chagrin*, méditation sur le temps et l'oubli qui nous ramène à l'écriture de la mémoire :

> […] Dans cette dizaine de pages où il décrit le bric à brac entassé dans les magasins, Balzac […] ouvre des perspectives sur les profondeurs oniriques de l'imagination. Dans l'entrepôt fantastique, […] on recommande à Raphaël les écrits géologiques de Cuvier, qui seraient les vraies œuvres poétiques. En les lisant, dit l'apprenti qui le guide à travers les galeries du magasin, vous planerez, emporté par son génie, sur l'abîme sans borne du passé, et en découvrant de tranche en tranche, sous les carrières de Montmartre ou dans les schistes de l'Oural, ces animaux dont les dépouilles fossilisées appartiennent à des civilisations antédiluviennes, votre âme sera effrayée d'entrevoir des milliards d'années, des millions de peuples que la faible mémoire humaine a oubliés.[300]

La « couche la plus profonde de la pratique de l'écriture » est atteinte, dans le cas de Chatwin mais aussi sur un plan anthropologique plus universel, par une rêverie sur les origines. Tel est, selon Sebald, le sens de cette œuvre, qui se trouve associée indirectement à son propre récit, *Austerlitz*, par l'évocation de l'exil de son personnage au Pays de Galles :

> […] L'universalité de sa vision tient au fait que les descriptions qu'il donne d'une région extra-territoriale où une communauté de colons gallois, émigrée là-bas depuis plus de cent ans, chante encore aujourd'hui ses cantiques calvinistes, et où, sous un ciel gris et glacé, le vent qui court éternellement sur l'herbe maigre courbe vers l'est les arbres rabougris, au fait, donc, que ces descriptions touchent aux *topoi* récurrents de notre imagination.[301]

Sebald mentionne, à cet endroit de son article, *W ou le souvenir d'enfance* de Perec comme l'un de ces *topoi* de la rêverie sur les origines :

> L'histoire du naufragé Charles Milward m'a par exemple rappelé immédiatement l'étude autobiographique, marquée par les plus terribles douleurs et angoisses fantasmées, de Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, au début de laquelle il est question du destin d'un garçon souffrant du *mal de mer* [nous soulignons] nommé Gaspard

298 *Ibid.*, p. 207-208.

299 *Ibid.*, p. 211.

300 *Ibid.*, p. 214.

301 *Ibid.*, p. 211-212.

> Winckler, que sa mère, soprano célèbre, emmène avec elle pour un tour du monde en voilier dans l'espoir que son état s'améliorera, et qui finit par disparaître quelque part en bas vers le cap des Onze-Mille-Vierges ou la route de Todos los Santos. L'histoire de Gaspard Winckler est par ailleurs le paradigme de l'enfance détruite. Ce n'est pas un hasard si la similitude du prénom évoque la figure du pauvre Gaspard Hauser. Pour Chatwin aussi, les voyages au bout du monde étaient des expéditions à la recherche d'un garçon perdu, dont à Gaim'an il crut découvrir le double, comme dans un miroir, en la personne du timide pianiste Enrique Fernandez qui depuis, à l'âge de quarante ans, est mort du sida, comme Chatwin aussi.[302]

Le mystère de l'origine signale pour Sebald un défaut que vient combler l'écriture, celle-ci faisant apparaître dès lors les rapports nécessaires de l'anamnèse à l'hypomnèse : l'écriture stratifiée de la mémoire participe de l'imagination de l'archive sous la forme du « mémento » et de la géologie (soient, dans *La Peau de chagrin*, les écrits de Cuvier et le magasin d'antiquités). Le *mémento* appelle précisément l'acte de l'inscription et précise en quoi l'écriture littéraire est une médiation pour la mémoire. Dans ce cadre, *W ou le souvenir d'enfance* est envisagé comme une méditation sur le temps qui prend la forme de l'histoire d'une origine perdue : la relation d'un naufrage où le narrateur, se faisant « l'historien du mythe de son histoire »[303], devient écrivain. Pour cela, l'écrivain a recours aux histoires déjà existantes ; l'intertexte perecquien notamment fournit à Sebald un élément de développement du « paradigme de l'enfance détruite » et du thème de l'enfant perdu et de ses doubles : Charles Milward contient Georges Perec, Gaspard Winckler contient Gaspard Hauser, Jacques Austerlitz contient Georges Perec.

Gaspard ou le naufrage filial et social

Le « topos *W ou le souvenir d'enfance* » est selon Sebald le naufrage en tant qu'image de l'« enfance détruite ». Nous chercherons à décrire comment ce « paradigme » est développé dans *Austerlitz* à partir du thème de l'enfant perdu et de ses doubles : Georges Perec-Charles Milward d'une part et Gaspard Winckler-Gaspard Hauser d'autre part.

L'existence d'Austerlitz est en effet placée sous le signe du double : double identité de l'enfant Daffyd Elias-Jacques Austerlitz, double enfance à Bala et à Prague. On retrouve cette duplication dans les deux voyages depuis Prague vers le Pays de Galles qui encadrent l'anamnèse d'Austerlitz, le second étant effectué quarante ans après son sauvetage initial :

> […] quelque part près de Francfort, quand pour la seconde fois de ma vie, j'entrai dans la vallée du Rhin […]. […] quand je pense à mes voyages sur le Rhin, dont le deuxième a été à peine moins effroyable que le premier […].[304]

302 *Ibid.*

303 Claude Burgelin, *Georges Perec*, Paris, Le Seuil, 1990, Les Contemporains, p. 141.

304 W.G. Sebald, *Austerlitz,* op. cit., p. 268-269.

La figure du double est présente symétriquement lors de chacun des deux voyages :

> […] Durant toutes les années que j'ai passées au presbytère de Bala, le sentiment ne m'a de fait jamais quitté que restait dérobé à ma vue quelque chose de très proche et de très évident. Parfois, c'était comme si j'essayais à partir d'un rêve de saisir la réalité ; puis j'avais l'impression que marchait à mes côtés un frère jumeau invisible, le contraire d'une ombre en quelque sorte.[305]

> […] Entre Wurtzbourg et Francfort, je crois, nous avons traversé une contrée boisée, des hêtres et des chênes dénudés mais aussi des conifères sur des miles et des miles. À cette vue me remonta à la mémoire le lointain souvenir d'un rêve que j'avais eu dans la maison du prédicateur de Bala, et maintes fois encore par la suite, d'un pays sans limites et sans nom, entièrement couvert d'immenses étendues de forêts obscures, qu'il me fallait parcourir sans savoir où il me menait, et ce que je voyais là défiler à l'extérieur du wagon, j'en prenais vaguement conscience, dit Austerlitz, était l'*original des images* [nous soulignons] qui me hantaient depuis de si longues années. Je me souvenais aussi à présent d'une vision qui m'avait longtemps obsédé : celle d'un frère jumeau parti avec moi pour un voyage interminable et qui était resté assis dans un coin du compartiment près de la fenêtre, le regard rivé sur les ténèbres. Je ne savais rien de lui, pas même comment il s'appelait, et nous n'avions jamais échangé un seul mot, mais chaque fois que je pensais à lui, j'étais tourmenté à l'idée que vers la fin du voyage, il était mort de consomption et gisait dans le filet au milieu de nos autres affaires.[306]

Le rêve d'une gémellité est métaphorisé par la vue des paysages qui actualisent l'« original des images » de la mémoire selon un processus de duplication identique à celui de la photographie. L'enfant « original » est un corps dématérialisé et dissocié : « j'avais l'impression que marchait à mes côtés un frère jumeau invisible, le contraire d'une ombre en quelque sorte ». Le thème de l'homme sans ombre, en écho à *La Peau de chagrin* de Balzac qui est aussi l'histoire d'un pacte conclu avec le diable, provient du récit de Chamisso *L'étrange histoire de Peter Schlemihl ou l'homme qui a vendu son ombre*[307] et oriente le récit de Sebald vers le thème de l'exil du peuple juif : Chamisso, qui entretenait un lien étroit avec la communauté juive allemande, semble s'être largement identifié au personnage de son récit[308], dont le nom, *Schlemihl,* signifie en yiddish un être humain malchanceux en raison de la fatalité qui s'abat sur lui, et entre ainsi en résonance avec l'existence fantomatique d'Austerlitz évoquée, nous le verrons plus loin, dans deux passages du récit, celui où apparaît le cordonnier Evan dans le village Gallois et celui où est évoqué le récit de Balzac *Le Colonel Chabert.*

Dans l'article consacré à Chatwin, Sebald multiplie les figures de doubles et rattache le thème de l'enfant perdu de *W ou le souvenir d'enfance* à la figure de Gaspard Hauser : « Ce n'est pas un hasard si la similitude du prénom évoque la figure du pauvre Gaspard Hauser ». L'amitié associant l'ami pianiste et Chatwin prolonge le thème du double et du miroir à travers la similitude des prénoms Gaspard Winckler-Gaspard Hauser, comparaison qui établit un dense

---

305 *Ibid.*, p. 68.

306 *Ibid.*, p. 267.

307 Récit de l'écrivain romantique Adalbert von Chamisso publié à Nuremberg en 1814.

308 Voir Sabine Parmentier, « Œuvre et vie d'Adalbert von Chamisso », dans *Figures de la psychanalyse* 2/2000 (n° 7), p. 167-185 : https: www.cairn.info/revue-figures-de-la-psy-2002-2-pages-167/htm., consulté le 28.07.2016.

réseau de ressemblances entre plusieurs couples d'êtres unis par le voyage, le naufrage et l'enfance perdue : Gaspard Winckler et Gaspard Hauser, Bruce Chatwin et Enrique Fernandez, Peter Schlemihl et le protagoniste de *La Peau de chagrin*. Aussi cette filiation littéraire débouche-t-elle logiquement, au sein de la poétique sébaldienne, sur le rapprochement, *via* le topos Gaspard Hauser, de Perec et d'Austerlitz.

Le créateur du personnage de Caspar Hauser, Jakob Wasserman (1873-1934), partage un certain nombre de traits caractéristiques des personnages de Sebald : ses origines juives le poussent dès 1928 à l'exil en Autriche, avant que son œuvre ne soit mise à l'index par les nazis et qu'il ne meure d'épuisement en 1934. Ses œuvres ont connu un succès immense, notamment *Les Juifs de Zirndorf* (1897) puis *Caspar Hauser ou la paresse du cœur* (1908). L'histoire de Caspar Hauser est, comme nombre d'œuvres de Wasserman, fondée sur un fait divers ; ici, un individu d'environ seize ans est « déposé » dans une rue de Nuremberg en 1828 ; il ne peut dire que « cavalier veux comme père était » et peut écrire son nom, signe qu'il n'est pas à proprement parler un enfant sauvage. Son histoire n'est pas clairement établie, sinon qu'il s'agit probablement d'une *filiation* problématique. *Caspar Hauser* a fait l'objet de plusieurs reprises littéraires, parmi lesquelles nous retiendrons ici le poème de Paul Verlaine *Gaspard Hauser chante* (*Sagesse*, 1880), qu'il est avéré que Perec a lu en 1958, et la pièce de théâtre de Peter Handke *Gaspard* (1967), qui a fait l'objet d'un article important de Sebald en 1975[309]. On voit donc que Perec et Sebald prennent connaissance du personnage par le détour d'une reprise littéraire.

Le poème de Verlaine est au fondement d'un ensemble de textes de Perec, un « cycle Gaspard » ainsi que le présente David Bellos, précédant la publication de son premier récit *Les Choses* (1965). *Les Barques* (écrit à l'automne 1954) constitue sa première fiction, à laquelle succède son premier roman, *Les Errants* (écrit entre l'été 1955 et février 1956[310]) ; nous reviendrons sur ces deux textes un peu plus loin. Son troisième « premier livre » s'intitule *Gaspard* et est rédigé entre la fin 1957 et le début 1958, date de son incorporation militaire à Pau en janvier. C'est l'histoire d'un faussaire très proche de la figure de l'artisan Gaspard Winckler dans *La Vie mode d'emploi*, notamment parce que tous deux tentent de réaliser la copie parfaite d'un objet, une boîte sculptée dans *Gaspard,* un bahut dans *La Vie mode d'emploi* :

> Ce bahut est beaucoup plus qu'un objet dans une histoire ; c'est, pour ainsi dire, un « thème matérialisé », un objet magique de l'œuvre de Perec. L'écrivain en résumait du reste brièvement la signification, dès février 1958,

309 « L'étranger, intégration et crise. À propos de la pièce de Peter Handke, *Gaspard* » dans *Literatur und Kritik* n° 10, 1975, 93, p. 152-158 ; repris dans *Campo Santo*, op. cit., p. 57-68.

310 Nous reprenons ici les différents éléments concernant l'œuvre de Perec dégagés par D. Bellos dans sa biographie et dans son article « Perec avant Perec » (*Écritures* n° 2, avril 1992, p. 47-64).

> lorsqu'il la perçut, entre deux galops d'écriture. Il parlait alors à Jacques [Lederer] du thème de la *Falsification ; ou la substitution (cherche toujours pas à piger)*.[311]

La structure de ce *Gaspard* de 1958 passe de cinq à deux parties :

> Le bouquin se divise en deux parties, explique-t-il à Jacques : un roman intitulé « Gaspard » … et je suis entrain d'écrire le roman. Influences réciproques jusqu'au moment où le premier cesse de tirer le second, lequel acquerra son impulsion propre. Les parties s'articuleraient autour d'un pivot – balance, équilibre, moment moyen, clivage, équinoxe, apogée, thalweg, ligne de partage des eaux… sont pour l'instant [les notions] qui guident le mieux mon effort.[312]

Cette remarque de Perec est fondamentale pour comprendre la structure de son autobiographie :

> L'idée d'un texte en deux parties, dont l'une « défait » ou déconstruit l'autre, trouve son illustration la plus complexe dans la fiction autobiographique *W ou le souvenir d'enfance*, écrite entre 1969 et 1975. […] En quelques mois de service militaire, Georges Perec inventa donc le système à partir duquel il passerait les vingt années suivantes de sa vie à bâtir une œuvre, et toute une conception de la littérature.[313]

Le 11 août 1958, Perec adresse une lettre à Philippe Guérinat où il fait part de son besoin « du poème de Verlaine intitulé « La Chanson de Gaspard Hauser », et de « renseignements sur ledit Gaspard Hauser (si possible une bibliographie). »[314] Bellos note que l'on « ignore si Philippe Guérinat ou Georges Perec connaissaient à l'époque l'existence du roman de Jakob Wasserman »[315]. Le 3 septembre 1958, Perec précise dans une lettre à Guérinat l'épigraphe envisagée pour son premier roman :

> Voici l'épigraphe actuelle, sinon définitive, de Gaspard :
> Non, ce n'était pas la liberté que je voulais – une simple issue, à droite, à gauche, où que ce fut : je n'avais pas d'autre exigence, même si l'issue devait être elle-même duperie : mon exigence était petite, la duperie ne serait pas plus grande qu'elle. Avancer, avancer ! Surtout ne pas rester sur place, les bras levés, collés contre une paroi de caisse. Franz Kafka, *Rapport pour une académie*[316]

Ceci est d'une importance majeure pour notre propos : le récit de Kafka est convoqué également par Sebald dans son article consacré au *Gaspard* de Peter Handke, où il met l'accent sur le processus d'éducation auquel est soumis Gaspard Hauser, et qui oppose distinctement la « vie antérieure » de Gaspard à celle d'un humain intégrant le temps de l'histoire. Cet état premier, désigné par la société bourgeoise comme une « béatitude du Paradis », une « page blanche de son

311 D. Bellos, *Georges Perec*, op. cit., p. 214. Peut-on faire un lien entre cet « objet magique » évoqué par D. Bellos et la relique commentée par Sebald chez Chatwin ? Si le bahut constitue un objet magique, il ne s'agit pas exactement d'une relique. Celle-ci renvoie en effet chez Chatwin à un fétichisme de la collection ; chez Perec, nul fétichisme, en particulier s'agissant d'objets reliés à la mort de sa mère.

312 *Ibid.*, p. 215

313 *Ibid.*

314 *Ibid.*, p. 216.

315 *Ibid*, note 1.

316 *Ibid.*, p. 217.

existence » précédant sa domestication, est valorisé par Sebald, s'appuyant sur Hofmannsthal qu'il cite dans ce passage, comme une façon de

> […] "sentir les choses" […] dans l'absolu et "en dehors de toute perspective historique". Cette capacité particulière est en même temps la raison de l'étrangeté de Gaspard. Hofmannsthal a mis en relation ce genre de conjecture avec sa notion de préexistence, un état d'où la douleur est absente[317], en deçà du traumatisme, un état dans lequel un bonheur presque imperceptible, celui de l'existence simple et pure, justement, se maintient sans interruption.[318]

Le processus de domestication est le « passage traumatique et douloureux à un environnement tout à fait nouveau, d'une qualité tout à fait nouvelle » dans lequel « l'harmonie préétablie est perdue et l'économie intérieure se révèle déficitaire. »[319] Se pose dès lors à Gaspard, selon Sebald, la question de l'issue :

> […] L'anthropologie fait l'hypothèse qu'être exposé dans un milieu où il n'y a pas d'arbres, où toute fuite vers le haut est exclue, conduit à l'invention de mythèmes. Le singe de Kafka amené de force dans la société humaine expose une situation analogue dans sa *Communication à une académie*. C'est l'absence d'issue, pour lui qui jusqu'alors en avait eu tant, qui l'a forcé à devenir lui-même un humain. Aussi le pauvre Gaspard n'a-t-il plus d'autres choix que d'évoluer. Sauf que dans son cas, comme dans celui du singe Pierre le Rougeaud, il n'est plus besoin d'inventer des mythèmes, puisque les souffleurs professionnels lui en fournissent.[320]

Perec comme Sebald retient du récit de Kafka le thème de l'*issue*. Recouvre-t-il néanmoins la même chose ? Sebald se réclame d'une anthropologie philosophique cherchant à décrire les mécanismes du développement de l'homme, le devenir de celui-ci, son évolution, en faisant appel ici à une mytho-critique (« l'invention de mythèmes »), à la cybernétique et, nous le verrons, aux machines parlantes des romanciers Lars Gustafsson et Stanislas Lem, ou encore à l'ouvrage d'Ernst Cassirer *Langage et mythe. À propos du nom des dieux*. La période pré-industrielle du XVIIIe siècle est présentée par Sebald, sur un mode rousseauiste, comme un moment privilégié de l'évolution humaine :

> […] Leurs voix désincarnées [celles des « souffleurs professionnels »] n'ont plus grand-chose à voir avec la pédagogie congéniale qui, au XVIIIe siècle et plus tard encore, espérait éduquer Caspar Hauser pour en faire un homme libéré, innocent – un miracle naturel. Si ces expérimentations étaient déjà naïvement idéalistes, le traitement appliqué à Gaspard débouche, lui, sur la simple illusion d'une libération en parfaite adéquation avec les choses telles qu'elles sont. On éduque un sujet jusqu'à ce qu'il se glisse finalement dans une autre identité « comme un chien inconnu et muet, inquiétant », ainsi que l'écrivait Hofmannsthal.[321]

Le *Gaspard* de Perec est orienté quant à lui vers la question de la filiation – ou de la défiliation plus précisément. Dans ce contexte, le thème de l'*issue*, emprunté au texte de Kafka, est en effet à relier prioritairement à une préoccupation autobiographique. David Bellos montre qu'au cours de

317 La traduction publiée par Actes Sud est fautive : il faut comprendre « absente » et non « exempte ».

318 W.G. Sebald, « L'étranger, intégration et crise » dans *Campo Santo*, op. cit., p. 59.

319 *Ibid.*

320 *Ibid.*, p. 59-60.

321 *Ibid.*, p. 60.

l'année 1958, Perec travaille également à « une suite de nouvelles éparses », dont l'une eut peut-être pour titre *La Cassette*, puis *Le Coffre*, réunies par la suite sous un titre collectif – titre qui fut peut-être, lui aussi, celui d'une nouvelle antérieure, *La Nuit*, ce texte étant à la fois la quintessence et le développement d'autres textes et fragments : « Peu de temps après (mai 1958), les projets d'écriture de Perec s'étaient canalisés : tous les textes et titres « post-Sarajevo »[322] avaient été fondus dans un roman intitulé *Gaspard*, le troisième « premier livre » de Perec »[323]. *La Nuit*, qui fournit la matière de *Gaspard*, est défini ainsi par Perec :

> Qu'est-ce que *La Nuit* ? – Le livre de la défilialité – j'ai tant souffert d'être « le fils » que ma première œuvre ne peut être que la destruction totale de tout ce qui m'engendra.[324]

Dans l'anticipation de ce « *Gaspard* en progrès » Perec se propose de dépasser la filiation biologique pour trouver une émancipation dans le travail de l'écriture. Le contenu de ces récits de la défilialité – dont trois fragments subsistent[325] – est nettement autobiographique et montre effectivement que le thème de « la Shoah est partie intégrante de la conscience de Perec et de l'image qu'il a de lui en 1958 » et non un fait oublié :

> Il écrivit un jour à Jacques Lederer que sa volonté et son besoin d'écrire résultaient de l'absence de relation avec sa première famille. L'écriture n'atténuerait pas la souffrance car « les meurtrissures existent qui sont trop profondes pour qu'on puisse espérer se trouver un jour rénové. » Mais la triple distorsion « entre ce que nous avons été, ce que nous sommes, et ce que nous aurions pu être, sans la guerre », était ce qui les conduisait, lui et Jacques Lederer, « à s'affirmer vis-à-vis des autres, à créer, à écrire ».[326]

La figure de Gaspard Hauser se double donc chez Perec et Sebald de celle du singe Rotpeter et signale un processus d'aliénation, *filiale* chez Perec, *sociale* chez Sebald. Cette différence détermine la mise en avant de deux modèles scripturaux ou littéraires distincts : l'autobiographie et la mythographie. Si le singe de Kafka trouve une issue dans le processus de son hominisation, cette issue-là est désignée par Sebald comme une forme d'aliénation physique et psychologique, concrétisée dans l'éducation pensée comme un dressage ou une domestication : ainsi analyse-t-il les voix anonymes des médias auxquelles Gaspard est sans cesse exposé dans la pièce de Handke comme une « aliénation dans le sens d'une soumission passive à l'invasion d'un tiers. »[327] Plus

---

322 Postérieurs au séjour que Perec effectua à Sarajevo en 1957.

323 D. Bellos, *Georges Perec,* op. cit., p. 213-214.

324 *Ibid.,* p. 217.

325 Le premier de ces fragments est l'histoire autobiographique d'un apprenti charpentier de Belleville, Gaspard Winckler, devenu pickpocket, dont le père est mort en 1940 et la mère en fuite avec un officier allemand en 1945 ; le deuxième est un récit à la troisième personne où Gaspard « rêve de devenir le plus grand criminel que la terre ait jamais porté » ; le troisième fragment montre une forte identification auteur-personnage : la mère de Gaspard disparaît dans une rafle de la Gestapo près de la rue Vilin ; voir D. Bellos, *Georges Perec,* op. cit., p. 217-218.

326 *Ibid*., p. 218.

327 W.G. Sebald, « L'étranger, intégration et crise », *op. cit*., p. 60 : Sebald fait ici une citation du psychiatre britannique David Cooper (1931-1986), promoteur de l'« anti-psychiatrie », dont l'objet est de relier les formes des

généralement l'aliénation sociale décrite par Sebald dans l'ensemble de son œuvre est pensée comme déterminée par l'idée d'un progrès continu propre à la modernité industrielle, qui aura éloigné l'être humain d'un certain état de nature.

Si Perec, ainsi que le rappellent Philippe Lejeune et David Bellos, n'est pas le seul à chercher dans la fiction le matériau d'une autobiographie, sa quête d'identité est en même temps un mécanisme de défense : Gaspard est et n'est pas Perec[328]. En février 1959, il termine la rédaction de *Gaspard*, mais son manuscrit est refusé par les éditions du Seuil ; il réécrit *Gaspard*, dont il définit l'histoire comme celle « d'une prise de conscience »[329]. Il obtient en mai 1959 un contrat avec les éditions Gallimard pour un roman intitulé *Gaspard pas mort*, qu'il mentionne dans *W ou le souvenir d'enfance* comme « le premier roman abouti que je parvins à écrire », et qui sera retravaillé pour être alors intitulé *Le Condottiere* (1960), et clôturer le « cycle Gaspard ». Ici le faussaire Winckler, mis à l'abri dans un village des Alpes, des menaces pesant sur son enfance, est adopté par un tuteur qui exploite ses dons. Il liquidera celui qui l'engendra, son commanditaire, pour trouver précisément une *issue* hors de sa prison dorée en creusant un tunnel.

L'unité du « cycle Gaspard », repérée par Bellos à partir du souvenir vénitien[330], est confirmée par Perec lui-même dans une note de 1969 à propos de la perte de ses premiers récits :

> Je ne pense pas avoir jamais voulu détruire ces textes […] sûrement pas *L'Attentat de Sarajevo*, ni des textes comme *Les barques*, *Manderre*, *La procession* et surtout pas les diverses versions de *Gaspard pas mort - Le Condottiere.*[331]

Il apparaît donc que *W ou le souvenir d'enfance* doit son matériau et sa structure aux différentes versions de *Gaspard* :

> Le W de 1970 avait été une énième mouture du thème « Gaspard » ; en 1971, Perec n'avait pas réussi à faire décoller *Le Condottiere bis* […]. Le W de 1973-1974 peut d'une certaine façon être considéré comme l'accomplissement longtemps différé des toutes premières ambitions de Perec (interrompue par *Les Choses* et par la période oulipienne), qui était d'écrire le fameux « Gaspard » qu'en 1961 il définissait en ces termes dans une lettre à Jacques Lederer : « un livre qui se met en question, qui se nie, un livre hypocrite, un livre qui triche et qui aboutit néanmoins. »[332]

La circulation du prénom et du nom « Gaspard Winckler » dans l'œuvre de Perec montre que le « cycle Gaspard », bien que fictionnel, est éminemment autobiographique. Le prénom et le

---

maladies mentales au modèle social du capitalisme et de la culture chrétienne ; ses thèses furent soutenues par Herbert Marcuse et Gregory Bateson en 1967 puis par Félix Guattari et Maud Mannoni dès 1972 en France, où il s'installe jusqu'à sa mort.

328 Ph. Lejeune, *La Mémoire et l'oblique,* op. cit., p. 71-77 ; D. Bellos, *Georges Perec,* op. cit., p. 219.

329 D. Bellos, *Georges Perec,* op. cit., p. 223.

330 *Ibid.*, p. 392-393.

331 Georges Perec, cité par D. Bellos, *ibid.*, p. 436.

332 *Ibid.*, p. 564.

patronyme sont deux entités distinctes mais solidarisées. Le prénom *Gaspard* semble être orienté sur le versant Gaspard Hauser ; le patronyme *Winckler* semble inspiré par la volonté d'introduire le thème de l'Allemagne – ce que confirme l'auteur, nous l'avons vu : « la figure centrale du livre *W*, c'est l'Allemagne. »[333]

Qu'en est-il du « réseau » Gaspard chez Sebald ? Nous avons vu que le « cycle Gaspard » s'articule à l'histoire d'Austerlitz par le thème de l'enfant naufragé. De l'article de Sebald sur le *Gaspard* de Peter Handke à celui consacré à Bruce Chatwin en 2000, moment de la rédaction d'*Austerlitz*, une continuité remarquable est perceptible aux plans de ce que l'on pourrait nommer une pathographie et une mythographie, fondées l'une et l'autre sur une conception identique du temps. L'article de Sebald consacré à Chatwin développe une réflexion sur le temps de l'origine qui convoque, on l'a vu, les pages de *La Peau de chagrin* où il est question du temps géologique ou archéologique. L'article de 1975 sur le *Gaspard* de Handke abordait lui aussi la question du temps, mais sous l'angle de l'usage par Gaspard des temps grammaticaux ; tel qu'il est mis en scène par Handke, l'apprentissage du langage par Gaspard Hauser renvoie clairement selon Sebald à une opposition entre le langage social et le langage mythologique :

> […] Il fait des progrès à vue d'œil. Mais, soudain, il entre en crise. Son identité est minée par l'écoulement du temps. « Lorsque je suis, j'étais ». » Il décline ce problème de décalage des phases en variations plus déroutantes, où ce qui est grammaticalement possible s'entremêle constamment avec ce qui ne l'est pas, sa réalité propre avec son exaspération. Quand il finit par dire : « J'aurai été parce que je suis », on ne sait déjà plus si c'est erroné ou simplement désespéré. Gaspard, qui n'est plus sûr d'être soi, répète trois fois la formule magique : « Je suis celui qui est. » Mais cette affirmation n'a pas vraiment l'effet escompté. Son abstraction n'offre pas de contrepoids suffisant au doute qui grandit en lui quant à ce qu'il représente. Comme effrayé, il arrête de se balancer et s'écrie : «Pourquoi tous ces dragons noirs volent-ils autour de moi ? » Une image d'extrême inquiétude. Gaspard menace de régresser. Le noir se fait sur la scène. […] Quand la lumière revient, la socialisation de Gaspard est, semble-t-il, parachevée. […] Gaspard n'est plus désormais que sa propre matrice reproductible à l'infini. […] Le langage l'a rendu pour ainsi dire « éhonté », il l'a amené à s'habituer à des identités. Le fait qu'il s'en souvienne encore, c'est le début de l'histoire qu'il raconte sur lui à la fin de la pièce. […] L'éducation de Gaspard apparaît par conséquent comme un échec. Il se souvient, mais trop bien. Il sait non seulement qui il est, mais aussi son origine, son évolution, ainsi que l'endoctrinement, prélude à sa désespérance.[334]

Le langage est dénoncé comme ce qui efface le passé ; c'est un facteur d'oubli des origines pré-linguistiques de l'homme – nous commenterons plus loin la proximité de la formulation de ce rapport du temps et de l'identité (« Lorsque je suis, j'étais ») avec celle de Perec (« Pour être, besoin d'étai »[335]). On voit que Sebald prolonge la pensée rousseauiste d'une nature humaine pré-linguistique à partir du préjugé phonocentrique de la présence d'une parole pleine et transparente, opposée au signe linguistique décrit ici comme le vecteur mécanique d'une reproductibilité et

---

333 G. Perec, *Entretiens, conférences, textes rares et inédits,* op. cit., p. 253.

334 W.G. Sebald, « L'étranger, intégration et crise », op. cit., p. 64-66.

335 G. Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, op. cit., p. 700.

d'une uniformité sociale. Le langage, envisagé dans cette perspective, est un obstacle à l'expression du temps de l'identité propre et des origines :

> […] Ses investigations le ramènent en arrière, jusqu'à un point où, pénétrant dans le paradis par la porte de la réflexion, il reconquiert la naïveté de son existence antérieure. Il se souvient de la manière dont il a employé sa première phrase et, dans la nostalgie de ces réminiscences, il se retrouve face à la complétude inconsciente de son moi perdu. […] S'absorbant dans de tels souvenirs, il prend la mesure du temps, il cherche la doublure obscure de sa vie qui déjà n'est presque plus mystérieuse, jusqu'à ce qu'il tombe sur des choses qui coïncident avec sa propre réalité, et non plus seulement avec celle qu'il a assimilée. […]. Ces images revigorantes remontées de son existence antérieure, […] sont comme des *brevets d'authenticité* de sa présence au monde. » Se les rappelant, il peut dire : « J'ai fini par m'atteindre moi-même. » L'école qu'il a subie n'est pas parvenue à effacer complètement ses débuts. Il peut encore revenir derrière ce qu'il a appris. Les métaphores sauvages qu'il rapporte de ces excursions sont, dans leur disparité, comme les métaphores d'une paranoïa […], une protestation poétique contre l'invasion des autres. »[336]

L'interprétation psychologique et métaphysique par Sebald du personnage de Gaspard chez Handke, dont la citation qu'on vient de lire marque l'inscription dans une pensée contestataire et polémique de la psychiatrie[337], coordonne la perturbation du langage dont souffre Gaspard à l'expression mythologique, puis à l'expression littéraire. La pathographie et la mythographie ici définies par Sebald posent dès lors la question de la médialité du langage :

> […] Le point de cristallisation de ces symptômes d'une révolte en germe sont ces moments dans lesquels, comme il est dit dans *Le malheur indifférent* [de Peter Handke], « un besoin extrême de confidence coïncide avec un silence extrême. » Mais là où les images d'une confrontation paralysée parviennent à s'échapper, elles sont, codes indéchiffrables, des exemples de rébellion brisée. Leur structure est celle du mythe, où fiction et réalité sont de même indissociablement liées. Et comme celui-ci, elles reposent « moins sur une forme positive de figuration que sur une espèce d'infirmité de l'esprit (… car) sur tout signe pèse *la malédiction de la médiateté : il doit voiler, là où il voudrait révéler* [nous soulignons]. Ainsi le son du langage veut "exprimer" d'une quelconque façon les événements objectifs et subjectifs, le "monde extérieur" comme le "monde intérieur" ; or ce qu'il en retient, ce n'est pas la vie et la plénitude de l'existence elle-même, mais seulement un abrégé sans vie. »[338]

La proposition « un besoin extrême de confidence coïncide avec un silence extrême » pourrait parfaitement s'appliquer au personnage qui est au centre du « cycle Gaspard », et trouver un prolongement dans la méditation autobiographique de Perec – « […] je ne retrouverai jamais, dans mon ressassement même, que l'ultime reflet d'une parole absente à l'écriture, le scandale de leur silence et de mon silence. »[339] La figure de Gaspard Hauser permet à Sebald de développer le thème de la perturbation du langage en rapport direct avec la question des origines absentes et selon les modalités toutes perecquiennes d'un encryptage faisant appel à des « codes indéchiffrables ». Sebald semble ainsi attirer le personnage de Gaspard, et, par un effet d'identification autobiographique, la personne de Perec, vers une interprétation de l'écriture

---

336 W.G. Sebald, « L'étranger, intégration et crise », *op. cit.*, p. 67.

337 Sebald renvoie expressément, par un appel de note figurant dans la citation, à un ouvrage de David Cooper, *Psychiatrie et antipsychiatrie*, Paris, Le Seuil, Points, 1970.

338 W.G. Sebald, « L'étranger, intégration et crise », *op. cit.*, p. 67-68.

339 G. Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, Première partie, Chap. VIII.

littéraire comme pathographie. La citation convoquée par Sebald dans les dernières lignes de l'extrait précédent est empruntée à Ernst Cassirer[340] dont la thèse est que la littérature serait chargée de combler une discontinuité entre le langage non social et le langage social :

> […] Ce dilemme, la littérature ne peut le dépasser qu'en restant fidèle au langage non social qui a été mis au ban et en apprenant à mettre en œuvre comme moyen de communication les images opaques d'une rébellion brisée.[341]

Sebald oriente ainsi son approche de la biographie vers une mythographie et une pathographie fondées sur un naturalisme, ce qui marque une différence essentielle dans l'interprétation du personnage de Gaspard entre Perec et lui. La médialité du langage est perçue et définie par Sebald comme une malédiction sociale ; il confie au mythe – « où fiction et réalité sont indissociablement liées » – la capacité positive d'une expression symbolique, mais envisage négativement le signe linguistique. Or la médialité du langage est au contraire affirmée positivement chez Perec, qui n'accorde pas aux signes l'importance d'une fonction magico-religieuse et affirme sa confiance dans le langage comme pouvoir d'affirmation de soi et du monde. Il défend ainsi dans son analyse de *L'Espèce humaine* de Robert Antelme (1963) la thèse d'une possible *transmission* linguistique de l'expérience de l'inhumanité : nulle réalité, aussi déshumanisante soit-elle, n'est indescriptible, immaîtrisable, incompréhensible. Penser au monde autrement serait une manière de succomber à une angoisse existentielle, voire à l'effet d'une croyance précisément magico-religieuse qui serait que la

> […] fin véritable [de l'écriture] est de masquer et non de dévoiler. On nous invite, partout et toujours, à ressentir le mystère, l'inexplicable. L'inexprimable est une valeur. L'indicible est un dogme. Les gestes quotidiens, à peine sont-ils décrits, qu'ils deviennent des mensonges. Les mots sont des traitres. On nous invite à lire entre les lignes cette inaccessible fin vers laquelle tout écrivain authentique se doit de tendre : le silence.[342]

Perec rejette cet aveu d'impuissance de la littérature et l'évitement du monde qu'il implique en affirmant à l'inverse sa

> […] confiance illimitée dans le langage et dans l'écriture qui fonde toute littérature […]. Car cette expression de l'inexprimable qui en est le dépassement même, c'est le langage qui, jetant un pont entre le monde et nous, instaure cette relation fondamentale entre l'individu et l'Histoire, d'où naît notre liberté.[343]

---

340 Ernst Cassirer, *Langage et mythe.* À *propos des noms de dieux*, Paris, Éditions de Minuit, Le sens commun, 1973, p. 14 *sq*.

341 W.G. Sebald, « L'étranger, intégration et crise », *op. cit.*, p. 69.

342 G. Perec, « Robert Antelme ou la vérité de la littérature », dans *L.G. Une aventure des années soixante,* op. cit., p. 111-112.

343 *Ibid.*, p. 114.

Les exemples donnés alors par Perec montrent que la rationalité propre au langage est susceptible d'affronter les questions métaphysiques que posent l'expérience concentrationnaire, la marche de l'histoire, les développements techniques, l'écoulement du temps :

> […] Il est plus immédiat de voir dans les camps un monde horrible dont on ne parvient jamais très bien à comprendre comment il a pu exister. Mais il a existé. Il est plus immédiat et plus rassurant de voir dans le monde d'aujourd'hui quelque chose que l'on ne peut maitriser. Mais ce monde existe. Et ce fameux univers kafkaïen, où l'on veut trop vite voir une géniale préfiguration de nos grands « cataclysmes » modernes, n'en rend pas compte : on en infère une malédiction éternelle, une angoisse métaphysique, un interdit qui pèse sur la « condition humaine ». Mais ce n'est pas de cela qu'il s'agit.
>
> Nous n'avons pas à nous dégager du monde ni à le vouloir insaisissable parce qu'il nous arrive, dans des conditions données, dans une histoire qui est la notre, de penser que nous ne pourrons jamais le saisir. Une partie relativement privilégiée de notre planète connaît ou croit connaître l'angoisse de l'histoire, de ces temps qui s'entêtent à ne pas ressembler à l'image que l'on persiste à s'en faire, l'angoisse de la technique monstrueuse (« tuera-t-elle l'homme ? »), l'angoisse de la mémoire et du temps qui s'écoule. Mais nous posons mal les questions qu'il faut poser.[344]

En refusant toute tentation d'explication métaphysique du monde moderne, en rejetant l'argument technophobique, Perec affirme le potentiel de construction de sens de la littérature, la « vérité de la littérature » qu'exemplifie selon lui *L'Espèce humaine*. Nos analyses des œuvres radiophoniques de Perec nous ont conduit à la conclusion que le langage offre à la voix un pouvoir d'affirmation et au silence les moyens d'une représentation ; il est l'origine de la littérature et non sa fin :

> À ce niveau, langages et signes redeviennent déchiffrables. Le monde n'est plus ce chaos que des mots vides de sens désespèrent de décrire. Il est une réalité vivante et difficile que le pouvoir des mots, peu à peu, conquiert.[345]

La question de la possibilité, telle que Sebald l'envisage indirectement, d'une *mythographie perecquienne* dont les termes seraient exposés par le personnage de Gaspard Hauser, rejoint-elle l'hypothèse formulée ainsi par Claude Burgelin : « en se faisant l'historien du mythe de son histoire, il est devenu écrivain, cheminant dans l'écriture et écrivant sur ce cheminement »[346] ? Cette proposition met en évidence un rapport au passé selon deux positions épistémologiques distinctes : celle de l'historien du mythe et celle de l'écrivain. Il ne s'agirait donc pas, à suivre Burgelin, d'associer le mythe et la littérature dans la recherche d'une mixité, mais plutôt de dissocier le mythe (et sa critique) de la littérature, maintenue dans une définition romanesque ou fictionnelle par Perec lui-même. La formulation par le personnage de Gaspard Hauser chez Handke du rapport de l'individu à son passé – « Lorsque je suis, j'étais » – trouve une résonance

344 *Ibid.*, p. 112-113.

345 *Ibid.*, p. 114.

346 Cl. Burgelin, *Georges Perec*, op. cit., p. 141.

particulière chez le lecteur de Perec – « Pour être, besoin d'étai »[347] – en ce qu'elle présente effectivement les jeux de l'être et du temps comme les « brevets d'authenticité » d'une présence au monde : l'expérience du langage permet, au moyen des temps grammaticaux, une inscription de l'individu dans l'histoire. Or cette capacité du langage à inscrire l'individu dans le temps de l'histoire est présentée négativement chez Sebald comme une contrainte liée à la domestication, conformément à la critique de l'histoire ou plutôt de l'historicisme que, s'appuyant sur Nietzsche, Sebald reprend dans son article sur Handke :

> Pour la vie antérieure de Gaspard, nous en sommes réduits à des conjectures. […] on se met à suspecter cette créature sans langage et jusqu'ici épargnée par toute forme d'éducation, de détenir un secret, voire de vivre dans la béatitude du Paradis. Et cela, explique Nietzsche avec la clairvoyance qu'il a pour ce genre de choses, « est un spectacle éprouvant pour l'homme... L'homme demanda peut-être un jour à l'animal : « Pourquoi ne me parles-tu pas de ton bonheur, pourquoi restes-tu là à me regarder ? » L'animal voulut répondre, et lui dire : « Cela vient de ce que j'oublie immédiatement ce que je voulais dire – mais il oublia aussi cette réponse et resta muet. » Ainsi en va-t-il à peu près de Gaspard et de ses souffleurs. Ils lui envient la page blanche qu'est son existence, sa faculté de « sentir les choses » – Nietzsche encore – dans l'absolu et « en dehors de toute perspective historique ». Cette capacité particulière est en même temps la raison de l'étrangeté de Gaspard.[348]

La connaissance du passé par l'histoire et le « langage social » est opposée à la mémoire et au mythe chez Sebald, qui retrouve les accents platoniciens d'une dévaluation de l'écriture comme négation de la mémorisation ou ceux, rousseauistes, d'une dénonciation de la corruption de la nature humaine par le langage. La mythographie perecquienne n'implique pas cette dévaluation du langage : son rôle est plutôt de donner figure à un interprétant (le mythème « Gaspard Hauser »), afin de favoriser un « aencrage » autobiographique selon l'expression de Bernard Magné. La variation perecquienne sur Gaspard comporte nous l'avons dit deux versants : celui du prénom, rattaché au mythème Gaspard Hauser, et celui du patronyme, rattaché au mythème de l'Allemagne. Elle permet à Perec, de même que le thème de l'issue recherchée par le singe Rotpeter, que Sebald assimile à l'issue recherchée également par Gaspard Hauser, de symboliser la perte de la mémoire et de l'identité et signale une aliénation filiale, et non sociale.

Les *variations Gaspard*, que nous nommons ainsi pour désigner le traitement par Perec et par Sebald du personnage de Gaspard Hauser, inscrivent le personnage de Jakob Wasserman dans un réseau littéraire associant des auteurs – Verlaine, Perec, Handke, Chatwin – et des personnages littéraires – le singe Rotpeter, Gaspard Winckler, Jacques Austerlitz – et servent d'interprétant pour figurer l'aliénation filiale ou sociale en ce qu'elle allie la mémoire et la souffrance :

---

347 G. Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, op. cit., p. 700.

348 W.G. Sebald, « L'étranger, intégration et crise », *op. cit.*, p. 58-59.

> […] Nietzsche, dans le passage de *Généalogie de la morale* où il traite de mnémotechnie, estime que dans la préhistoire de l'homme il n'y a rien eu de plus terrible et de plus inquiétant que l'alliance de la souffrance et du souvenir dans l'art de se constituer une mémoire.[349]

Dans les deux cas, le défaut de la mémoire est indissociable de son inscription par le langage : chez Perec, le défaut de mémoire trouve dans le langage les moyens d'une issue ; chez Sebald, le défaut de mémoire cherche son issue dans le recours au mythe. Quoi qu'il en soit, le mythème de Gaspard Hauser sert chez lui l'expression d'une défiance à l'égard de la médialité du langage, qui contraste avec la confiance que lui accorde Perec.

L'article que Sebald consacre à la pièce de Handke *Gaspard* contient en effet certains des thèmes fondateurs de sa pensée et de son esthétique : destruction sociale de l'individu, recours au mythe, intérêt pour l'expression des troubles de la conscience[350]. Il procède à la problématique évaluation de la civilisation : comment l'éducation peut devenir domestication. Dans ce cadre, Sebald relève la singularité du personnage de Gaspard, qui ne semble pas appartenir à la société des hommes ; tout au moins y occupe-t-il une position périphérique, celle de l'« idiot du village ». Aussi la pièce met-elle en scène selon Sebald la tragédie de l'homme naturel contraint à se « civiliser » :

> La pièce n'a donc pas pour objet les tribulations au rythme enlevé, au dénouement heureux, du personnage comique, mais l'histoire intime et close sur elle-même d'un être sauvage et de sa domestication. Ainsi apparaît sous un jour critique ce que l'action extérieure n'a jamais cessé d'impliquer, sur scène et dans l'histoire : la transformation de la pantalonnade subversive en un théâtre de guignol policé, la tentative à maints égards affligeante de conformer aux normes bourgeoises communément admises un individu non civilisé.[351]

Un certain nombre d'oppositions apparaissent clairement : état sauvage et civilisation, vie intérieure et vie extérieure, individu non-civilisé et individu bourgeois intégré. L'histoire sera donc celle de la domestication (« *Geschichte von der Domestizierung eines wilden Menschen* ») d'un être ne possédant pas les attributs de la civilisation, c'est-à-dire le langage et la conscience historique. L'état de nature où se trouve Gaspard est semblable à l'état animal, situé hors de l'histoire en un statisme bienheureux que Sebald rattache nous l'avons vu à la définition par Hugo von Hofmannsthal de la « préexistence » : « un état d'où la douleur est absente, en deçà du traumatisme, un état dans lequel le bonheur presque imperceptible, celui de l'existence simple et pure, justement, se maintient sans interruption »[352]. Le passage de l'état ainsi défini à la société humaine est présenté comme un traumatisme où sont perdus l'harmonie et le bonheur :

---

349 *Ibid.*, p. 63.
350 *Ibid.*, p. 57-68.
351 *Ibid.*, p. 58.
352 *Ibid.*, p. 59.

> […] Soustrait à cette existence statique, non historique […], Gaspard est lâché sous les feux de la scène, passage traumatique et douloureux à un environnement tout à fait nouveau, d'une qualité tout à fait nouvelle, dans lequel « l'harmonie préétablie » est perdue et l'économie intérieure se révèle déficitaire.[353]

La transformation de l'état de Gaspard sera donc une domestication, et non une éducation. De Caspard (personnage du roman de Jakob Wasserman) à Gaspard (personnage de la pièce de Handke), l'idéalisme naïf de la pédagogie rousseauiste dérive vers une « aliénation dans le sens d'une soumission passive à l'invasion d'un tiers », expression que Sebald reprend, nous l'avons dit, au psychiatre David Cooper. Cette « invasion » est interprétée par Sebald comme l'effet d'une « colonisation » de l'être où le progrès de la psychologie est mis au service du développement du capitalisme – on reconnaît ici les thèses de l'antipsychiatrie défendues par Cooper et Marcuse :

> […] Car les choses n'ont-elles pas seulement un nom pour qu'on puisse mieux s'en emparer, un peu comme si les espaces laissés en blanc sur notre atlas du monde réel devaient disparaître à seule fin que l'esprit étende son empire colonial ?[354]

La critique de l'éducation reçue par Gaspard porte sur l'acquisition du langage, présentée comme une machine à intégrer l'individu dans la société et dans le temps historique :

> L'éducation impitoyable de Gaspard obéit aux lois du langage. […] c'est le langage lui-même qui, dans ce processus d'apprentissage, se révèle être l'arsenal des instruments au service de la cruauté.[355]

Le langage, en raison de sa capacité à discrétiser ses éléments, est comparé à une machine à disséquer, découper, puis recomposer la matière vivante :

> […] Ce que les souffleurs disent du langage est transposable, et il s'agit alors de tronçonnage, de la vivisection de la réalité, et en définitive de celle de l'homme. […] La tentative obsédante de comprendre comment s'anime la vie morcelle un monde d'images et le réduit à ses composants anatomiques. Les opérations réussies du langage sont de cette nature. Leur grammaire se comprend alors comme un système mécanique dans lequel la victime d'une torture résultant de la combinaison d'un appareil et d'un organisme se voit progressivement gravé à même la peau les notions essentielles. Kafka a décrit dans *La Colonie pénitentiaire* le dispositif *ad hoc* et Nietzsche dans le passage de *La Généalogie de la morale* où il traite de mnémotechnie, estime que dans la préhistoire de l'homme il n'y rien eu de plus terrible ni de plus inquiétant que l'alliance de la souffrance et du souvenir dans l'art de se constituer une mémoire. Mais ce qu'on enlève à l'individu de substance vivante dans le lent processus d'apprentissage pour faire de lui un être moral et structuré se retrouve attribué à la machine langagière jusqu'à ce que pour finir les pièces deviennent interchangeables dans leur fonction. Lars Gustafsson, qui a créé l'image de la machine grammaticale, se demande si la valeur symbolique des machines ne serait pas de « nous rappeler qu'il se pourrait en un sens analogue notre propre vie soit, comme la leur, une simulation » : l'homme serait alors un être stymphalien fait de

353 *Ibid.*

354 *Ibid.*, p. 61. L'image de la colonisation, ici appliquée à l'être humain, se trouve également dans les analyses que Sebald propose des descriptions littéraires du paysage : « La poétisation de la nature saisie par le regard du spectateur donne l'idée d'un paysage dans lequel la civilisation moderne s'accommode sans heurt ni souffrance de ce qu'elle domine. […] La description de la nature, y compris en littérature, ne s'est développée qu'avec la conquête commerciale du monde, et tout semble indiquer que Stifter tient d'auteurs comme Cooper, Seasfield et Irving – ou encore d'Alexander von Humboldt – l'art de peindre en prose des paysages, autrement dit d'auteurs dans l'œuvre desquels l'esthétisation de la topographie relève déjà, du point de vue de l'histoire des idées, du colonialisme. » (W.G. Sebald, « Jusqu'aux limites extrêmes de la nature. Essai sur Adalbert Stifter » dans *Campo Santo*, op. cit., p. 34-35).

355 W.G. Sebald, « L'étranger, intégration et crise », dans *Campo Santo*, op. cit., p. 62.

> vis et de ressorts métalliques, découpant des motifs banals dans la tôle de la communication, et le langage un appareillage qui nous a échappé et commence à mener de son côté sa sinistre vie.[356]

On voit que l'imaginaire sébaldien de l'oppression et de la soumission trouve son appui dans l'image de la machine. D'abord à travers la référence faite à *La Colonie pénitentiaire* de Kafka interprété comme la colonisation du corps humain par la Loi, puis à travers la référence aux « machines grammaticales » du romancier Lars Gustafsson, interprétées comme une colonisation du psychisme humain par le langage débouchant sur une définition de l'homme comme un être artificiel, semblable à l'oiseau stymphalien du mythe d'Héraclès composé de chair et d'acier. Le morcellement de l'individu causé par cet apprentissage du langage provoque en lui une crise de la conscience du temps (« Son identité est minée par l'écoulement du temps ») ; le langage « l'a amené à s'habituer à des identités » et génère une multiplication de son être en autant d'individus sociaux. En lui imposant la conscience du temps, le langage lui fait comprendre qui il fut avant l'apprentissage : il se souvient trop bien de son passé, « il sait non seulement qui il est, mais aussi son origine, son évolution, ainsi que l'endoctrinement, prélude à sa désespérance. »[357]

En convoquant Nietzsche et la « mnémotechnie », Sebald établit un parallèle entre la souffrance inhérente chez l'homme à son rapport à la mémoire et la souffrance consécutive à l'apprentissage du langage. L'expérience de la réminiscence renvoie l'individu vers une connaissance située dans une antériorité où se trouverait la vérité de son être :

> En se mettant à réfléchir sur les changements qui se sont produits en lui, Gaspard sort du rôle qui lui était attribué. Ses investigations le ramènent en arrière, jusqu'à un point où, pénétrant dans le paradis par la porte de la réflexion, il reconquiert la naïveté de son existence antérieure. Il se souvient de la manière dont il a employé sa première phrase et, dans la nostalgie de ces réminiscences, il se retrouve face à la complétude inconsciente de son moi perdu. […] S'absorbant dans de tels souvenirs, il prend la mesure du temps, il cherche dans la doublure obscure de sa vie qui déjà n'est presque plus mystérieuse, jusqu'à ce qu'il tombe sur des choses qui coïncident avec sa propre réalité, et non plus seulement avec celle qu'il a assimilée. […] l'école qu'il a subie n'est pas parvenue à effacer complètement ses débuts. Il peut encore revenir derrière ce qu'il a appris. Les métaphores sauvages qu'il rapporte de ces excursions sont, dans leur disparité, comme les « métaphores d'une paranoïa (…), une protestation poétique contre l'invasion des autres ».[358]

Cette antériorité est celle des temps mythologiques, ici aussi valorisés comme un retour aux sources de l'unité de l'être, avant sa chute dans la socialisation. L'appel fait par Sebald aux

---

356 *Ibid.*, p. 63-64.

357 W.G. Sebald, « L'étranger, intégration et crise », *op. cit.*, p. 66.

358 *Ibid.*, p. 66-67.

« structures du mythe »[359] et à l'anthropologie montre qu'il situe sa pensée dans le sillage de celle de Claude Lévi-Strauss, à qui il empruntera dans ses articles futurs la notion de bricolage :

> […] L'anthropologie fait l'hypothèse qu'être exposé dans un milieu où il n'y a pas d'arbres, où toute fuite vers le haut est exclue, conduit à l'invention de mythèmes.[360]

C'est pourquoi le mythe est chez Sebald le lieu et le mode privilégiés de l'expression de la vérité de l'être située dans un passé d'avant le langage, au sein de récits mêlant fiction et réalité, ce qui pourrait être une définition de sa propre écriture. De là une conception de la littérature comme fidélité « au langage non-social qui a été mis au ban » et comme « moyen de communication des images opaques d'une rébellion brisée », conception qu'il partage avec tous les écrivains dont il parle dans ses articles sur la littérature autrichienne, et plus particulièrement avec le « poète brut » Ernst Herbeck. Dans l'article qu'il consacre à ce dernier, Sebald affirme trouver « un autre monde, à couper le souffle », où l'expression poétique est située dans un rapport différent au temps et à l'histoire *via* l'opération de l'apprentissage :

> […] « La poésie », écrit-il, « est la forme orale de l'empreinte de l'histoire au ralenti... La poésie est aussi une aversion pour la réalité qui est plus lourde que celle-ci. La poésie est la dévolution de l'autorité à l'élève. L'élève apprend la poésie, et c'est l'histoire en livre. La poésie s'apprend de l'animal qui se trouve dans la forêt. Les gazelles sont de célèbres historiographes. »[361]

Les poèmes-portraits anthropomorphiques de Herbeck portent la marque, selon Sebald, d'une ambiguïté : le néologisme *Thierenschaft* (communauté animale) « qui avec son h depuis longtemps banni de l'orthographe rappelle un temps précédant l'acquisition du langage par l'homme »[362], retrouve d'une part, dans les « stratégies de pensée et d'organisation phylogénétiquement plus anciennes »[363], les traces d'une pensée mythologique selon laquelle « il n'est absolument pas absurde, pour décrypter le sens que cherche Herbeck, de recourir aux règles fondamentales de l'imagination totémique »[364] telles que développées par Lévi-Strauss ; et d'autre part de ces règles ressort que Herbeck met en scène

---

359 « […] Mais là où les images d'une confrontation paralysée parviennent à s'échapper, elles sont, codes indéchiffrables, des exemples de rébellion brisée. Leur structure est celle du mythe, où fiction et réalité sont de même indissociablement liées. » (*Ibid.*, p. 67).

360 *Ibid.*, p. 59.

361 W.G. Sebald, « L'Enfant de la Hase, le petit lièvre. À propos de l'animal totémique du poète Ernst Herbeck » dans *Campo Santo*, op. cit., p. 164.

362 *Ibid.*, p. 168.

363 *Ibid.*

364 *Ibid.*

> […] son implication dans les sombres machinations de notre vie collective, c'est qu'il a ainsi participé au crime familial, non seulement comme victime mais aussi comme bourreau, qu'il a consommé avec les siens un être à son image qui portait son nom.[365]

Le recours fait par Sebald aux théories psychanalytiques et anthropologiques montre ainsi qu'il souhaite coordonner l'usage poétique de la langue à l'imagination totémique de la mythologie pour désigner, à travers l'incorrection linguistique, une forme d'aliénation sociale consécutive aux violences de l'histoire. L'expression littéraire, conformément à une pensée naturaliste, oppose ses irrégularités à l'apprentissage social du langage. La critique littéraire sébaldienne cherchera donc dans les récits des auteurs étudiés les symptômes d'un dérèglement pathologique. Chez Sebald le monde technique est envisagé, à l'inverse de ce qu'il en est chez Perec, comme l'instrument d'une aliénation linguistique. Son analyse des récits d'anticipation de Stanislas Lem nous servirons ici de fil conducteur pour mettre à jour sa conception mytho-pathographique de la littérature.

Machines de langage

L'article de Sebald intitulé *Entre histoire et histoire naturelle. Sur la description littéraire de la destruction totale (1982)*[366], qui sera repris et complété dans la première de ses « conférences de Zurich »[367], présente en épigraphe une phrase de Stanislas Lem extraite de *La Dimension imaginaire* : « L'élimination comme procédé est le réflexe de défense de tout expert. » Est abordé à travers cette référence le thème de la fuite ou de l'issue envisagées comme un système de défense, thème qui se développe au sein de plusieurs articles et qui permet à Sebald de poser les bases de sa réflexion sur la littérature envisagée comme une pathographie. Le lecteur comprend rapidement que la citation convoquée par Sebald dans le contexte de son essai est une description indirecte des effets des bombardements de l'Allemagne par les alliés. L'expert désigné par l'épigraphe peut être reconnu dans la conférence comme étant Solly Zuckerman[368], qui a inspiré de façon indirecte

365 *Ibid*., p. 169.

366 W.G. Sebald, *Campo Santo*, op. cit., p. 69-98.

367 Ces conférences ont été données par Sebald à Zurich les 30 octobre, 13 novembre et 4 décembre 1997. Regroupées sous le titre *Luftkrieg und Literatur* lors de leur publication en Allemagne en 1999, elles ont été traduites en langue française sous le titre *De la destruction comme élément de l'histoire naturelle* (Paris, Actes Sud, 2004).

368 Solly Zuckerman (1904-1993) est un fonctionnaire et un zoologiste britannique. Pionnier de l'étude des primates, on le considère comme l'un des premiers scientifiques à s'être impliqué dans la définition de la politique gouvernementale. Il devient par la suite expert en stratégie aérienne et s'implique dans la mise au point de la stratégie de débarquement en Normandie. Durant la Seconde Guerre mondiale, il réalise plusieurs projets de recherche pour le gouvernement britannique sur les impacts des bombardements sur la population et les constructions et persuade le président Eisenhower de l'importance d'un bombardement massif en Normandie pour empêcher les Allemands d'acheminer des renforts lors du débarquement de juin 1944. (source : Wikipédia).

le titre et les différentes traductions[369] du premier essai de Sebald, *Zwischen Geschichte und Naturgeschichte. Über die literarische Beschreibung totaler Zerstörung* (*Entre histoire et histoire naturelle. Sur la description littéraire de la destruction totale)*, titre que celui-ci ne reprend pas lorsqu'il réunit ses conférences de Zurich et auquel il préfère *Luftkrieg und Literatur*. Le texte initial de 1982, comme les conférences qui le développent ultérieurement, concerne donc la représentation de la guerre aérienne dans la littérature allemande de l'après-guerre, mais attestent différemment de l'« expertise » de Zuckerman. Le texte de 1982 en effet ne parle pas de Zuckerman mais conserve une formulation du titre qui est issue d'un article de celui-ci, alors que le titre des conférences ultérieures ne reprend pas cette formulation mais fait apparaitre la responsabilité de Zuckerman dans la destruction des villes allemandes. Dans le texte de la première conférence, Sebald le présente comme

> […] un homme qui croyait à la destruction pour la destruction et ainsi se conformait le mieux au principe fondamental de toute guerre, l'annihilation aussi complète que possible de l'ennemi, de ses habitations, de son histoire, de son environnement naturel. […] Son plan d'anéantissement par attaques successives, mené sans compromis jusqu'à la fin, obéissait à une logique d'une irrésistible simplicité, […]. La guerre des airs était la guerre se donnant pour telle [où] les victimes de guerre ne sont pas des victimes sacrifiées en chemin au nom d'un objectif, quel qu'il soit, mais, au sens exact du terme, sont elles-mêmes l'objectif à atteindre.[370]

Sebald précise ensuite qu'immédiatement après le bombardement de la ville de Cologne, Zuckerman promit « qu'il écrirait un article auquel il donnerait le titre *On the Natural History of Destruction* »[371]. Sebald ne pourra pas en savoir plus sur le contenu de l'article en question ni sur ce que Zuckerman entendait par là, malgré la lecture de ses *Mémoires* et malgré l'entretien qu'il eut avec lui[372]. Le titre en langue anglaise de l'article prévu par Zuckerman génère ainsi celui du premier essai de Sebald en 1982 sans que Zuckerman soit mentionné, et déterminera celui des différentes traductions du recueil des conférences de Zurich : le contenu initial des conférences (les représentations littéraires de la guerre aérienne) sera ainsi réinterprétable comme une « histoire naturelle de la destruction ». Quoi qu'il en soit, Zuckerman incarne pour Sebald la figure de l'« expert » scientifique pour qui la destruction totale est une réaction de défense, conformément à l'épigraphe de Lem.

---

369 *On the Natural History of Destruction. With essays on Alfred Andersch, Jean Amery and Peter Weiss* ; *Sobre la historia natural de la destruccion* ; *De natuurlijke historie van de verwoesting* ; *Storia naturale della distruzione* ; *De la destruction comme élément de l'histoire naturelle* ; *Historia Natural da Destruiçao : Guerra Aérea e Literatura.*

370 W.G. Sebald, *De la destruction comme élément de l'histoire naturelle*, op. cit., p. 30.

371 Citoyen anglais, Zuckerman, nous le supposons, se serait exprimé en langue anglaise ; mais le texte de Sebald le traduit en langue allemande, « *Uber die Naturgeschichte der Zerstörung* » dans W.G. Sebald, *Luftkrieg und Literatur*, Franckfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 2001, p. 38.

372 Entretien favorisé par le fait que tous deux enseignent à l'*University of East Anglia* à Norwich.

Cette épigraphe trouve dans l'essai de 1982 un développement plus précis lorsque Sebald aborde les comportements, inadaptés à la réalité de la destruction, de la population allemande, tels qu'il en prend connaissance dans « le livre extrêmement complexe et au premier abord hétérogène » d'Alexander Kluge, *Nouvelles histoires* (cahiers 1-18, *Inquiétante étrangeté de l'époque*) :

> […] Ces exemples […] montrent comment les individus et les groupes concernés restent incapables, même en pleine catastrophe, de prendre la mesure réelle de la menace et de s'écarter des rôles qui leur sont socialement impartis. Étant donné que dans la catastrophe, souligne Kluge, le temps normal et le « temps tel qu'il est perçu par les sens » divergent de plus en plus, ce n'est qu'avec « leurs cerveaux du lendemain » que les gens auraient pu « songer à imaginer les décisions qui s'imposaient pour les quarts d'heure à venir ». Ce retard, qui sans doute n'aurait pas été comblé non plus par les « cerveaux du lendemain », donne raison à Brecht, pour qui l'homme apprend autant des catastrophes que le cobaye en biologie ; d'où il ressort que le degré d'autonomie de l'homme face à la destruction potentielle ou à la destruction effectivement provoquée par lui n'est, du point de vue de l'évolution de l'espèce, pas plus grande que celle du rongeur dans la cage de l'expérimentateur – une configuration qui permet de comprendre pourquoi les machines à penser et à parler dont parle Stanislas Lem se demandent si les hommes peuvent effectivement penser ou s'ils ne font que simuler cette activité qui selon eux les définit.[373]

Etant donnés les comportements observés par Kluge, le langage et la capacité à raisonner ne permettent pas, selon Sebald, qui donne ici raison à Brecht, de distinguer l'espèce humaine des autres espèces vivantes. La mention des machines pensantes et parlantes de Lem[374] apparaît dans ce contexte d'une part comme la preuve de l'imposture que représente la croyance dans la supériorité de l'espèce humaine sur les espèces animales, d'autre part comme la remise en cause de la capacité à raisonner des êtres humains. Il s'agit dès lors pour Sebald de présenter l'œuvre de Kluge comme un modèle méthodologique et didactique de récit historiographique[375], capable de fournir une meilleure compréhension des ressorts de l'activité humaine et garantissant contre la tentation d'une pensée eschatologique telle que celle qui sous-tend les récits de science-fiction de Lem :

> L'enseignement que Kluge entend dispenser à ses lecteurs au moyen de cette écriture, qui a pour contenu aussi bien les circonstances concrètes, passées et présentes de son existence que la perspective de notre avenir, fait de lui un auteur qui, au bord extrême d'une civilisation dont tout porte à croire qu'elle s'achemine vers sa fin, travaille à la régénération de la mémoire collective se ses contemporains […]. C'est sans doute sa seule préoccupation didactique qui lui permet de ne pas céder à la tentation d'interpréter uniquement dans le sens de l'histoire naturelle le cours des événements récents, une tentation que l'on reconnaît dans ceux de ses textes où il place sans cesse des éléments empruntés à une science-fiction dont la fin est connue d'avance, et de livrer une interprétation de l'Histoire telle que par exemple celle de Stanislas Lem : comme la conséquence catastrophique – depuis longtemps inscrite dans une physiologie par trop compliquée de l'homme, dans le développement de son

---

373 W.G. Sebald, « Entre histoire et histoire naturelle. Sur la description littéraire de la destruction totale » dans *Campo Santo*, op. cit., p. 92.

374 Stanislas Lem (1921-2006) met en scène, dans un essai philosophique de sience fiction intitulé *Golem XIV* (non traduit en français), un ordinateur qui acquiert une forme d'intelligence autonome et accroît ses capacités de communication avec les humains. Lars Gustafsson (1936-2016) lui rend hommage dans une série d'essais regroupés sous le titre *Utopien*, dont l'un d'eux « Die Maschinen », est évoqué par Sebald (voir note n° 22 de *Campo Santo*, op. cit., p. 244).

375 L'usage de la photographie dans le texte est un autre élément de la méthode de Kluge.

> esprit hypertrophié et ses moyens techniques de production – d'une anthropogenèse fondée depuis le tout début sur de mauvais choix en matière d'évolution.[376]

Sebald constate en effet que la représentation littéraire de la destruction des villes allemandes repose, jusqu'au livre de Kluge et principalement chez les écrivains Hans Erich Nossack et Hermann Kasack[377], sur le postulat chrétien du jugement divin ou d'un châtiment dont l'imaginaire national-socialiste s'était déjà emparé en anticipant les ruines futures du Troisième Reich. Le modèle de Kluge tente *a contrario* de donner des explications économiques (les contraintes de production) qui permettent d'échapper au schéma déterministe d'une évolution naturelle. La méthode de Kluge n'est cependant pas celle de Sebald. Il nous paraît important de relever dans les considérations de Sebald à propos de l'entreprise historique menée par Kluge, l'indice d'une pensée naturaliste de la destruction, selon laquelle le devenir artificiel et technique de l'homme s'inscrit bel et bien dans la continuité d'une évolution naturelle funeste qui aboutit à la possibilité que l'homme devienne une machine « parlante ».

Les textes futuristes de Lem sont en effet l'occasion pour Sebald de développer ailleurs une réflexion parallèle sur les troubles pathologiques du langage chez le sujet humain et les atteintes à la signification occasionnées par l'automatisation du langage[378]. Opposant le regard empathique de Handke à celui, pathétique, d'autres auteurs (de Döblin à Bernhard), qu'il estime marqués par une « héroïsation facile »[379] et une esthétisation expressionniste de la maladie mentale, Sebald préconise la collaboration de la littérature et de la psychiatrie pour une compréhension de la maladie mentale :

> Le récit de Peter Handke […] conduit à se demander si les carences de la science ne peuvent être compensées par une discipline impliquant dès l'origine une certaine empathie, qui permettrait de diagnostiquer le franchissement de la limite, mais aussi de l'accompagner et d'en suivre les étapes. Ce qui résulterait d'un tel procédé littéraire, y compris en terme de connaissance objective concernant la nature de l'aliénation émotionnelle, serait certainement autant une source de réflexion pour la psychiatrie que ses propres études de cas l'ont été pour la littérature, au moins depuis les dernières années du XIXe siècle.[380]

Dans cette réévaluation de l'approche de la maladie mentale, Sebald regrette que la psychiatrie ne porte pas une attention suffisante à *l'anamnèse* et à son empêchement :

---

376 *Ibid*, p. 97-98.

377 *Ibid*., p. 71-87.

378 W.G. Sebald, « Sous le miroir de l'eau. Le récit de Peter Handke sur l'angoisse du gardien de but » dans *La Description du malheur*, op. cit., p. 165.

379 *Ibid*., note n° 5, p. 262.

380 W.G. Sebald, « Sous le miroir de l'eau » dans *La Description du malheur*, op. cit., p. 158.

> […] Le malheur du patient, et sans doute aussi celui de la psychiatrie, tient pour part à ce que cette dernière s'attache moins à l'anamnèse qu'à la catégorisation et au compte rendu sur l'évolution du cas telle qu'elle se produit sous l'effet du traitement ou bien de l'hospitalisation.[381]

La « phénoménologie concrète d'un comportement d'angoisse »[382] proposée par le récit de Handke à travers le personnage de Bloch (*L'Angoisse du gardien de but avant le penalty*), permet, selon Sebald, de rendre particulièrement sensibles les « difficultés » de ce personnage « liées à l'emploi du langage »[383]. Ces observations conduisent alors Sebald à comparer les troubles du langage du sujet schizophrène aux dysfonctionnements des machines parlantes de Lem et nous rapprochent ainsi de l'interprétation vers laquelle Sebald entraîne l'œuvre de Perec :

> Se demander comment il se fait que, même si sémantiquement et syntaxiquement elle s'articule de manière fondamentalement correcte, la langue d'une personne qui s'achemine vers un centrisme subjectif n'est plus « captée » par celui à qui elle s'adresse, c'est là une question qui relève de la zone grise de la psycholinguistique, laquelle ne peut guère dire pour l'heure grand-chose de bien convaincant sur la dégradation d'une langue maternelle en langue étrangère. Mais ce qui est établi, c'est que pour celui qui, en raison d'un comportement social perturbé, louvoie déjà depuis fort longtemps au milieu des malentendus, la langue devient aussi un domaine où l'on est susceptible de commettre beaucoup de fautes. Sous le regard panique porté de l'intérieur, dès avant l'articulation, sur les termes chargés de sens qu'on a l'intention d'exprimer, la physionomie des mots change, ce qui en retour semble indiquer que la langue a sa propre vie, une impression qui renforce encore le désarroi du locuteur.[384]

A partir de là Sebald amorce un parallèle avec les machines parlantes de Lem :

> Dans son fascinant essai de futurologie, Stanislas Lem explique que les problèmes communicatifs des machines parlantes tiennent, entre autres raisons, au fait que pour définir des notions existantes, elles s'écartent de la norme sémantique, qu'elles déchiffrent par exemple « la traite des blanches » comme une activité de l'industrie laitière ou « le beurre en branche » comme le produit de l'arbre à beurre. Suspendant la compréhension là où le comportement interprétatif opère de manière quasi redondante sur ce qui est à vrai dire évident, les interférences associatives apparaissent sous l'aspect évoqué comme des défauts techniques qui exigent, pour être corrigés, qu'on introduise en permanence dans la langue la lecture de la réalité ainsi que le déchiffrement continu de la réalité au moyen de la clé qu'est le langage.[385]

Les difficultés que rencontrent les machines de traitement automatique du langage décrites par Lem à interpréter certains syntagmes homophoniques ou métaphoriques, les « interférences associatives » inhérentes à certaines figures rhétoriques ou à certaines expressions populaires – « la traite des blanches » et « du beurre en branche ou en broche » –, font écho aux procédés rousselliens et donc à une conception positive de la création littéraire, revendiquée notamment par les membres de l'Oulipo. Or ces mêmes « interférences associatives » sont analysées négativement par Sebald comme relevant d'une perturbation du langage – une « faute » linguistique pour le sujet ou une « erreur technique » pour les machines parlantes.

---

381 *Ibid.*

382 *Ibid.*, p. 163.

383 *Ibid.*

384 *Ibid.*, p. 164-165.

385 *Ibid.*, p. 165.

Apparaît ici une première indication sur une conception pathologique du langage, que laissait supposer plus tôt l'appel fait par Sebald à la poésie d'Ernst Herbeck pour évaluer la littérature dans son rapport à la maladie mentale :

> La communication préfabriquée, déjà empêchée d'emblée, est, concernant la vie privée du Bloch d'avant, le seul détail que le texte permette d'entrevoir. […] Or néanmoins, le manque d'arrière-plan donne de la réalité psychique actuelle de la personne concernée une idée plus précise que la reconstruction pseudo-historique et l'omniscience auctoriale, car le souvenir réduit à l'extrême pour ce qui concerne sa vie est tout à fait caractéristique des autobiographies cursives réalisées par les psychotiques schizophrènes. Ainsi, Ernst Herbeck écrit par exemple sous le titre « Mon enfance » : « J'habitai à Stockerau et je parlai d'une bricole. Alors j'ai valsé, hors de la maison. Ma grand-mère pleurait. Alors j'ai valsé en dessous du lac et je ne pouvais pas continuer. Une dame me laissa en plan. Sombrer m'était agréable. » Les données fort lacunaires que le futur poète Alexander adjoint à ses textes autorisent l'hypothèse que la genèse de la schizophrénie n'est pas tant à déceler dans ce qui est arrivé à quelqu'un que dans les blancs de sa vie antérieure.[386]

La pathologie mentale, dont l'origine, dans le cas de Bloch comme dans celui de Herbeck, est un rapport déficitaire de ces sujets à leur passé, serait ainsi repérable dans leur usage du langage – et non, par exemple, en se fondant sur une « reconstruction pseudo-historique et l'omniscience auctoriale »[387], comme le fait, par exemple, l'auteur de *März*, Heinar Kipphardt, « qui s'est approprié […] la vie du poète et patient de l'asile de Klosterneuburg Ernst Herbeck, et qui est en mesure de montrer dans le moindre détail les structures premières à l'origine de la schizophrénie »[388]. Sebald met donc en relation dans son article le thème du rapport déficitaire des sujets à leur passé avec celui d'une perturbation du langage repérable chez le schizophrène – perturbation qu'il compare aux dysfonctionnements des machines parlantes de Lem – et la création littéraire serait pour lui une perturbation pathologique du langage envisagée comme un déficit plutôt que cette revendication positive des « interférences associatives », qui pourrait faire écho à la citation de Klee si souvent répétée par Perec : « Le génie, c'est l'erreur dans le système »[389].

Cela entraîne dès lors une certaine interprétation de l'œuvre perecquienne : « les blancs de la vie antérieure » seraient la détermination psychique du goût de Perec pour les « interférences associatives » oulipiennes, assimilées à des « machines parlantes » défectueuses ; cette entreprise littéraire serait interprétable selon Sebald sous l'angle de la psychopathologie, conformément à l'approche psychosociale de la critique littéraire qu'il développe au sein de recueils comme *Logis in eimem Landhaus*, *Beschreibung des Unglücks, Campo Santo* ou *Unheimlich Heimat*. C'est ce que nous laisse penser la suite de son article sur le récit de Handke.

---

386 *Ibid.*, p. 160.

387 *Ibid.*, p. 159.

388 *Ibid.*, p. 158.

389 Voir Mireille Ribière, *Entretiens, conférences, textes rares et inédits*, op. cit., p. 304, note 19.

La perturbation de la machine génère un court-circuit comparable au rapport que certains sujets entretiennent avec le monde au moyen du langage, un bouclage que Sebald assimile au fonctionnement de la pensée tel qu'il est défini par Wittgenstein :

> […] Mais pour ce qui est pour ces sortes de machines la correction routinière de leur propre prestation est dans le cas de l'homme le commencement du désespoir, la « motricité » d'une pensée qui tend pour finir par se taire et qui en vient à succomber parce qu'elle comprend instinctivement que l'esprit humain n'est pas en mesure de faire la distinction entre investir une chose et investir une illusion, étant donné que la langue – pour citer encore une fois S. Lem – « n'est pas seulement un instrument utile, mais en même temps un instrument qui se prend à ses propres pièges. » De même qu'un sujet marchant sur une sphère peut à l'infini parcourir des cercles sans jamais être arrêté par une frontière, de même « la pensée qui s'est engagée dans une direction définie n'est jamais arrêtée et commence à tourner en rond en se mirant elle-même. C'est exactement ce qu'a pressenti Wittgenstein au siècle dernier » – il faut rappeler ici qu'il s'agit, dans ce passage de Lem, d'une critique de l'aptitude humaine au langage du point de vue avancé de la machine parlante Golem XIV – « lorsqu'il [Wittgenstein] soupçonnait que nombre de problèmes philosophiques étaient dus, à vrai dire, à une pensée qui faisait des nœuds, et donc qui se ligotait à elle-même, à des enchevêtrements et à des nœuds gordiens de la langue et non du monde. »[390]

Sebald associe Wittgenstein à Lem puis à Handke pour relier la perturbation du langage à un certain mode de perception, « un regard qui participe à l'écriture »[391] :

> Handke, qui sait devoir sa précision analytique en particulier à Wittgenstein […], démontre par l'étude de la désintégration de l'aptitude au langage chez son personnage que la dimension langagière ne saurait jamais déborder la réalité, mais qu'elle ne peut se mouvoir que dans ses limites. Si, pour cette raison, la saisie d'un fait par le langage n'occasionne rien d'autre qu'une duplication de ce fait, alors la vision pathologique qui note tout en permanence, même si ce n'est que dans la tête, est […] la forme la plus précise de la perception, et en tant que telle quelque chose dont nous sommes tributaires, comme nous le sommes de la transcription littéraire du monde. […] le regard qui participe à l'écriture, qui essaie de vérifier au plus près de la réalité et de chacune de ses composantes ce que le langage lui permet de savoir, conduit à une récapitulation quelque peu incantatoire. Le rapport tautologique que la langue entretient avec la réalité, et que celui qui parle dans sa tête a fait sien, révèle que l'individu ne possède plus des choses qui l'entourent que l'écho de ses propres fictions.[392]

L'on peut appliquer cette proposition à différents personnages de Sebald : Austerlitz, par exemple, dont la première apparition dans le récit suit immédiatement l'évocation du « regard […] pénétrant, propre […] à ces peintres et philosophes qui tentent […] de percer l'obscurité qui nous entoure »[393], ou encore Ferber, qui souffre symptomatiquement de troubles de la vue et du langage. Leur « transcription » du monde par le langage ou la peinture, qui procède d'une compulsion répétitive, débouche comme pour le personnage de Handke sur « une récapitulation quelque peu incantatoire » témoignant du « rapport tautologique que la langue entretient avec la réalité ». Cette compréhension de la littérature comme « transcription » pathologique de la réalité peut-elle s'appliquer aux entreprises « incantatoires » de Perec ?

---

390 W.G. Sebald, « Sous le miroir de l'eau », *op. cit.*, p. 165-166.

391 *Ibid.*, p. 167.

392 *Ibid.*, p. 166-167.

393 W.G. Sebald, *Austerlitz*, op. cit., p. 11.

La conception littéraire de chacun des deux auteurs diffère fondamentalement. Sebald rattache indirectement la « clôture » du rapport du langage à la réalité, dont parlent Wittgenstein, Lem et Handke, aux protocoles de production textuelle adoptés par Perec au sein de l'Oulipo. S'il ne saurait être question pour lui d'invoquer la maladie mentale à propos de l'œuvre de Perec comme on le fait pour Ernst Herbeck, Sebald suggère cependant que seul un degré de conscience différent permet de distinguer les productions de l'un et de l'autre. « Le malheur personnel d'Alexander [Herbeck] », nous dit Sebald, « est de ne pouvoir contrôler un équilibre interne indispensable pour l'écriture, comme l'exigerait une production littéraire plus régulière, née de sa propre initiative »[394] ; Perec pour sa part a fait sien le principe de Queneau selon lequel « il n'y a de littérature que volontaire »[395]. Dès lors, seul le contrôle de la compulsion répétitive permet de distinguer l'expression littéraire d'une expression pathologique :

> Le degré de prise de conscience de ce dilemme va peut-être déterminer si le soliloque s'efface peu à peu pour laisser place à un marmonnement autistique ou bien se transformer en métafiction littéraire.[396]

L'ultime mention des machines parlantes de Lem ouvre en effet à une interprétation littéraire de la pathologie :

> […] Mais comme Stanislas Lem l'a montré avec l'exemple des machines à parler, il n'y a pas de frontière nette entre ces cas de figure. Les transitions entre les machines « déraisonnables », « livrant un travail purement formel », « bavardes », et les machines « raisonnables », « faisant preuve de discernement », « parlantes », sont en effet « fluctuantes », lit-on dans la préface de son histoire imaginaire de la littérature bitique en cinq volumes, prétendument publiée en 2009 à Paris aux Presses universitaires ; et il décrit par la suite qu'il y a près de trente ans, donc vers la fin des années 1980, époque où s'ouvre la quinzième dynastie des ordinateurs parlants, il s'est avéré techniquement indispensable d'octroyer aux machines des périodes de repos pendant lesquelles celles-ci avaient le droit, « en l'absence de directives concrètes de programmation », de retomber dans des « bredouillis » pour lesquels s'étaient bientôt imposée l'expression de « rêves de machines ». Les « bits » non sémantiques de l'information contenue dans ces rêves « [devaient] aider par cette méthode « de brassage » à régénérer « la performativité en partie perdue » des machines.[397]

Apparaît alors la « pointe » du raisonnement de Sebald :

> […] Le fait d'avoir reconnu au monologue autistique une fonction positive dans l'économie créatrice des machines, et reconnu aussi que celui-ci était la condition essentielle pour que les machines fournissent authentiquement leurs propres prestations littéraires, est ce qui reflète ici, sous la forme d'une conjecture qui va chercher fort loin ses arguments, le rapport qui n'a pas toujours été suffisamment clarifié entre aperception pathologique et création artistique. La description tout aussi objective qu'empathique du dérangement progressif dont souffre le gardien de but Bloch nous donne à comprendre que le non-octroi de phases de relâchement productif, qui est vital pour les machines à parler, est également un facteur central dans l'étiologie de l'aliénation mentale ; et elle démontre que la capacité de langage de la littérature n'est maintenue en éveil qu'avec la conscience du danger que constitue la perte du langage.[398]

---

394 W.G. Sebald, « Sous le miroir de l'eau », dans *La Description du malheur*, op. cit., p. 180.

395 *Oulipo. La littérature potentielle (Créations Re-créations Récréations)*, Paris, Gallimard, Folio Essais, 1973, p. 27.

396 W.G. Sebald, « Sous le miroir de l'eau », dans *La Description du malheur*, op. cit., p. 168.

397 *Ibid.*

398 *Ibid.*, p. 168-169.

Cette conscience détermine la limite entre la « métafiction littéraire » et le « marmonnement autistique », entre la littérature et l'« art brut ».

Le détour par le dérèglement des machines à parler de Lem permet ainsi à Sebald d'expliquer la recherche, commune au schizophrène et à l'écrivain, d'une issue. Les symptômes relevés par Sebald chez le personnage du récit de Handke – « l'expérience sensorielle d'une existence coupée du contexte social », sa sensibilité exacerbée, ses hallucinations, son hyperperception – sont présentés comme les effets de « sa propre sauvagerie »[399], mais on les retrouve dans les comportements de fuite et dans les conduites répétitives d'Austerlitz et de Ferber. De même, l'on peut rapprocher la compulsion photographique de Bloch de celle d'Austerlitz :

> Les prises de vue photographiques que le sujet qui se sait menacé dans son existence doit constamment prendre des événements et des objets qui l'entourent, outre leur fonction de sécurisation pour l'individu perturbé, signifient plus avant que l'inventaire que l'art dresse de la réalité ne peut jamais, lui non plus, transposer « la vie » que sous une forme inerte dans l'espace à deux dimensions de l'image ou du texte. Ce procédé de réduction dans lequel la vie est inévitablement privée de vie, mais aussi dans lequel ce qui est mort n'est jamais ramené à la vie, a déjà été thématisé de diverses façons dans la littérature du XIXe siècle. *Le Portrait ovale* de Poe analyse le rapport entre l'image artistique et la réalité vivante, tout comme la nouvelle de Storm, *Aquis submersus*. Dans les deux cas, la vie du portrait fidèle qui touche au plus profond de lui-même celui qui le regarde est associé à la mort du modèle.[400]

Qu'il s'agisse de la valeur accordée aux images photographiques, sur lesquelles nous reviendrons plus loin, ou de la conception de l'art comme une réduction ou une miniaturisation de la vie, ou encore du motif de la vie aperçue sous la surface de l'eau, qui renvoie au thème de l'enfance perdue d'Austerlitz sous les eaux du lac à Bala, ce commentaire est riche d'allusions qui anticipent sur l'ultime récit de Sebald, *Austerlitz*. Le motif de la submersion est déjà présent dans l'épigraphe que Sebald a donné à son article sur le récit de Handke *L'angoisse du gardien de but* ; cette épigraphe, *Aquis submersus*, reprend en effet le titre d'une œuvre de l'écrivain romantique Theodor Storm qui raconte la mort d'une enfant par noyade et accorde une place prépondérante à une perception optique particulière : « les événements nous sont présentés fréquemment par leurs reflets, et non plus par vue directe », « nous n'atteignons la réalité qu'à travers des milieux réfringents : nos sens faillibles, nos préventions, une mémoire fragile. »[401]

Les analyses développées par Sebald dans cet article, qui établissent un lien entre le personnage du récit de Handke et la figure du poète brut Ernst Herbeck d'une part, et entre le dérèglement de la machine parlante et les troubles du langage qui peuvent affecter les humains

399 *Ibid.*, p. 171.

400 *Ibid.*, p. 175.

401 Robert Pitrou, introduction à sa traduction de Theodor Storm, *Aquis Submersus*, Paris, Éditions Montaigne, 1929, p. IV.

d'autre part, renvoient à l'évidence aux caractéristiques psychologiques des personnages sébaldiens, qu'il s'agisse d'Ambros Adelwarth, de Max Ferber, de Jacques Austerlitz ou des différents narrateurs de ses récits, pour qui l'expression artistique ressassante constitue une médiation obnubilante pour l'expression du passé.

En présentant les poèmes d'*Alphabets* (1976) comme le produit d'une langue « psychotique » élaborée par une « machine délirante », Claude Burgelin[402] met en évidence une symptomatologie analogue à celle que convoque Sebald à propos non seulement du personnage de Bloch, mais aussi du Gaspard de Handke. Il insiste cependant *in fine* sur le contrôle auquel Perec soumet le dérèglement de la machine, faisant de l'auteur l'opérateur lucide d'un jeu :

> […] Les « poèmes » d'*Alphabets* donnent l'impression d'un jeu goguenard et troublant avec une langue psychotique […], langue close sur elle-même où la lettre ne parle qu'à la lettre, où les lettres copulent mécaniquement entre elles, […] langue morte, suffoquée, asphyxiée par cette saturation contrôlée, […] langue perdue qui ne peut être représentée que comme une langue morte, une langue en un tombeau.[403]

> […] Dans cette saisie confiscation de la langue, cette façon toute narcissique et auto-érotique d'en faire sa chose, ce refus qu'elle soit d'abord et avant tout langue de l'Autre, une machine délirante semble se mettre en marche. […] Pourtant, alors même que la machine délirante paraît s'enclencher et parfois tourner à plein régime, les rouages et engrenages du système perecquien ne se mettent en action que pour la faire déraper. Sa part ou sa tentation psychotique, Perec ne cesse de l'exposer et de la mettre en jeu. Il a été comme obnubilé par l'image d'un langage réduit à un enclos, où les mots deviendraient un troupeau enfermé dans la clôture. S'y déploierait le rêve, mi-exploit mi-cauchemar, d'une langue mutique et hors affects ou qui ne fonctionnerait que dans ses engrammations, des codages par lui-même régis ou réinventés. Mais son coup de génie est de faire de cette mécanique prête à délirer en circuit fermé un objet de jeu.[404]

Le jeu avec le langage constituerait ainsi pour Perec une véritable issue, qui actualiserait la contradiction entre « l'espace commun et anonyme du langage et l'exigence de concentration, de rassemblement autour d'une subjectivité et de son histoire »[405] :

> […] Qu'un langage puisse ne pas parler, Perec l'a su très tôt. Pour détourner et contourner cette folie, sa ruse a été de se tapir au cœur du langage. C'est le territoire des cachettes et le lieu où bâtir sa demeure. C'est là qu'il fuit, qu'il se séquestre et s'échappe, qu'il se trouve, qu'on le retrouve.[406]

Parce qu'elle présente cette double orientation, machinique et pathologique, l'œuvre de Perec se prête, ainsi que Sebald le montre, à une analyse psychobiographique. Burgelin adopte cette approche, mais en partie seulement, pour définir une parenté entre Perec, le Valène de *La Vie mode d'emploi* et Winckler, tandis que Sebald l'essentialise afin d'intégrer Winckler-Perec à la

402 Claude Burgelin, *Les Parties de domino chez Monsieur Lefèvre. Perec avec Freud, Perec contre Freud*, Paris, Circé, 1996.
403 *Ibid.*, p. 208-209.
404 *Ibid.*, p. 213.
405 *Ibid.*, p. 216.
406 *Ibid.*, p. 215.

famille des écrivains marqués par « la perte irrémédiable de leur univers habituel »[407]. Si dans les deux cas, chez Perec et chez Herbeck ou Bloch, la description mélancolique du « malheur de celui qui écrit »[408] trouve dans le dérèglement de la médialité du langage « la possibilité de son dépassement »[409], ce dérèglement fait bien l'objet, chez Perec, d'un jeu contrôlé. La différence entre le shizophrène et l'écrivain porterait non sur une différence de degré, comme le propose Sebald, mais sur une différence de nature.

Parce que ce dérèglement affecte, ainsi que Sebald l'établissait dans son commentaire sur le personnage de Handke, « l'écriture d'un regard », il peut dès lors être intéressant de se demander si les reproductions photographiques qu'il insère dans ses propres récits ne relèveraient pas d'une pathographie du regard.

4 - Image et pathographie chez W.G. Sebald

L'archive photographique s'intègre aux dialogues des mémoires décrites par Maurice Halbwachs (individuelle, collective, sociale). Particulièrement travaillée pour ses qualités de clair-obscur, la reproduction photographique produit, chez Sebald, une matérialisation de la mémoire qui, conjointement aux textes savants ou littéraires et aux témoignages, constitue les archives des sujets sébaldiens. De nombreux éléments de la dynamique mémorielle initiée par Sebald peuvent être rapprochés du commentaire dont Perec accompagne les images de *La Vie filmée des français*. Dans les deux cas ces images anonymes connaissent une forme de remédiation textuelle et fournissent les éléments d'une narration. Alors que dans *La Vie filmée*, la narration, qui sert une réflexion sur le temps à l'échelle autobiographique, est embryonnaire et potentielle, la remédiation par Sebald de ces images « errantes » exploite pleinement leurs ressources narratives sous la forme de biographies élaborées. L'image filmique est et reste muette dans *La Vie filmée des français* ; l'enregistrement ne prendra pas la forme de la restitution entreprise par Sebald dans ses récits, qui peuvent dès lors se comprendre comme la tentative d'informer ces « images sans informations », d'animer le silence et le vide des images. La force évocatoire qui se dégage de ces images agit cependant dans le regard des sujets sébaldiens comme « l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-il » : du présent vers le passé et inversement, leur *aura* met en mouvement la mémoire. Or l'unicité propre à l'aura est, dans le cas particulier de ces images de mémoire,

407 W.G. Sebald, « *La Description du malheur* », op. cit., p. 15.
408 *Ibid.*, p. 16.
409 *Ibid.*, p. 17.

multipliée : la reproductibilité technique des images photographiques ou cinématographiques, liée à leur enregistrement, les rend susceptibles d'une remédiation au sein d'un récit par le spectateur du futur qu'est Sebald.

a - Documenter la mémoire, exposer le regard

Nous rappellerons en préambule à cette partie consacrée à ce qui constitue une singularité de la poétique sébaldienne – l'insertion de reproductions photographiques dans le livre –, la notion de *sémiophore*, qui est selon l'historien Krzysztof Pomian, « un objet visible investi de signification » qui a subi une opération de décontextualisation, de remédiation et d'exposition :

> […] Quand nous essayons de mettre de l'ordre dans le foisonnement des sémiophores, nous constatons en effet qu'on trouve parmi eux les représentants de toutes les classes d'objets visibles, des corps, des choses, des médias et des déchets, devenus des sémiophores après avoir été soumis à un double traitement qui consistait à les extraire de la nature ou de l'usage, et à changer, ce faisant, leur fonction, pour les placer ensuite de manière à ce qu'ils puissent être regardés, tout en les entourant de soins et de protection afin de ralentir autant que possible l'action corrosive des facteurs physico-chimiques et empêcher le vol et les déprédations. Autrement dit, tout objet devient sémiophore à la suite de la décontextualisation et de l'exposition. Et il le reste aussi longtemps qu'il est exposé.[410]

Les récits de Sebald exposent dans l'espace de la page des objets visibles investis, au sein d'un processus progressif et instable, d'une signification pour la mémoire des protagonistes lors de leurs enquêtes et pour celle du lecteur lors du processus de lecture. Ces signifiants acquièrent leur qualité de sémiophores de ce qu'ils se détachent du mode habituel de présentation du texte littéraire : ainsi des images *in texto*, mais aussi des langues étrangères, souvent signalées par l'usage des caractères italiques. L'iconotexte[411] ainsi produit, caractérisé par la mixité du statut des signes présentés sur la page, exploite la dimension visuelle du texte et sa qualité d'écran. L'on peut citer ici Anne-Marie Christin, pour qui cette notion d'écran permet de penser l'écriture au sein de l'espace de son apparition :

> L'écriture est née de l'image et, que le système dans lequel on envisage soit celui de l'idéogramme ou de l'alphabet, son efficacité ne procède que d'elle. […] l'écriture est née de l'image dans la mesure où l'image elle-même était née auparavant de la découverte – c'est-à-dire de l'invention – de la surface : elle est le produit direct de la pensée de l'écran. Cette pensée […] procède par interrogation visuelle d'une surface afin d'en déduire les

410 K. Pomian, *Sur l'histoire*, Paris, Gallimard, Folio Histoire, 1999, p. 213.

411 L'iconotexte est « une unité indissoluble de texte(s) et image(s) dans laquelle ni le texte ni l'image n'ont de fonction illustrative et qui – normalement, mais non nécessairement – a la forme d'un « livre » (Michael Nerlich, « Qu'est-ce qu'un iconotexte ? Réflexions sur le rapport texte-image photographique dans *La Femme se découvre* d'Evelyne Sinnassamy » dans Alain Montandon (éd.), *Iconotextes*, Paris, Ophrys, 1990, p. 255-302) ; Alain Montandon ajoute cette précision : « La spécificité de l'iconotexte comme tel est de préserver la distance entre le plastique et le verbal pour, dans une confrontation coruscante, faire jaillir des tensions, une dynamique qui opposent et juxtaposent deux systèmes de signes sans les confondre. » (Introduction, *ibid.,* p. 6).

> relations entre les traces que l'on y observe et, éventuellement, leur système. […] La divination est une forme de pensée de l'écran, elle aussi : elle est fondée sur l'examen des supports particuliers où sont inscrits, destinés à être déchiffrés puisqu'il s'agit de messages adressés par eux aux hommes, les signes de la langue des dieux. […] Dans cette perspective, en effet, le sujet de l'écriture ne saurait être un locuteur mais un lecteur, de même que le devin est le maître silencieux des déchiffrements sacrés.[412]

Les objets ou les scènes reproduites par la photographie s'exposent dès lors en sémiophores en se détachant du fond de la page et de l'environnement typographique linéaire dans lequel elles s'insèrent. Dans cette perspective, la page est le médium, le milieu où s'élabore la visibilité et la lisibilité dont dépendent le récit et sa lecture. En raison de ce travail particulier de l'iconotexte, le récit se complique d'une dimension visuelle en ajoutant un cadre d'interprétation supplémentaire. Ceci est d'importance pour les récits de mémoires empêchées ; l'iconotexte oriente le récit vers une forme d'hypermédiacie – une complication de la signification due à la multiplication des cadres d'interprétation.

Nous envisagerons l'usage sébaldien des reproductions photographiques dans le texte à partir de cette proposition : le fait d'intégrer une image photographique dans le texte est une remédiation – une opération de décontextualisation et de recontextualisation – rendue possible par deux traits constitutifs de la photographie : la *saisie* photographique, qui sélectionne et découpe dans le réel, et la *reproductibilité* photographique, qui en autorise le déplacement. Dans cette perspective, la photographie exerce, par sa force antitextuelle, un effet magnétique sur le lecteur, et renvoie à la fonction reconnue par Sebald à la photographie dans le texte, qui est selon lui, de ralentir le flux de la lecture. Nous développerons cet aspect plus loin. Disons ici que le livre et ses pages mettent en œuvre un dispositif d'exposition pour le regard.

La qualité de sémiophore attribuée aux images présentées dans le texte par l'auteur est ainsi la marque d'une *énonciation visuelle,* celle d'un regard qui sélectionne et isole des fragments du monde. Tel est le cas par exemple de l'image de la branche cristallisée reproduite dans *Max Ferber* (fig. 98) :

fig. 98 : W.G. Sebald, *Les Émigrants.*

412 A. M. Christin, *L'Image écrite ou la déraison graphique*, op.cit., p. 7-9.

Cette image, prélevée par le regard du narrateur dans l'immense installation visant à recueillir le sel des eaux minérales, et ainsi isolée, se détache comme un signe que le narrateur interprète en ces termes :

> Je finis par m'asseoir sur le banc de l'une des avancées en balcon saillant de la galerie et m'abandonnai tout l'après-midi au bruit et au spectacle de ces eaux ruisselantes, ainsi qu'à mes réflexions sur les processus longs, complexes et selon moi impénétrables, responsables, par concentration de la solution saline, des formes les plus étranges qui soient, de pétrifications, de cristallisations qui en quelque sorte imitent la nature, et aussi la transcendent.[413]

Dans le contexte de la mise à jour progressive de la mémoire de Ferber, les opérations de « pétrification » et de « cristallisation » informent la lecture de l'image dans le sens d'un processus mémoriel imité de la nature ; l'image agit comme un appui à l'« enquête morphologique » sur le passé. Elle documente le processus mémoriel dans un premier temps, conformément à ce qu'on attend d'une photographie, en tant que signe iconique et indiciel (Peirce) renvoyant à un phénomène naturel observé puis enregistré ; dans un second temps comme une sorte de figuration allégorique issue d'une remédiation littéraire : l'image du phénomène de la cristallisation de la branche, évoquée dans son commentaire par le narrateur comme le fruit étrange de « processus longs, complexes et selon [lui] impénétrables », prend en charge une mémoire intertextuelle – celle, bien-sûr, d'un célèbre essai de Stendhal : dans la première section, consacrée à Henri Beyle, d'un précédent ouvrage de Sebald (*Vertiges*, 1990), celui-ci en effet nous donnait à lire cette image comme « l'allégorie de la croissance de l'amour dans les salines de nos âmes »[414] ; cette mémoire intertextuelle se rappelle ainsi au lecteur informé, dans *Les Émigrants* (1992), comme un élément de sa propre mémoire à la fois du texte de Sebald et de celui de Stendhal.

La notion de sémiophore élaborée par Pomian s'appuie sur le modèle muséal pour qualifier la narration historique et l'accès au passé. Ce modèle est cependant mis à l'épreuve par Sebald : la narration historique des récits de Sebald insiste sur la sélection intuitive de la qualité et de la valeur mémorielles des objets du monde par les personnages enquêteurs-archéologues, et sur leur capacité à transformer toute perception du passé en objet de contemplation ou de méditation. Leurs perceptions sont actualisées au sein d'une pragmatique du regard où le cadrage des reproductions photographiques précise les modalités sélectives de leur « lecture » du monde. Le livre devient ainsi un dispositif de visualisation de la mémoire des protagonistes. Bien que le dispositif « bibliographique » de Sebald s'accommode mal de l'idée de la collection et encore

413 W.G. Sebald, *Les Émigrants*, op. cit., p. 268.

414 W.G. Sebald, *Vertiges*, op. cit., p. 33.

moins de l'idée de musée proposée par Pomian, les images collectées qu'il choisit pour les intégrer dans la forme du livre conjointement au texte constituent néanmoins un ensemble pointant vers un passé invisible. Mais chez Sebald, nul désir d'exhaustivité n'est au principe de sa « collection » et en ce sens ses images répondent plutôt au principe d'une collecte ouverte, jamais close par un désir de complétude ; par ailleurs, bien que l'auteur se fasse lui-même collecteur d'images et que le narrateur apparaisse régulièrement comme un visiteur de musées et de mémoriaux, c'est le plus souvent pour dénoncer leur représentation de l'histoire. Les livres de Sebald montrent le regard des protagonistes, qui sélectionnent et décontextualisent leurs objets à raison de leur obnubilation mémorielle : cette sélection, d'abord motivée par l'acte photographique du cadrage, est amplifiée par leur remédiation dans le livre et relève à cet égard d'une pragmatique biblio-graphique.

C'est ainsi au demeurant que Pomian définit initialement le sémiophore : selon la double valeur sémantique et pragmatique du livre. En cela les reproductions photographiques répondent sur le plan pragmatique à la première partie de la définition du sémiophore – objet (rendu) visible *par le dispositif du livre* – mais s'agissant de la seconde partie de la définition – un objet investi de signification – il convient d'observer que cet investissement est le fait d'un regard individuel, celui d'un seul protagoniste. La narration historique définie par Pomian à l'aide de la notion de sémiophore répond ainsi à la dynamique mémorielle sébaldienne telle que concrétisée par la reproduction photographique – cadrage-décontextualisation/remédiation dans le livre. Les reproductions photographiques permettent de rendre compte des mouvements invisibles de la mémoire par la médiation d'un regard. La restitution du passé exigée par Sebald suppose d'être incarnée par des personnages qui seuls sont capables de procéder au sein du réel à une sélection porteuse d'une signification mémorielle ; si les personnages sélectionnent effectivement dans le réel les éléments de cette signification, c'est essentiellement le narrateur-auteur qui l'organise dans le livre et le lecteur du livre qui la perçoit :

> Il en est ainsi parce que placer un objet, quel qu'il soit, dans une vitrine, dans un album, dans un herbier, sur un socle, le suspendre au mur ou au plafond, le séparer par une clôture, une barrière ou un cordon, un grillage ou simplement par une ligne dessinée, à ne pas transgresser ou mettre à côté un panneau avec l'interdiction de s'en approcher et surtout de le toucher, tout cela revient à imposer à des personnes qui se trouvent alentour l'attitude des spectateurs, à les inciter à se tourner ver cet objet et à arrêter sur lui le regard. Et cela contribue à attirer l'attention sur cet objet et montrer que la contemplation en change celui qui le fixe, car elle lui apporte quelque chose dont il serait autrement dépourvu.
>
> […] Ainsi, du fait de la décontextualisation et de l'exposition, tout objet, quel qu'il soit, se voit investi de signification, et ses propriétés visibles deviennent des signes, même quand elles ne résultent pas d'une intervention délibérée de l'homme. Elles le deviennent avec d'autant plus de facilité qu'elles distinguent cet objet, qu'elles sont exceptionnelles, frappantes, extraordinaires, étonnantes, et qu'elles contribuent à ce titre à le séparer des autres. Les sémiophores appartenant à cette catégorie seront désignés du nom d'*expôts*. La transfiguration

dont ils sont l'effet se réalise, dans notre société, surtout dans les collections et les musées. Ailleurs cela se passait dans les tombeaux, les sanctuaires, les trésors et les palais.[415]

Le lecteur se fait le spectateur des « archives de la mémoire » présentées par le sémiophore qu'est le livre. Le modèle muséal ne vaut, dans le cadre d'une pragmatique de la lecture, que pour le lecteur de documents qu'incarne à l'occasion le narrateur sébaldien lorsqu'il visite lui-même des musées, mais non pour les protagonistes qui sont les véritables acteurs de la perception. En empruntant à Pomian la notion d'*expôt* (en tant que forme particulière de sémiophore), nous pouvons désigner l'usage des reproductions photographiques chez Sebald comme un acte de *documentation de la mémoire*, une *exposition du regard* opérée par le narrateur et visant à convoquer un élément du répertoire mémoriel et provoquer une interaction avec le lecteur.

L'image dans le texte fonctionne donc chez Sebald comme un sémiophore : un objet sélectionné dans le monde et chargé d'une valeur de signification mémorielle. Or les livres de Sebald déstabilisent le dispositif d'une narration historique : le texte agit comme une légende pour les images et, inversement, les images renvoient au texte. Une circulation sémiotique s'établit alors entre les signes linguistiques et les signes iconiques, les uns renvoyant aux autres sans hiérarchie fonctionnelle, dans un processus quasi fusionnel, qui relève d'une conception métasémiotique de l'écriture comme iconotexte – ainsi de la substitution au mot « yeux » de l'image des yeux dans *Vertiges* (fig. 99) :

fig. 99 : W.G. Sebald, *Vertiges*.

La « restitution » dont parle Sebald – « Il y a de nombreuses formes d'écriture ; mais c'est seulement dans la littérature que l'on a affaire, au-delà de l'enregistrement des faits et au-delà de la science, à une tentative de restitution »[416] – réside dans cette capacité à *remédier* la lecture des signes du monde qu'effectuent les personnages par notre lecture du livre : autrement dit à *montrer*

415 K. Pomian, *Sur l'histoire*, op. cit., p. 213-215.
416 W.G. Sebald, *Campo Santo*, op. cit., p. 238.

un regard obnubilé, à la fois voilé et obsédé. La valeur documentaire, liée à l'enregistrement, se voit transcendée par l'exercice de l'écriture littéraire.

Nous ferons l'hypothèse que ce modèle d'écriture est biblio-graphique et il nous semble que les considérations de Pomian sur les récits littéraires peuvent lui prêter renfort. Pomain observe que ceux-ci sont susceptibles de deux approches : d'une part une *approche sémiotique* qui fait de ces récits des *œuvres littéraires*, des objets invisibles et invariants eu égard aux conditions physiques, psychiques et linguistiques de leur réalisation – l'œuvre littéraire est transhistorique, unité idéale, unique, ne requérant qu'un narrateur et un lecteur ; et d'autre part une *approche pragmatique* qui envisage ces mêmes récits comme des *livres*, des objets visibles inséparables des conditions matérielles et institutionnelles (juridiques, politiques) de leur production. La première approche fait appel aux théories du texte, de la littérature et des genres littéraires – elle interroge les significations et les structures – la seconde se nourrit des recherches sur le livre, les périodiques, les bibliothèques – les questions qu'elle pose sont en lien direct avec les *realia* identifiables dans l'œuvre. Or l'expérience de la lecture nous montre que nous n'avons jamais une approche exclusive de l'autre : ni une approche centrée sur la seule signification pure, ni une approche de l'objet visible sans plus : le livre est un sémiophore, un « objet visible investi de signification ». La reconnaissance de ces deux approches possibles de l'œuvre littéraire vaut, *mutatis mutandis*, pour les reproductions photographiques dans les récits de Sebald, qu'on peut aborder en s'attachant soit à la dimension documentaire de la mémoire (c'est l'approche pragmatique), soit à sa dimension sensible (c'est l'approche sémiotique, étant entendu que la signification est déterminée par le regard des protagonistes). La différence entre les deux approches est donc entre « l'enregistrement de la science et la restitution littéraire » (Sebald), entre l'archivage d'un matériau historique et son traitement littéraire.

L'incipit d'*Austerlitz* fait du regard une propédeutique à l'exercice de la mémoire. Les reproductions photographiques, aux pages 10 et 11, des quatre paires d'yeux signalent que l'ensemble du récit sera la manifestation du « 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 »[417]. L'observation des reproductions photographiques présentées dans les récits de Sebald permet d'établir en première lecture une distinction relativement claire entre les images puisées dans une archive photographique disponible et celles produites par l'auteur lui-même, ainsi que le montrent deux images reproduites dans *Austerlitz* et que nous avons déjà rencontrées (voir, dans la première partie de notre étude, la fig. 10) : l'une, cadrée en contre-plongée,

417 W.G. Sebald, *Austerlitz*, op. cit., p. 11.

manifeste explicitement une énonciation, celle d'un opérateur orientant le regard du spectateur vers une zone précise – il s'agit censément du regard d'Austerlitz – dans l'intention de faire voir un détail ; l'autre, la photographie de presse utilisée par l'auteur à l'appui de son commentaire sur l'incendie de la gare de Lucerne, ne saurait être imputable à un opérateur impliqué d'une manière ou d'une autre dans la prise du vue présentée dans le récit. Plus loin, la différence de cadrage indique une position d'énonciation différente : s'opposent la vue au ras du sol (page 29), à savoir les photos prises par le narrateur, et le point de vue élevé de la science poliorcétique : les plans de la forteresse de Saarlouis (page 23) ou de Breendonk (page 30). Le même procédé est adopté aux pages 32 et 33, opposant le point de vue à hauteur humaine (page 32) et le plan de l'espace visité (page 33).

Or cette distinction, qui recoupe celle que nous avons faite précédemment entre approche pragmatique et approche sémiotique de la mémoire, s'opacifie dans la première séquence du récit de la formation d'Austerlitz (pages 42-142). L'introduction au récit de son enfance privilégie le point de vue du *narrateur feint* en proposant un cadrage à hauteur d'homme (page 42) ou un cadrage resserré sur certains détails : le sac à dos (page 51), la voûte étoilée de la verrière (page 54), le panneau figurant l'arche (page 55). Le récit de l'enfance à Bala privilégie deux images issues d'archives familiales (pages 66 et p. 93) ou religieuses (pages 70-71), ainsi qu'une série de quatre images incertaines (page 95) ; le passage consacré à *Andromeda Lodge* convoque une image personnelle (page 103), une image d'archive familiale (pages 104-105) et une image censée représenter le grand-oncle de la famille (page 109), enfin une image difficile à identifier (page 115) ; l'épisode de l'observatoire de Greenwich associé au récit de la relation entre Austerlitz et Gerald est accompagné d'une image personnelle (page 121), d'une vue censée appartenir au fonds photographique d'Austerlitz (page 127), d'une image personnelle (pages 130-131), d'une image remédiant une aquarelle de Turner (page 134), d'une vue astronomique produite par le télescope Hubble (page 140) et d'une image d'archive censée représenter Gerald (page 141). Cette première partie du récit d'Austerlitz offre donc un jeu sur l'énonciation iconographique : les photos prises par le narrateur alternent avec les photos prises par Austerlitz, les photos issues d'archives documentaires ou familiales côtoient d'autres au statut plus incertain. En somme l'énonciation photographique est rapportée à plusieurs foyers : d'une part l'énonciation fictive (Austerlitz) et l'énonciation feinte (le narrateur), qui privilégient des prises de vue au cadrage resserré, et d'autre part l'énonciation auctoriale qui se signale par l'usage d'archives données comme celles du personnage de la fiction – cette superposition étant cautionnée par le legs qu'aurait fait Austerlitz de ses archives photographiques au narrateur feint, legs mentionné page 14 et page 344 – ou par

une identification incertaine. L'énonciation feinte et l'énonciation auctoriale tendent à se confondre jusqu'à rendre incertaine l'identification de l'auteur des photographies.

La dernière séquence du récit (pages 142-340) concerne la vie d'adulte d'Austerlitz, marquée par sa douloureuse anamnèse. On y retrouve globalement l'opposition entre les deux catégories d'images : les photographies qui appartiennent au fonds personnel d'Austerlitz et dont il est l'auteur sont convoquées parallèlement à son récit, en contrepoint duquel viennent s'insérer des images issues de l'archive documentaire. L'archive fictive – le fonds personnel d'Austerlitz – est manipulée par le narrateur qui rapporte le récit de ce dernier, ce narrateur se confondant avec l'auteur dont il utilise l'archive personnelle. Le récit pratique une mixité iconographique dont la figure pivot est le narrateur. Cela est repérable dans certaines images dont l'identification est problématique, et que l'on peut interpréter comme une figuration de l'auteur en narrateur (fig. 100 et fig. 101[418]).

fig. 100 : W.G. Sebald, *Austerlitz*.

fig. 101 : W.G. Sebald, *Austerlitz*.

418 Où l'on aperçoit le reflet du visage de Sebald dans la vitrine du magasin d'antiquités.

Autrement dit l'énonciation iconographique d'*Austerlitz*, présentée comme reposant sur les archives photographiques léguées par le personnage, est en réalité imputable au narrateur feint, qui lui-même masque la sélection faite par l'auteur dans la masse des documents iconographiques disséminés dans le monde. Sebald montre ainsi que la mémoire sociale s'appuie sur l'archive photographique[419] : en ce sens, la collecte photographique qu'il effectue (les albums de famille, les cartes postales, ...) vise également une histoire sociale : « Je m'intéresse à eux [les juifs] 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. »[420]

La distinction entre une approche pragmatique et une approche sémiotique proposée par Pomian pour mettre en évidence la présence des sémiophores dans une narration historique s'avère également utile pour distinguer dans le dispositif bibliographique d'une part les images à valeur documentaire – l'archive identifiée comme telle par l'institution – et d'autre part les images produites par un opérateur individualisé comme personnage ou comme narrateur feint. La sélection par le cadrage permet d'identifier certaines images comme des sémiophores, c'est-à-dire des objets visibles investis de signification par et pour ces deux instances. Mais pour que cette forme d'énonciation qu'est la sélection par l'acte photographique d'objets particuliers soit complète sur le plan sémiotique (autrement dit soit apte à créer un sémiophore), elle doit être intégrée dans un dispositif mettant en scène le regard des protagonistes, et dont la responsabilité revient, *in fine*, à l'auteur. On comprend dès lors que les photographies d'Austerlitz, qui ne nous sont présentées qu'à la fin du récit comme le fruit de sa recherche scientifique d'historien, ont eu pour origine un regard induit par une mémoire obnubilée. Les reproductions photographiques créent en effet des sites de polarisation du regard, et contribuent ainsi activement à l'exercice de la mémoire. Les narrations historiques de Sebald se situent donc au croisement d'une approche pragmatique du passé – ainsi qu'en témoignent la matérialité des signes renvoyant à un temps historique et à un espace physique et social – et d'une approche sémiotique de celui-ci – l'espace clos d'une signification individualisée. Envisagées comme des sémiophores, les images portent la marque de cette mixité en ce quelles font l'objet d'un regard situé dans le temps et l'espace tout en appelant activement à l'exercice de la mémoire par la lecture des signes dans l'espace circonscrit du texte. Cette mixité se retrouve dans les rapports du texte et de l'image, dans ce dispositif éditorial où les images ne donnent pas forcément à comprendre et où le texte ne rend pas nécessairement lisibles les images. C'est dans le rapport entre la matérialité visible du présent

419 Ceci rappelle la figure du collectionneur Fuchs chez Benjamin, pour qui la mémoire matérielle d'une société apparaît avec la massification des publics. Voir Walter Benjamin, « Eduard Fuchs, collectionneur et historien » dans *Œuvres III*, Paris, Gallimard, Folio Essais, 2000 [1937], p. 170-225.

420 W.G. Sebald, *L'Archéologue de la mémoire,* op. cit., p. 170.

et la réalité invisible du passé que travaille la mémoire. L'espace de la remédiation des images se situe précisément entre le contexte initial d'où il est exhumé, le monde passé et archivé, et son site d'accueil, le récit. La grande force des récits de Sebald est de travailler dans cet intervalle pour actualiser la présence du passé. À l'exemple du sac à dos d'Austerlitz reproduit par la photographie de la page 51 (fig. 102), le dispositif bibliographique mixte iconotextuel sélectionne, isole les images du monde afin de leur conférer la fonction sémiophorique d'« objets visibles investis de signification » pour la mémoire des protagonistes et du lecteur.

fig. 102 : W.G. Sebald, *Austerlitz*.

b - Des images de plomb dans un fleuve de papier

L'insertion *in texto* dans les récits de Sebald de reproductions photographiques en noir et blanc non légendées n'a rien de commun avec les protocoles qui associent traditionnellement un auteur et un artiste-photographe dans une perspective poétique (Paul Morand/Brassai) ou documentaire (James Agee/Walker Evans). Les images convoquées dans cet iconotexte ne semblent procèder d'aucune intention artistique et ont deux origines possibles : soit l'auteur s'est approprié des images dans les fonds des brocantes ou d'autres dépôts d'archives disponibles, soit il en a produit de nouvelles au cours de ses déplacements à l'aide d'un appareil photographique ordinaire. Mais ces images ne sont pas destinées, répétons-le, à servir, à titre d'illustrations *a posteriori*, quelque intention littéraire : l'auteur-narrateur-enquêteur coordonne son regard à ses réflexions ; il est

appelé par les images ou par le réel au gré d'une démarche heuristique qui s'affirme comme l'objet même de ses récits.

Bien qu'apparemment dépourvues de qualités artistiques, les images de Sebald ont-elles cependant une fonction esthétique ? Souvent reliées aux référents textuels, elles se caractérisent par leur évidence, voire leur banalité. Or, intégrées à une narration mélancolique du passé, elles font l'objet d'une poétique mémorielle que nous pouvons dégager du travail effectué par l'auteur sur leurs apparences entre transparence et opacité. Nous essaierons de définir cette poétique d'abord en montrant en quoi elle peut relever d'une éthique du documentaire, puis en nous demandant à quoi les images qu'elle convoque doivent leur teneur mélancolique, et si leur est applicable la distinction par Wolfgang Iser entre *images de présentation* et *images de représentation*, enfin en étudiant le rôle qu'y joue le travestissement. D'abord en tentant de définir leur opacité relativement à une éthique de la représentation ; puis en dégageant la force mélancolique de leur production ; ensuite en les considérant selon la distinction établie par Wolfgang Iser entre *images de présentation* et *images de représentation* ; enfin en essayant de caractériser la charge de travestissement qu'elles contiennent.

Opacité du passé

Les photographies familiales offrent un espace privilégié à l'exercice de la mémoire. Nombre d'images issues d'albums photographiques fixent dans les récits de Sebald les souvenirs d'une existence privée ou familiale selon les attendus du genre et illustrent par là ce que Bourdieu appelle un *art moyen* : la photographie de famille coordonne les normes sociales et les normes esthétiques, et respectent avant tout l'ordre de la convenance et de la bienséance. Si, dans la perspective d'une enquête sur le passé, la photographie familiale se propose comme un document, la force des normes sociales contribue néanmoins à l'opacification du discours qu'elle peut tenir sur le passé. Ainsi de la photographie (fig. 103) issue de l'album familial du narrateur et « représentant [ses] parents immigrés à l'époque de la république de Weimar », qui devient la source d'une interrogation sur l'histoire de sa famille, restée jusque là largement ignorée sinon obnubilée. En cela, plutôt qu'une image « moyenne », sans mémoire, l'image familiale peut être l'image d'une « mémoire empêchée » (Ricœur), significative du refoulement par les Allemands de leur passé.

fig. 103 : W.G. Sebald, *Les Émigrants*.

Si l'on admet que ce vers quoi tend l'œuvre de Sebald est la représentation historique de la destruction, l'on comprend aisément qu'il soit à la recherche d'autres « modèles de réalité »[421] que celui qu'offre la photographie familiale, mais, ainsi qu'il en fait lui-même la remarque,

> […] Même la littérature dite « des ruines », dont tant se réclamaient et qui revendiquait pour programme une vision intransigeante de la réalité […] s'avère, à y regarder d'un peu plus près, un instrument adapté à l'amnésie individuelle et collective, vraisemblablement régulé par des processus plus ou moins conscients d'autocensure et destiné à occulter un monde dont le sens échappe.[422]

Contre la littérature visant à « tirer des ruines d'un monde anéanti des effets esthétiques ou pseudo-esthétiques »[423], Sebald propose la méthode du « documentaire concret »[424], qu'il trouve notamment chez Alexander Kluge, et qui prend la forme d'une image voilée[425] (fig. 104) :

421 Selon W. Iser la réalité fait l'objet, dans le texte littéraire donné à lire, d'une sélection signifiante : « la réalité en tant que contingence pure ne peut servir de champ référentiel au texte de fiction. Celui-ci se rapporte plutôt à des systèmes dans lesquels la contingence et la complexité du monde sont réduites et qui présentent une construction spécifique du sens du monde. » (Wolfgang Iser, *L'acte de lecture, Théorie de l'effet esthétique*, Liège, Mardaga, 1976, p. 131).

422 W.G. Sebald, *De la destruction comme élément de l'histoire naturelle*, op. cit., p. 21.

423 *Ibid.*, p. 61.

424 « […] les notes discontinues que Jäcki prend au cours de ses recherches sur le raid de Hambourg, dans le roman d'Hubert Fichte *Les Imitations de Detlev, Grünspan*, m'apparaissent comme une méthode littéraire valable, sans doute parce qu'elles relèvent du documentaire concret et non d'un imaginaire abstrait. C'est dans ce caractère documentaire, préfiguré par *L'Effondrement* de Nossack, que la littérature allemande d'après-guerre trouve son terrain et commence ses études sérieuses sur un matériau sans commune mesure avec l'esthétique héritée de la tradition. », (*Ibid.*, p. 66-67).

425 *Ibid.*, p. 74.

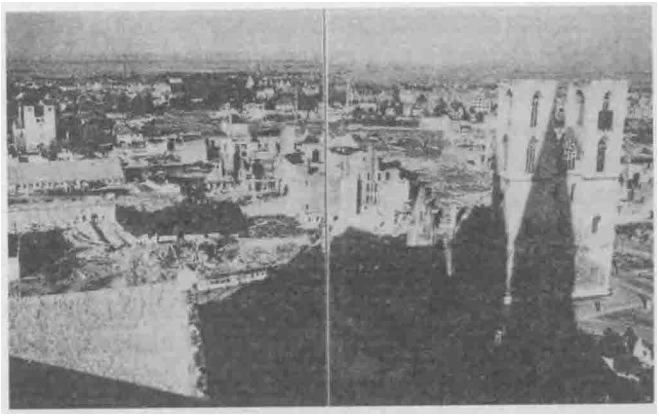


fig. 104 : W.G. Sebald, *De la destruction comme élément de l'histoire naturelle.*

La pauvreté de ce type d'image répond à l'exigence éthique d'un regard sur l'histoire :

> […] C'est pourquoi le regard que Kluge pose sur sa ville natale détruite est aussi, en dépit de toute détermination intellectuelle, celui, figé d'effroi, de l'ange de l'histoire, dont W. Benjamin a dit que, les yeux écarquillés, il ne voit « qu'une seule et unique catastrophe qui sans cesse amoncelle ruines sur ruines et les précipite à ses pieds. »[426]

Ailleurs, dans *Austerlitz*, l'image donnée pour historique est une représentation du passé selon des clichés préétablis qui font écran à la mémoire – sa sélection est l'indice de ce qu'elle exclut :

> […] Faire de l'histoire, telle était la thèse d'Hilary, ce n'était que s'intéresser à des images préétablies, ancrées à l'intérieur de nos têtes, sur lesquelles nous gardons le regard fixé tandis que la vérité se trouve ailleurs, quelque part à l'écart, en un lieu que personne n'a encore découvert.[427]

L'image peut interposer sa vison et devenir une médiation inopportune dans l'exercice de l'anamnèse comme l'était dans *Vertiges*, nous l'avons vu, la conception stendhalienne de l'image-écran :

> […] Car une gravure a tôt fait d'occuper tout le champ du souvenir et l'on peut même dire, ajoute-t-il, qu'elle finit par le détruire.[428]

Chromatisme de la mélancolie

On peut donc penser que c'est l'obnubilation de la mémoire qui rend les images opaques en produisant un effet de voilement qui en altère la perception. Cet effet est à mettre en relation avec l'omniprésence de la tonalité chromatique du gris dans les récits de Sebald, tonalité associée comme la poussière au recouvrement et au silence :

426 *Ibid.*, p. 75.

427 W.G. Sebald, *Austerlitz*, op. cit., p. 89.

428 W.G. Sebald, *Vertiges*, op. cit., p. 15.

> […] la poussière est, d'une manière ou d'une autre, synonyme de silence. […] Bien sûr, cela est, en un sens, une obsession allemande et juive que de maintenir les choses kasher et propres. C'est une des choses que ces deux peuples étroitement liés par beaucoup de points ont partagée.[429]

Ce silence dont la poussière est le « synonyme » est celui, pour le peuple allemand, d'une mémoire refoulée, et pour le peuple juif celui d'une mémoire détruite. Ainsi peut-on interpréter la référence insistante aux tonalités grises et à la poussière comme signifiant un effet du travail de la mémoire : la prise de conscience des protagonistes et des lecteurs ne saurait avoir lieu que dans le clair-obscur d'une existence éphémère, volatile, consentante à un silence qui est le symptôme d'un refoulement. Le cas du peintre Ferber est à cet égard exemplaire : la poussière de graphite qui recouvre son corps métaphorise sans doute une disparition, mais il importe de noter qu'en recouvrant obstinément de poussière la toile qu'il est en train de peindre, il maintient vivante l'obscure mémoire d'un geste.

Observons d'autre part que la tonalité grise unit dans un *continuum* chromatique typographie et photos en noir et blanc. Sebald oblige son lecteur à rompre avec une compréhension hiérarchisée et illustrative du rapport du texte aux images : plutôt qu'il n'éclaire les images à la façon d'une légende, le texte reçoit de celles-ci comme une ombre portée, et subit de leur part ce que Georges Rodenbach appelle une « contagion »[430]. Ce nivellement des gris typographiques et iconographiques[431] est en fait le produit d'un travail d'assombrissement des reproductions photographiques effectué par l'auteur à l'aide de photocopieurs[432]. La tonalité générale de gris, qui renvoie elle-même aux motifs de la poussière et aux diverses modalités de clair-obscur, est inhérente aux reproductions photographiques en noir et blanc et induit un phénomène de déréalisation : le lecteur quitte le monde réel pour entrer dans un espace mémoriel créé par l'association du texte et des images. Les tonalités de gris instaurent une relation au récit d'ordre mélancolique, relation dont le chromatisme des métaux assure l'actualisation sensible : qu'il s'agisse des sels d'argent de la photographie ou du plomb des caractères typograpiques, la tonalité

---

429 W.G. Sebald, *L'Archéologue de la mémoire*, op. cit., p. 61.

430 L'on peut renvoyer ici à l'avertissement de *Bruges-la-morte* : « C'est pourquoi il importe, puisque ces décors de Bruges collaborent aux péripéties, de les reproduire ici, intercalés entre les pages, […] afin que ceux qui nous liront subissent aussi la présence et l'influence de la Ville, éprouvent la contagion des eaux mieux voisines, sentent à leur tour l'ombre des hautes tours allongées sur le texte. » (G. Rodenbach, *Bruges-la-morte*, Paris, GF, 1998, p. 50).

431 « I write up to these pictures and I write out of them also, so they are really part of the text and not illustrations and hence, if they were produced in a much better form, which would be technically very easy to do nowadays, then they would ruin the text. They must not stand out; they must be of the same leaden grain as the rest. » (C. Bigsby, *Writers in Conversation*, Vol. 2, Pen and Ink Press, 2001, p. 155) : « J'écris à la lisière de ces images et j'écris aussi à l'intérieur de celles-ci, afin qu'elles participent au texte sans l'illustrer, parce que si elles étaient produites avec plus de soins, ce qui est techniquement très facile aujourd'hui, elles dégraderaient le texte. Elles ne doivent pas se distinguer ; elles doivent posséder la même apparence de plomb que le reste. » (nous traduisons).

432 Lise Patt, « Searching for Sebald : What I Know for Sure », dans Lise Patt (dir.) with Christel Dillbohner, dans *Searching for Sebald. Photography after W.G. Sebald*, Los Angeles, The Institute of Cultural Inquiry, 2007, p. 49.

mélancolique du récit sébaldien opère sous le voile gris enveloppant la mémoire de ses protagonistes ; Austerlitz commente ainsi ses propres écrits :

> […] Je ne voyais 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 abandonnés derrière soi par quelque gastéropode et dont la vue me remplissait tour à tour de honte et d'effroi.[433]

Nous pouvons dès lors, à partir de la prise en compte des effets chromatiques, poursuivre notre interrogation sur la présence des images photographiques dans les textes de Sebald et leur rôle dans l'économie matérielle de l'expression de la mémoire. Les reproductions photographiques répondent selon Sebald à une double fonction. Outre leur capacité à attester d'une vraisemblance[434] et à conférer ainsi un « semblant de légitimité »[435] au récit, elles génèrent un effet de lecture particulier :

> L'autre fonction est celle d'arrêter le temps. La fiction est une forme artistique qui suit une temporalité, qui tend vers une fin, qui travaille sur un gradient négatif et il est très, très difficile dans cette forme particulière de récit d'arrêter la fuite du temps. […] Les photographies ont […] ce pouvoir, elles agissent comme des retenues, des barrages qui endiguent le flot. Je crois que c'est quelque chose de positif, le fait de ralentir la lecture, en quelque sorte.[436]

En rappelant que l'acte de représentation s'étire sur l'axe temporel de la lecture, Sebald établit un lien direct entre celle-ci et la perception du temps. L'acte de lecture est tributaire de la représentation du temps par le récit, défini chez Sebald par les différents modes de rétrospection qu'organisent les discours rapportés. La rencontre de l'image et du texte a lieu, nous l'avons dit, au sein d'un *continuum* chromatique, mais l'apparition des images s'effectue sur un axe différent de celui sur lequel se déroule le procès textuel. Les images « montent » dans le texte comme les images photographiques qui apparaissent au moment de leur plongée dans le bain révélateur lors des opérations de développement. Elles émergent selon un processus de remontée vers la conscience. Les images de mémoire opposent une résistance à l'appréhension du temps comme celui de l'écoulement du récit. Là où elles apparaissent se créent, au sein du flux temporel, des zones étales semblables aux retenues d'eau en amont des barrages, dont la fonction, outre celle d'approfondir et de compliquer, en stimulant la mémoire du lecteur, la synthèse que requiert tout acte de lecture, est en quelque sorte de permettre une sortie hors du temps. Ainsi les reproductions photographiques endiguent-elles le flot temporel du récit, avant de s'effacer,

---

433 W.G. Sebald, *Austerlitz*, op. cit., p. 150.

434 « […] elles sont là pour accréditer la véracité du récit – nous sommes plus enclin à croire les images que les mots. […] les photographies permettent au narrateur de conférer une sorte de légitimité à l'histoire qu'il raconte. » (W.G. Sebald, *L'Archéologue de la mémoire,* op. cit., p. 43).

435 *Ibid*., p. 44.

436 *Ibid.*

comme ces « […] souvenirs, qui […] 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. »[437]

Ralentir la lecture

La métaphore du fleuve sert chez Sebald un double propos : thématiser le temps et rendre compte de ce qu'est la lecture. Dans ses récits, la discontinuité de la mémoire « empêchée » des différents narrateurs oppose à la continuité linéaire de la lecture des errances et des circonvolutions semblables aux méandres des fleuves : leurs bras morts et les retenues d'eau qu'il créent fournissent des images propices à l'expression des méandres de la mémoire et de leur force d'opposition au flux temporel ; de façon analogue les reproductions photographiques font résistance à l'écoulement du texte.

Conjointement à celle du fleuve, Sebald convoque une seconde métaphore pour dire de quelle manière la mémoire est à l'œuvre dans le récit. Il compare en effet, nous l'avons vu, le processus mémoriel, cette montée progressive des images à la surface de la conscience, à ce qui se passe lors d'une séance de développement photographique, quand on plonge le papier dans le bain révélateur. Il élabore ainsi une conception de l'écriture qui implique une maîtrise de l'écoulement du temps[438] :

> […] 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.[439]

Associé à la photographie, le motif du barrage, qui s'applique à la fois au fleuve et au récit, permet à Sebald de définir le statut spatio-temporel de la lecture. Avant de décrire comment il développe ce motif, nous nous attarderons sur la reproduction en double page, dans *Austerlitz*, d'une planche d'atlas (fig. 105) – « où étaient répertoriés les plus grands fleuves et les plus hauts sommets de la Terre par ordre décroissant de longueur et d'altitude »[440] –, qui offre une synthèse de la métaphore du fleuve dans l'œuvre de Sebald :

---

437 W.G. Sebald, *Austerlitz*, op. cit., p. 95.

438 En ce sens la chronophotographie renvoie au principe de saisie et de décomposition du mouvement inhérent à cette spatialisation du temps que représente la métaphore du fleuve.

439 W.G. Sebald, *Austerlitz*, op. cit., p. 95.

440 W.G. Sebald, *Vertiges*, op. cit. p. 226.

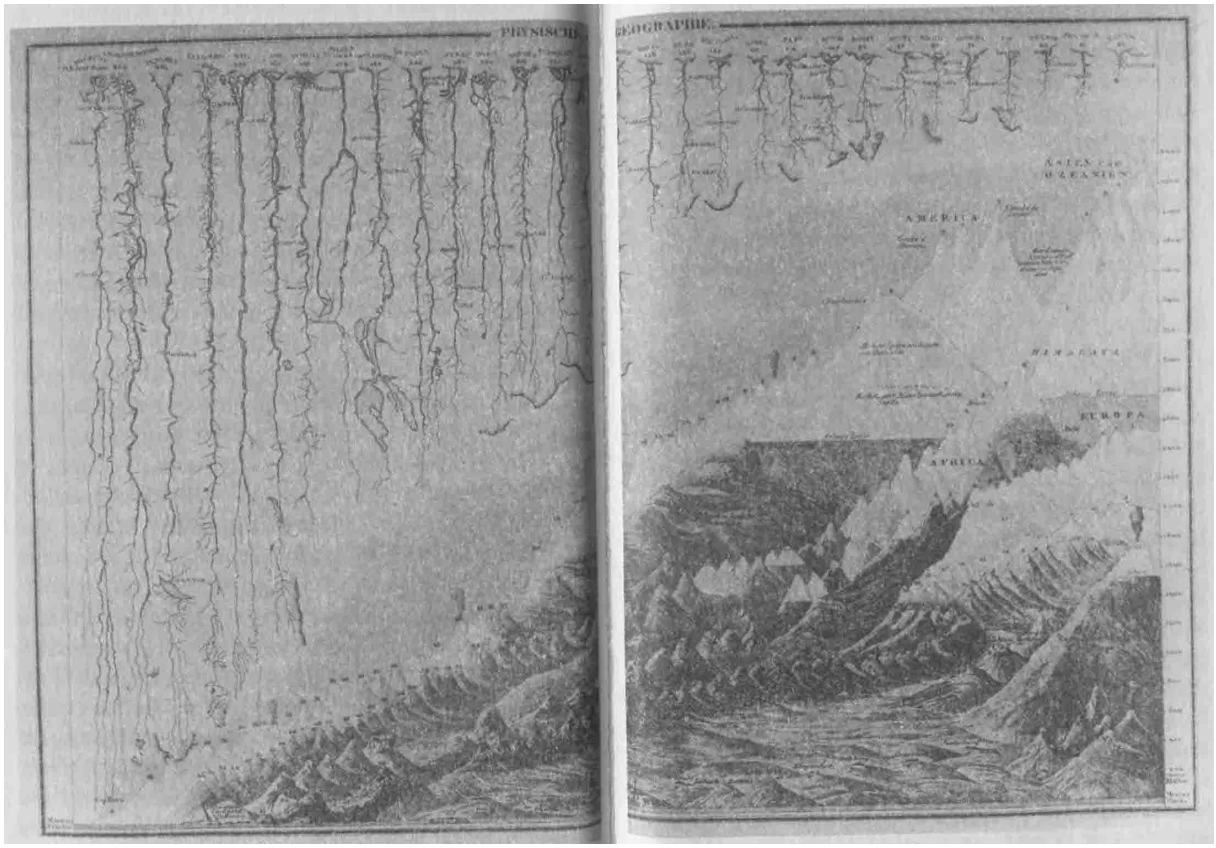


fig. 105 : W.G. Sebald, *Vertiges*.

Cette planche d'atlas se donne en effet comme une métaphore du fleuve depuis son amont – le glacier et les neiges – jusqu'à son aval – l'embouchure et les rivages. Dans *D'après Nature. Poème élémentaire*, deux cahiers de trois photos en double page encadrent significativement le poème en le bordant à ses extrémités[441]. Elles montrent deux types de paysages : les eaux calmes et étales de ce qui semble être une embouchure de fleuve ou un lac (photos du premier cahier), et les eaux tumultueuses de la haute-montagne (photos du second cahier). De la première image, où l'eau étale signalerait plutôt les berges d'un fleuve, aux cinq suivantes, représentant des eaux tumultueuses situées dans l'environnement montagneux d'un lac d'altitude et de torrents de glacier, la dynamique est rétrograde, remontant de l'aval vers l'amont. Le texte suit quant à lui un mouvement inverse, de la montagne – « Comme la neige sur les Alpes » – vers la mer – « … et que j'aille tout au bout de la mer » – jusqu'à l'obscurité – « La sombre nuit fait voile » –, mouvement que confirme l'ordre chronologique des époques du récit : XVIe siècle (Grünewald),

441 Nous nous appuyons ici sur la description de l'édition allemande Greno, 1988. Les photographies disparaissent dans l'édition française (Actes Sud, 2007), qui ne maintient qu'une seule photographie sur sa couverture, identifiée sous le nom d'un autre photographe (Joe Cornish/Getty images), dont le sujet est proche des photos de Th. Becker présentées dans l'édition originale : un lac de montagne où les eaux immobiles du premier plan font relief sur les montagnes à l'arrière-plan.

XVIIIe siècle (Steller), XXe siècle (Sebald). Les dynamiques iconographiques et textuelles montrent ainsi une certaine réversibilité de leurs mouvements dans le temps et dans l'espace, qui n'est possible que si l'on admet le point de vue d'un observateur capable de parcourir à volonté les époques et les espaces. Cette instance, qui semble nier l'existence du temps en ne se projetant plus à partir des limites de son corps, est un narrateur *feint*[442] qui ne se révèle pleinement comme un narrateur autobiographique qu'à la fin du texte. Dans la dernière section du poème, le narrateur survole le cours d'un fleuve à deux reprises ; son regard de déplace, à partir du hublot d'un avion, des rives de la Mer du Nord vers l'amont du fleuve en Allemagne :

> […] Ainsi qu'une raie flotte dans les profondeurs
> de la mer, ainsi je glissais sans un bruit,
> bougeant à peine une aile,
> très haut au-dessus de la terre,
> survolant l'embouchure du Rhin,
> et je suivais, en remontant le fleuve,
> le cours de cette eau devenue
> lourde et amère.[443]

Puis son regard suit le cours d'un fleuve figuré à l'arrière-plan du tableau d'Altdorfer, *La Bataille d'Alexandre*, depuis les rives de la Méditerranée jusqu'aux lointains sommets montagneux enneigés :

> […] Nous portons le regard
> au-delà de la bataille et nous voyons,
> du Nord vers le Sud,
> nous voyons les tentes blanches
> d'un camp perse dans l'éclat du couchant,
> et une ville au bord de la mer.
> Au large, voiles gonflées,
> passent les navires, et les ombres
> touchent déjà Chypre, et au-delà
> s'étend la terre ferme d'Égypte.
> On reconnaît le delta du Nil,
> la péninsule du Sinaï, la mer Rouge,
> et plus loin encore à l'horizon,
> dans la lumière qui peu à peu s'éteint,
> élevant leurs tours de neige et de glace, les montagnes
> du continent inconnu
> inexploré, africain.[444]

Les étapes de l'écoulement des fleuves – la montagne, la plaine et l'embouchure – sont très souvent accompagnées de commentaires sur le temps.

---

442 Nous reviendrons, dans la dernière partie de notre étude, sur ce concept que l'on doit à Käte Hamburger dans *Logique des genres littéraires*.

443 W.G. Sebald, *D'Après nature*, op. cit., p. 87.

444 *Ibid*., p. 88-89.

A Londres, le narrateur et Austerlitz longent la Tamise, traversent celle-ci puis gravissent une colline jusqu'au point de vue sommital de l'observatoire de Greenwich ; la vue sur le fleuve favorise alors chez le personnage une interrogation sur la pertinence de la métaphore du fleuve appliquée au temps :

> […] Si Newton a pensé, dit Austerlitz en montrant par la fenêtre, brillant dans le reste de jour, le méandre qui enserre l'île des Chiens, si Newton a réellement pensé que le temps s'écoule comme le courant de la Tamise, où est alors son origine et dans quelle mer finit-il par se jeter ? Tout cours d'eau, nous le savons, est nécessairement bordé des deux côtés. Mais quelles seraient, à ce compte, les rives du temps ? Quelles seraient ses propriétés spécifiques correspondant approximativement à celles de l'eau, laquelle est liquide, assez lourde et transparente, en quoi les choses plongées dans le temps se distinguent-elles de celles qui n'ont jamais été en contact avec lui ? Que signifie que nous représentions les heures diurnes et les heures nocturnes sur un même cercle ? Pourquoi, en un lieu, le temps reste-t-il éternellement immobile tandis qu'en un autre il se précipite en une fuite éperdue ? Ne pourrait-on pas dire que le temps lui-même, au fil des millénaires, n'a pas été synchrone ? Finalement, il n'y a pas si longtemps que cela qu'il se trouve en expansion et se répand en tous sens. 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 ?[445]

Les « remous », les « tourbillons », les « engorgements » et les « dégorgements » des eaux du fleuve, qui témoignent du fait que la régularité de son écoulement est contrariée, peuvent être interprétés comme une métaphore de cette désynchronisation des temps et des espaces qui caractérise la mémoire « empêchée » du personnage.

Examinons maintenant comment les obstacles opposés à l'écoulement du temps sont signifiés par les multiples références aux barrages qui contraignent les fleuves et les rivières : à travers l'évocation de ces zones étales qui échappent aux tumultes des flots, toutes ces références disent la présence de mémoires ensevelies, en latence. Les deux exemples de barrages qu'on trouve dans la suite de l'extrait cité ci-dessus font l'objet d'une méditation sur la mémoire et s'accompagnent de reproductions photographiques. Le premier se situe à la fin d'*Austerlitz*. La vue des berges du Rhin (fig. 106), perçues du train qui le ramène pour la seconde fois de sa vie de Prague en Allemagne rappelle au personnage le barrage du village Gallois où il fut placé après son évacuation :

> […] Elias arrêta la carriole au bord du lac et monta avec moi jusqu'au milieu du barrage, où il me parla de sa maison paternelle qui se trouvait maintenant à une profondeur de peut-être cent pieds sous les eaux, et pas seulement la maison de son père, mais au moins quarante fermes et habitations, et l'église Saint Jean-de-Jérusalem et les trois chapelles et les trois tavernes – irrémédiablement recouvertes par les flots après l'achèvement de la digue à l'automne 1888.[446]

445 *Ibid.,* p. 123-124.

446 *Ibid*., p. 64-65.

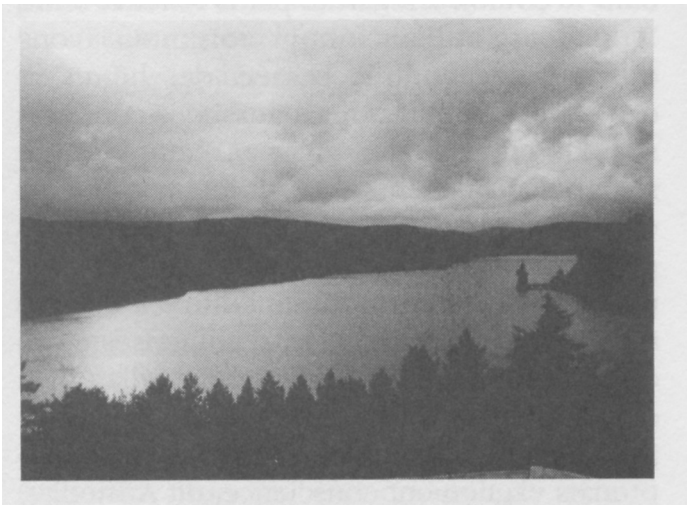


fig. 106 : W.G. Sebald, *Austerlitz,* p. 268.

Le voyage dans l'espace génère une désynchronisation du temps – « en descendant le Rhin, je ne savais plus à quelle époque de ma vie je me trouvais » – propice à une remontée de la mémoire, celle, personnelle, d'Austerlitz et, obliquement, celle de la Shoah : la mention de la « ville assassine » de Bacharach renvoie en effet au pogrom dont les communautés juives des régions inférieures du Rhin et de la Moselle furent victimes en 1287 :

> […] Je vois ce paysage allemand, dit Austerlitz, tel qu'il a été décrit par les voyageurs du passé, le grand fleuve non régularisé et débordant par endroits de son lit, les saumons qui s'ébattent dans ses eaux, les écrevisses courant sur le sable fin ; je vois les sombres lavis que Victor Hugo a réalisés des châteaux du Rhin, Joseph Mallord Turner assis sur son petit pliant non loin de la ville assassine de Bacharach et brossant d'une main leste ses aquarelles ; je vois les eaux profondes de Vyrnwy, les habitants engloutis de Llanwyddyn […].[447]

Vertiges offre un second exemple de barrage. Le narrateur entreprend une promenade en compagnie du poète Ernst Herbeck vers Altenberg. Du promontoire de Burg Grafenstein ils observent le Danube et « ses basses terres marécageuses sur lesquelles les ombres du soir commençaient à se poser »[448], clair-obscur dont rend alors compte, nous l'avons vu, une photographie (fig. 107) à laquelle s'oppose immédiatement une autre, que le narrateur commente en décrivant la déperdition du pouvoir mémoriel du fleuve désormais « régularisé » (fig. 108) :

> […] Il reste à ajouter que la vue du Grafenstein entretemps n'est plus la même. On a construit une retenue d'eau en contrebas de la forteresse. Le cours du fleuve en a été régularisé et offre maintenant un spectacle auquel la force du souvenir ne résistera plus longtemps.[449]

---

447 *Ibid.*, p. 270.

448 W.G. Sebald, *Vertiges*, op. cit., p. 49.

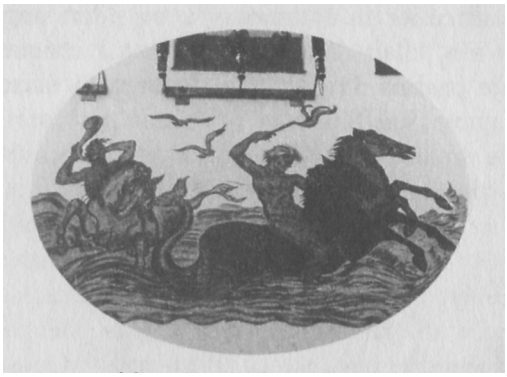
449 *Ibid.,* p. 50.

fig. 107 : W.G. Sebald, *Vertiges*, p. 49.

fig. 108 : W.G. Sebald, *Vertiges*, p. 51.

Sebald amplifie dans *Vertiges* le thème de la régulation des eaux fluviales comme une modalité de l'« arraisonnement », pour reprendre le terme d'Heidegger, de la nature par la technique. Et à la fin du récit, le narrateur voit dans les thèmes des peintures murales du peintre Hengge une célébration inquiétante des forces techniques de destruction :

> […] il était dans les années trente au faîte de sa gloire et connu jusqu'au-delà Munich […]. Sur la maison Seefelder par exemple, où mon grand-père habitait un appartement en combles dans lequel je suis né, figurait, à la demande de l'artisan forgeron Ure Seefelder, qui les trouvait correspondre au goût du jour et au commerce de machines créé par lui quelques années avant la guerre, une scène de course automobile ; et sur la guérite du transformateur à l'orée du village, il y avait même une allégorie de la force hydraulique.



> Tous ces tableaux de Hengge avaient pour moi quelque chose d'extrêmement inquiétant.[450]

450 W.G. Sebald, *Vertiges*, op. cit., p. 211.

Cela le conduit à penser que toute peinture contient quelque chose « de néfaste et de dévastateur » et entraîne chez lui une « suspicion entachant l'art en général »[451], à laquelle faisaient déjà allusion les différents tableaux du poème *D'après nature* :

> […] s'étend derrière le groupe de déplorants/un paysage qui entre si loin dans la profondeur du tableau/que notre œil ne suffit pas à le sonder./Un bout de terre brune brûlée/dont le contour, telle la tête d'une baleine/ou d'un Léviathan gueule ouverte,/engloutit les prés, les vallons d'un vert blafard/et la surface aux reflets marécageux de l'eau.[452]

> […] paysage montagneux de la Déploration/où Grünewald, jetant un regard pathétique/sur l'avenir, a préfiguré/une planète totalement inconnue, couleur de craie,/derrière le fleuve bleu-noir./Ici est peint, terriblement érodé,/et désolé, l'héritage d'usure/qui finira par dévorer même les pierres.[453]

et la figure mélancolique de Mathis Nithart qui :

> […] se rendit à Halle/afin d'y construire/pour les célèbres sources salées de la ville/une machine hydraulique,/un système très complexe de moulins/et de canalisations comme celui du Main/à Aschaffenburg, qui était/une magnifique mécanique, et spectaculaire » et qui « sombra/dans une profonde dépression, puis la mort,/semble-t-il, n'a point tardé à venir.[454]

La dynamique mémorielle se développe, nous l'avons dit, en amont et en aval du fleuve. En amont, le glacier montre la même force d'oubli et de mémoire que le barrage : il engloutit puis restitue le corps du guide Naegeli à la fin du premier récit des *Émigrants* (fig. 109 et 110) :

> […] Voilà donc comment ils reviennent les morts. Parfois, après de plus de sept décennies, ils sortent de la glace et gisent au bord de la moraine, un petit tas d'os polis, une paire de chaussures cloutées.[455]

fig. 109 : W.G. Sebald, *Les Émigrants*, p. 23.

451 *Ibid.*, p. 214.
452 W. G. Sebald, *D'Après nature*, op. cit., p. 26.
453 *Ibid.*, p. 27.
454 *Ibid.*, p. 19.
455 W.G. Sebald, *Les Émigrants*, op. cit., p. 32-33.

23 JUIL. 1986

Trois fois coup sur coup dans les Alpes

CH/FD/Mavis suspectes

Des linceuls s'

Hier, on a identifié le cadavre d'un guide disparu en 1914

Mais le phénomène des glaces qui rendent leurs victimes e

Septante-deux ans après sa mort, le corps du guide bernois Johannes Naegeli a été libéré de son linceul de glace.

PAR Véronique TISSIÈRES

Hier, on apprenait en effet que la dépouille découverte jeudi dernier sur le glacier supérieur de l'Aar était celle de cet homme de Wilingen (près de Meiringen) dont on avait perdu la trace depuis ces jours d'été 1914, où il resta seul à la cabane du CAS. Agé, à l'époque de 66 ans, il est probable qu'il tenta de regagner la plaine par le glacier ; il n'y parvint jamais et toutes les recherches entreprises à l'époque demeurèrent sans résultats.

Coïncidence ? Quelque jours avant la découverte de la dépouille du guide bernois, le corps d'un fantassin de l'armée austro-hongroise, victime de la Première Guerre mondiale, émergeait du Giogo Lungo (Dolomites). Début juillet, enfin, la Vallée-Blanche rendait le cadavre d'une de ses victimes...

Trois cas recensés dans le massif alpin au cours des quinze premiers jours de juillet ! C'est beaucoup, c'

même tout à fait exceptionnel, car restitution de corps par les glacie contrairement à ce que pourraient la ser supposer les exemples ci-dess reste un phénomène rare. « Rare m cyclique, précise-t-on au service secours en haute montagne de la pol valaisanne. Il ne faut en effet pas p dre de vue que ces restitutions s étroitement liées au mouvement masses de glace. Certaines années, glaciers du canton livrent deux vic mes presque coup sur coup, puis pl rien pendant longtemps. »

Ce fut le cas l'an dernier. Le cor d'une jeune femme, disparue quat ans auparavant, fut retrouvé à la su face du glacier de Breney (val Bagnes). Peu après, le Théodule ren

LE GLACIER DE L'AAR

Qui vient de rendre un guide décédé en 1914.

L'histo

Film, légendes, la rest l'imagination. Mais il

C'était en 1937. Fin août, la s son terminée, le gardien de cabane Bertol (au-dessus d'Arol quitta la petite bâtisse pour la v lée. Il n'y arriva jamais. Des rech ches furent entreprises, en vain.

Qu'était-il devenu ? Les langu allèrent bon train dans la région. jasa, on parla d'une escapade Italie. D'autant plus qu'il n'avait p disparu seul, mais avec la cair contenant les recettes du refu Pas une grosse somme, de q toutefois recommencer une n velle vie ailleurs.

Sept ans plus tard, un gui repère, émergeant de la masse glacier, une main tenant fermem

fig. 110 : W.G. Sebald, *Les Émigrants*, p. 33.

Aux seuils lumineux de l'amont répondent symétriquement les frontières obscures de l'aval, les franges ultimes et souvent crépusculaires du temps, à l'endroit du mélange de la terre et de l'eau – les marécages, embouchures et rives – où la mémoire des morts trouve un milieu propice à son émergence. « Ces questions me mènent au-delà de la frontière », dit l'ingénieur D. après avoir évoqué la destruction à venir[456] ; « J'étais arrivé dans l'un des bras/morts du temps » poursuit-il dans son accès de mélancolie. Les eaux sont, au terme de leur parcours, marquées par la menace de l'engloutissement ; c'est ce que perçoit l'oncle du narrateur dans le deuxième récit des *Émigrants*, sur la plage :

> […] L'oncle Kasimir s'arrêta pour contempler la mer. C'est le bord des ténèbres, dit-il. Et de fait on eût cru que derrière nous le continent avait sombré et que rien d'autre n'émergeait du désert liquide que cette étroite bande de sable s'étirant du nord au sud.[457]

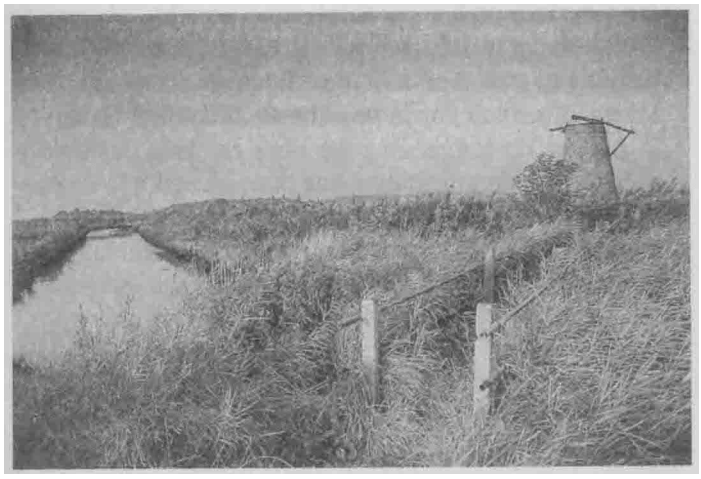
L'embouchure des fleuves et le littoral marquent le terme d'un processus temporel de transformation et de destruction progressive du monde. *Les Anneaux de Saturne*, dont le sous-titre en langue originale, « un pèlerinage anglais » (*Eine englische Wallfahrt*), signale la dimension

456 W.G. Sebald, *D'Après nature*, op. cit., p. 83.

457 W.G. Sebald, *Les Émigrants*, op. cit., p. 106.

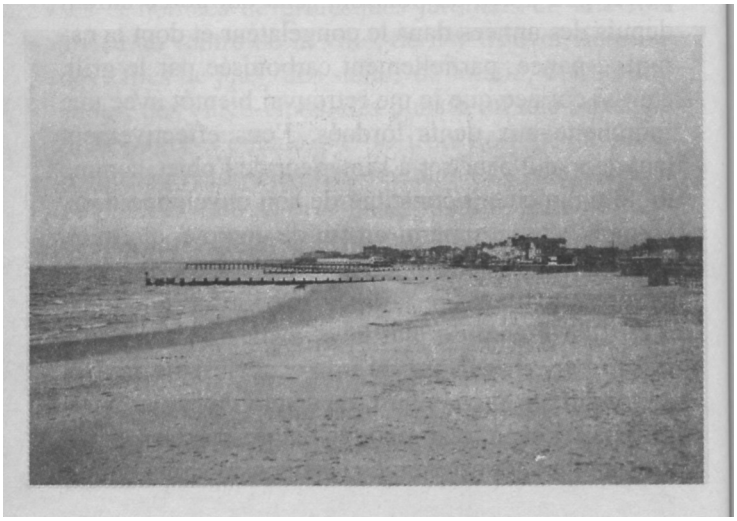
commémorative du voyage, est sans doute le récit de Sebald le plus développé du point de vue de la description des limites du monde et de sa destruction. Il multiplie les points de vue sur les zones de contact entre la terre et la mer, le plus souvent accompagnés de reproductions photographiques où dominent les teintes grises diluées ou les noirs bouchés. La longue marche du narrateur sur la côte Est de l'île britannique, point de jonction avec son passé continental, le conduit face au vide et lui fournit l'occasion de retracer l'histoire humaine et naturelle de la destruction :

> […] Il n'y a rien à voir ici, sauf de loin en loin une maison isolée de garde champêtre, de l'herbe et des vagues de roseaux, quelques saules affaissés et des cônes de briques délabrés, **semblables aux ruines d'une civilisation anéantie**, vestiges des innombrables pompes et



> moulins à vent dont les voiles blanches n'ont cessé de tourner sur les prairies marécageuses de Halvergate et un peu partout à proximité de la côte, **jusqu'à ce qu'elles aient été abandonnées une à une** dans les décennies qui ont suivi la Première Guerre mondiale.[458]

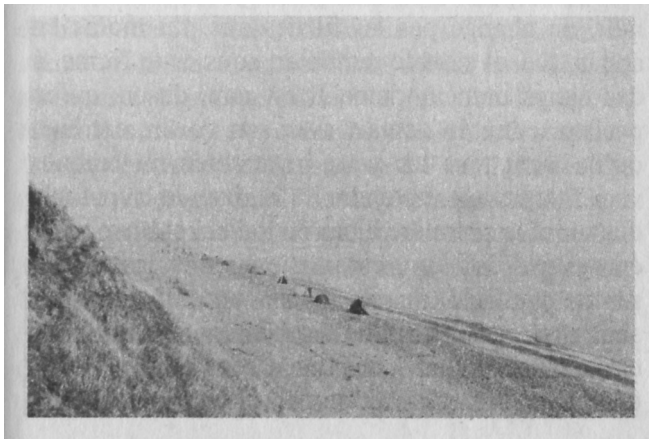
> […] **La grève, dehors, s'étirait entre chien et loup, et rien ne bougeait, ni dans l'air ni sur terre sur l'eau**. Les vagues déferlantes



458 W.G. Sebald, *Les Anneaux de Saturne*, op. cit., p. 48.

elles-mêmes, blanches comme neige, me paraissaient immobiles.[459]

[…] Du sentier qui franchit les dunes herbeuses et la falaise peu élevée, on aperçoit, en contrebas, **la plage traversée de bancs de sable plats** où sont plantés, de jour comme du nuit et tout au long de l'année, comme j'ai pu m'en assurer à diverses reprises, toutes sortes d'abris en forme



de tente […]. **On dirait les derniers représentants d'un peuple de nomades** qui se seraient posés là, l'extrême bord de la terre, en attente d'un miracle depuis toujours espéré, en vertu duquel privations et errances se trouveraient somme toute justifiées. […] S'ils passent leur temps là, c'est sans doute parce que c'est un lieu où l'on se tient le dos tourné à la terre, **avec rien que le vide devant soi**.[460]

[…] J'avais laissé loin derrière moi les pêcheurs sur la grève lorsque j'atteignis, au tout début de l'après-midi, le lac d'eau saumâtre de Benacre Broad, allongé derrière un banc de gravier, à mi-chemin entre Lowestoft et Southwold. **Le lac est ceint d'une couronne verte de bois feuillu qui meurt peu à peu, côté mer, du fait de l'érosion littorale en constante progression**. Il faut s'attendre – ce n'est assurément qu'une question de temps – à ce que le banc de gravier soit rompu au cours d'une nuit de tempête et que l'aspect de la région en soit totalement transformé. Et pourtant, le jour où je me trouvais là, assis sur la rive silencieuse, on avait l'impression de contempler l'éternité […]. C'était comme si le monde avait été placé sous cloche.[461]

[…] à l'endroit où la plage se rétrécit et cède la place à un morceau de côte découpée, gisent pêle-mêle quelques douzaines d'arbres morts qui ont dû tomber il y a quelques années déjà des falaises de Covehithe. Blanchi par l'eau de mer , le vent et le soleil , **le bois brisé et sans écorce fait penser aux ossements d'une espèce, dépassant en taille les mammouths et les sauriens, anéantie il y a longtemps sur ce rivage solitaire**.[462]

[…] Devant moi, au loin, la ville de Southwold était blottie, ses maisons minuscules, des îlots d'arbres, **un phare blanc comme neige sous le ciel sombre**.[463]

459 *Ibid.*, p. 66.
460 *Ibid.*, p. 75-77.
461 *Ibid.*
462 *Ibid.*, p. 92.
463 *Ibid.*, p. 98.

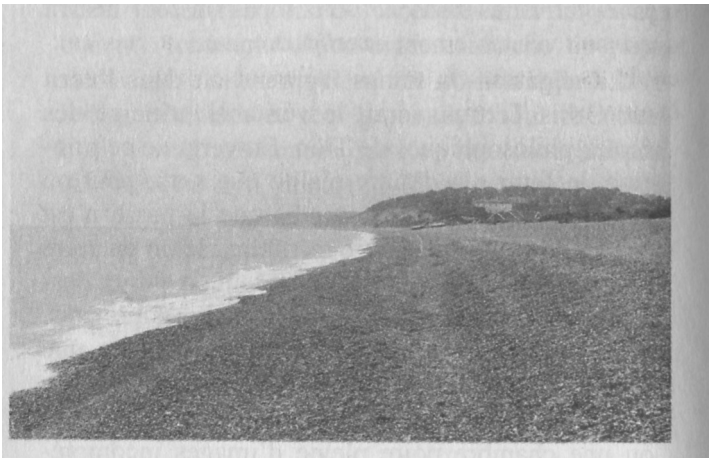
[…] Ce soir-là, à Southwold, comme j'étais assis à ma place surplombant l'océan allemand, j'eus soudain l'impression de sentir très nettement **la lente immersion du monde basculant dans les ténèbres**.[464]

[…] Aujourd'hui, il n'y a pratiquement plus de trafic sur la rivière en grande partie ensablée. Tout au plus si l'on y voit

encore, près de l'embouchure, quelques voiliers au mouillage parmi une multitude de barques vermoulues. Vers l'intérieur des terres, **ce n'est qu'eau grise, marais et vide béant**.[465]

464 *Ibid.*

465 *Ibid.*, p. 179-180.



[…] La région est si vide et si désolée que quelqu'un qu'on déposerait là sans lui fournir la moindre indication ne saurait dire avec certitude s'il se trouve sur la côte de la mer du Nord ou au bord de la mer Caspienne ou dans le golfe de Liang-tung. […] **De telles irruptions catastrophiques de la mer dans l'intérieur des terres se produisirent de manière répétée au cours des siècles suivants, et bien entendu, l'érosion s'accentua dans les intervalles calmes**.[466]

[…] L'histoire géologique de cette triste contrée est étroitement liée non seulement à la nature du sol et aux influences du climat océanique mais aussi, de manière beaucoup plus déterminante, **au refoulement et à la destruction, poursuivie pendant des siècles et même des millénaires**, des épaisses forêts qui, après la dernière ère glaciaire, se sont propagées sur la totalité des îles britanniques.[467]

[…] je m'étais assis sur le môle, attendant le passeur, le soleil déclinant perça à travers les nuages et rayonna sur la longue courbe formée par le rivage de la mer. La marée remonta le fleuve, l'eau brillait comme du fer-blanc, les mats de radar surplombant de très haut les marais verts émettaient un susurrement régulier, à peine audible. Les toits et les tours d'Orford, si proches que l'on croyait pouvoir les toucher, regardaient au travers des cimes des arbres. Là-bas, pensai-je, j'avais été chez moi jadis ; puis, **dans la lumière de plus en plus aveuglante du contre-jour, j'eus soudain l'impression que les ailes de moulins depuis longtemps disparus tournaient ça et là, parmi les couleurs de plus en plus sombres**, en claquant par à-coups dans le vent.[468]

Des glaciers aux mers, la métaphore du fleuve privilégie la dynamique de dilution des espaces pour signifier l'effritement des berges du temps. Nous pouvons faire ici l'hypothèse que la métaphore du fleuve qui charrie et dépose les reliques de sa mémoire organique sur ses berges s'applique au flux du texte qui, de même, dépose ses blocs d'images photographiques jusqu'au terme de son parcours spatial et temporel pour faire mémoire de la destruction humaine. La métaphore du glacier, du fleuve et de l'embouchure conférerait bien aux photographies le rôle de ralentir la lecture. Insérées dans le flux du récit, elles sont comparables aux bras morts du fleuve non régulé d'où « montent » les images de la mémoire : le temps de la mémoire déborde ainsi le temps réglé par les instruments de mesure humains. Les circonvolutions de la mémoire portées par la voix d'Austerlitz créent dans le récit des zones étales, des bras morts ; elles lui opposent une résistance de la même façon que les images *in præsentia* en retardent le déroulement. L'on peut

466 *Ibid.*, p. 202-207.

467 *Ibid.*, p. 219.

468 *Ibid.*, p. 309-310.

dire ainsi que l'anamnèse submerge au cours de la lecture les limites assignées par celles-ci au récit – son « gradient négatif » pour reprendre l'expression de Sebald.

Les images effectivement présentes dans les récits de Sebald (que nous sommes convenu d'appeler images *in præsentia*) confirment les analyses de Wolfgang Iser portant sur la construction du sens par le lecteur au fil de sa découverte du texte : elles servent de « catalyseur des synthèses passives grâce auxquelles l'horizon sémantique du texte s'associe à la conscience du lecteur. »[469] Mais l'indicialité ontologique promise par l'enregistrement photographique et que l'usage illustratif des images prescrit, ne suffit cependant pas pour construire ce sens. Il faut pour cela que le lecteur compose lui-même les « images de perception » et les « images de représentation » dans l'acte de sa propre lecture.

Images de perception, images de représentation

Selon Iser, seul le lecteur peut actualiser le sens du texte selon le point de vue mobile qui est celui de sa lecture. Les images *in præsentia* – ou images de *perception* – s'enchaînent ainsi chez Sebald aux images produites par le texte – images de *représentation* – au cours de l'activité synthétique de la lecture. Ces enchaînements sont selon lui dépendants de la démarcation plus ou moins claire entre les segments de perspective qu'offrent les points de vue énonciatifs ; dans le cas des récits de Sebald, le partage entre les instances énonciatives au sein des phrases est difficile à faire : celles-ci tendent à se confondre, tant l'intrication du discours rapporté et du discours à la première personne est dense. Le lecteur a généralement accès « à un état de choses tel qu'il se présente d'un certain point de vue »[470], point de vue dépendant d'un présent en constante évolution. Cette caractéristique est portée à un haut niveau de complication chez Sebald en raison de la composition de ses récits, où l'anamnèse effectuée par les protagonistes nous est livrée *via* selon la reconstruction *a posteriori* du passé par un narrateur. Aussi la composition des perspectives textuelles ne déroule-t-elle pas une stricte séquence chronologique mais appelle dans la conscience du lecteur de nombreuses rétentions de perspectives éloignées dans le temps et l'espace, et qu'il doit réactualiser périodiquement lors des changements de point de vue sur les époques convoquées par le récit. Les images fonctionnent alors comme des point nodaux où « le signal du texte et la conscience du lecteur se fondent dans un acte productif »[471] : l'enchaînement

469 W. Iser, *L'Acte de lecture*, op. cit., p. 270.
470 *Ibid*., p. 208.
471 *Ibid*., p. 213.

des images, fluide ou heurté selon les cas, crée des situations d'éveil dans la conscience du lecteur – situations dont le rapprochement contribue à créer une *configuration* sémantique particulière. À ce titre les images permettent une navigation dans le texte ; elles agissent comme des repères dans le continuum textuel, dont le lecteur se sert comme d'un index de situations du récit auxquelles il peut se rapporter pour retrouver un détail du récit. Les images ont dans cette perspective une fonction mémorielle : celle d'indexer la mémoire de lecteur et de proposer à celui-ci un outil de navigation dans la mémoire des protagonistes. Les images *in præsentia* ne valent donc pas individuellement mais sous le rapport de la configuration où elles sont prises, c'est-à-dire dans le cadre d'une série, et non comme unités autonomes[472] ; elles seraient dans ce cadre des « impulsions aux synthèses du lecteur à partir desquelles certains objets représentés par le texte commencent à se développer. »[473]

L'acte de synthèse organisant le transfert du texte dans la conscience du lecteur est donc une projection de celui-ci en même temps qu'il est organisé par les signes du texte. Ces synthèses convoquent des images qui sont ce qu'Iser appelle des « images de représentation », issues de la production visuelle d'objets imaginaires[474] : les images de *représentation*, qui se rapportent « à des éléments qui ne sont pas donnés ou qui sont absents et dont elles assurent la présence en elles »[475], doivent leur capacité productive à l'initiative humaine, alors que les images de *perception,* dont nous ne sommes que les spectateurs et qui « procurent une perception directe à laquelle préexiste l'objet », ne sollicitent pas chez ces spectateurs d'intervention productrice[476]. Cela dit, s'agissant de Sebald, ce point mérite d'être discuté. La distinction opérée entre les deux types d'images trouve sa source chez Iser dans l'exemple de l'adaptation cinématographique d'un roman, où les images de perception viennent se substituer aux images de représentation. Dans les textes de Sebald, les deux types d'images se superposent plutôt qu'elles ne se substituent les unes aux autres. Nous pouvons reprendre ici l'exemple, convoqué dans la première partie de notre étude, de la série d'images affluant lors de la séance de projection des diapositives dans *Henry*

---

472 La configuration sérielle chez Sebald peut excéder le cadre unifié d'un récit : ainsi du motif des tentes dans le désert qui traverse aussi bien *Max Ferber* qu'*Austerlitz*.

473 W. Iser, *L'Acte de lecture*, op. cit., p. 214.

474 « L'image qui est elle-même un *metaxu* entre la présence brute où l'objet est éprouvé et la pensée où il devient idée, permet à l'objet d'apparaître, c'est-à-dire d'être présent en tant que représenté. » (Mikel Dufrenne, cité par W. Iser, *L'Acte de lecture*, *ibid*., p. 246). « Par la représentation, nous produisons l'image d'un objet imaginaire qui n'est pas donné en tant que tel, contrairement à ce qui se passe dans le cas de la perception. » (*Ibid*., p. 251).

475 *Ibid*., p. 249.

476 « L'image photographiée ne reproduit pas seulement un objet de perception, elle nous exclut également de ce monde que je vois mais à la formation duquel je ne participe pas. […] C'est la raison pour laquelle l'exactitude optique de l'image de perception, par opposition à l'imprécision de l'image représentée, ne nous apparaît pas comme un enrichissement, mais au contraire comme un appauvrissement. » (*Ibid*., p. 252).

Selwyn[477]. L'image de la *folly* (fig. 111) présente un espace obscur caractérisé par la sous-exposition de la photographie et les béances sombres des fenêtres ; elle annonce l'enfermement du personnage dans une intériorité dont on comprendra plus tard qu'elle est l'espace pathologique de sa mémoire :

fig. 111 : W.G. Sebald, *Les Émigrants*.

La scène de projection des diapositives donne à cet espace un prolongement : celui du *drawing room* qui, conformément à une conception de l'image photographique comme écriture de lumière, sera l'espace assombri de la projection et de l'inscription des images qui habitent la mémoire du narrateur. Au cours de la projection, toutes les images projetées sont décrites *in absentia*, et sont donc imaginées par le lecteur. La seule image présente dans le texte est celle de Vladimir Nabokov, alias Henry Selwyn, que nous commenterons plus loin. La projection se fige sur la vue d'un haut-plateau dans un long silence interrompu par l'éclatement de la diapositive. À partir de là, c'est l'imagination mémorielle du narrateur qui prend le relais : il enchaîne l'image finale de la projection avec une image cinématographique « occultée par les pulsations de la lumière », superposant le souvenir de l'image projetée et le souvenir du film alors remémoré. La séquence textuelle se présente ainsi comme une série d'images superposées : d'abord un espace intérieur signifié par l'image de la *folly* et prolongé par celui du *drawing room* ; puis un miroir recouvert par un écran de projection ; enfin les images projetées laissant place à un plan cinématographique. Dans l'ensemble du processus, aucune image mémorielle n'est figurée *in præsentia* ; c'est la seule imagination du lecteur qui mentalement construit la série des images en fonction de la multiplication et de la superposition des cadres de la perception.

477 W.G. Sebald, *Les Émigrants*, op. cit., p. 24-27.

La distinction entre images de perception et images de représentation n'opère donc pas de manière contradictoire chez le lecteur. Les unes et les autres participent de la dynamique visuelle instable des images de la mémoire ; elles s'enchaînent selon le point de vue mobile de la conscience du narrateur et ouvrent à chaque fois sur une nouvelle perspective. Il n'est pas anodin que dans le contexte de ce cinéma intérieur, ce soit l'image instable et miroitante d'un film (*L'Énigme de Kaspar Hauser de* Werner Herzog) qui se fixe dans la mémoire hantée du narrateur et qui, loin de bloquer l'imagination créatrice, participe à un montage plus vaste de cette mémoire, que le lecteur construit en la composant en imagination avec les images de perception. Aussi l'hétérogénéité des images est-elle l'indice de leur dimension lacunaire, hésitation que vient compenser une activité de lecture qui coordonne les différentes perspectives ouvertes par le texte avec les images de perception.

Travestissements de l'image

Comment dès lors aborder la seule image *in præsentia* de la séquence consacrée à la projection des diapositives (fig. 112) ?

fig. 112 : W.G. Sebald, *Les Émigrants.*

Le lecteur informé perçoit une disjonction entre le cadre référentiel fictif de la projection et l'image présentée qu'il reconnaît comme celle de Vladimir Nabokov. L'image est extraite de l'opus consacré à cet écrivain dans la collection *Bildmonographien* de l'éditeur Rowohlt[478], qui réunit des « récits de vie d'écrivains documentés par l'image ». Cette formulation n'est pas sans rappeler le sous-titre figurant sur la jaquette de l'édition allemande des *Émigrants* : *Die Ausgewanderten* : *Vier lange Erzählungen. Mit vielen Illustrationen. Erfolgsausgabe*[479]. Les récits biographiques fictionnels de Sebald se superposent ainsi, du point de vue de l'énonciation éditoriale, aux récits historico-biographiques illustrés. Le genre éditorial mixte élaboré par Sebald converge vers le genre du portrait, littéraire et figuratif, ce que confirme celui de son grand-oncle Ambros Adelwarth figurant sur cette même jaquette, et légendé exceptionnellement par un extrait du texte (fig. 113) :

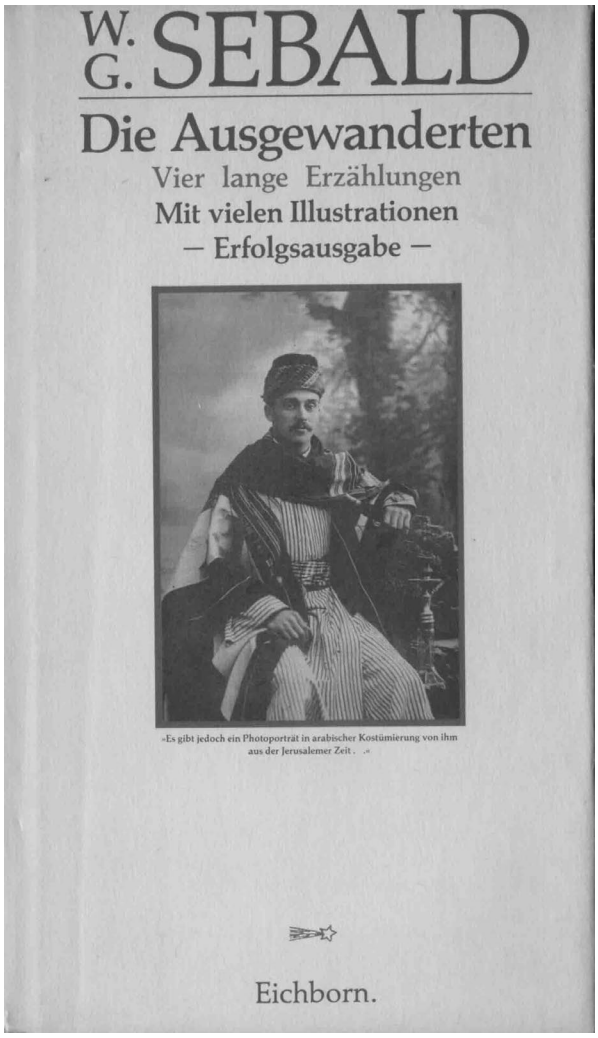


fig. 113 : W.G. Sebald, *Les Émigrants*.

478 La photographie se trouve dans Donald E. Morton, *Vladimir Nabokov*, Reinbek bei Hamburg, Rowolt, 1984, p. 118.

479 « Les Émigrants. Quatre longs récits. Avec de nombreuses illustrations. Une réussite éditoriale. » (notre traduction).

La jaquette est ainsi pour Sebald le lieu d'une stratégie auctoriale renvoyant explicitement à la lecture de ses textes : ses récits littéraires sont des portraits au statut biographique ambigu, placés sous le signe du faux, comme le signifie le déguisement porté par son grand-oncle. Ceci nous ramène à la première fonction invoquée par Sebald de la présence de la photographie dans un texte, qui est d'accréditer la véracité du récit, quelle que soit l'invraisemblance de l'image :

> […] Quand vous montrez une photo pour attester de l'existence de quelque chose, alors les gens ont tendance à se dire que, eh bien, oui, ce devait être comme ça. Et il est certain que dans *Les Émigrants* même les photos, si invraisemblables qu'elles soient, auraient tendance à illustrer ce phénomène. Regardez par exemple cette photographie du grand-oncle du narrateur en costume arabe, c'est une photographie authentique prise pendant son séjour à Jérusalem en 1913. Elle n'a pas été falsifiée, elle n'est pas là par hasard, ce n'est pas non plus une photo qui a été ajoutée *a posteriori*. De cette façon les photographies permettent au narrateur de conférer une sorte de légitimité à l'histoire qu'il raconte.[480]

Si la photo de la personne en costume arabe accrédite ici la vraisemblance du récit du *narrateur*, elle est authentifiée ailleurs comme celle de l'oncle de l'*auteur*. C'est ce qui pour Sebald distingue une photographie « authentique » et une photographie falsifiée ou ajoutée *a posteriori* :

> […] Vous savez comment ça se passe avec les photos de famille - en général, vous les connaissez toutes sauf une, que vous n'avez jamais vue. Et la photographie de l'oncle Adelwarth en costume arabe faisait partie de celles-là. J'avais entendu parler de cet oncle, je l'avais rencontré quand j'étais enfant mais, pour moi, il était resté un mystère. Là, dès que j'ai vu cette photo, j'ai immédiatement compris de quoi il s'agissait...[481]

C'est donc une procédure similaire mais inversée qui préside à l'usage de l'image de Nabokov : ajoutée *a posteriori* afin d'accréditer la véracité du récit, elle assure une représentation falsifiée de Selwyn à partir de l'image vraie de Nabokov.

Les propos de Sebald sur la fonction de l'illustration photographique désignent donc un axe essentiel de son travail : un vertige de la perception dont le déguisement du personnage représenté portrait actualise l'effet. La photographie, bien qu'authentique, accrédite une fiction : sur la jaquette, un texte légende une illustration alors que les images ne sont pas légendées dans le récit ; il s'agit d'un récit littéraire, mais il prend l'apparence d'une monographie biographique illustrée. Ainsi les récits de Sebald établissent une relation au lecteur placée sous le signe du doute, de la distance ironique, du trompe-l'œil, dans laquelle la photographie se signale comme le lieu d'une distance critique.

Les images sans qualités de Sebald sont ainsi susceptibles d'une définition esthétique dont nous retiendrons deux aspects. D'une part leur opacité, d'autre part la recherche d'une unité chromatique entre le texte et l'image. S'agissant de l'opacité de ces images, l'on peut dire qu'elle génère un doute à l'endroit de la transparence de la réalité convoquée par la photographie. Prises

480 W.G. Sebald, *L'Archéologue de la mémoire*, op. cit., p. 43.

481 *Ibid*., op. cit. p. 74.

dans une dialectique de la transparence et de l'opacité, de l'évidence et du déguisement, les images de Sebald génèrent une incertitude liée à un jeu sur les apparences, dont les qualités fuyantes répondent à la force de travestissement des images de la mémoire, ce qui mène l'enquête du narrateur sur les traces d'une mémoire sociale et nationale largement occultée. D'autre part la recherche d'une unité chromatique entre le texte et l'image vise à rendre sensible la contradiction entre le temps compris comme écoulement et le temps de la mémoire agissant comme des retenues au sein de ce flux : en opposant à l'écoulement heureux et transparent du « roman-fleuve » le récit d'une mémoire empêchée, Sebald confie à ses images le soin de se fondre dans la tonalité mélancolique du texte tout en fixant temporairement la matière instable des souvenirs, manière d'offrir au lecteur l'expérience d'une sortie hors du temps.

c - « L'embarrassante question du réalisme »[482]

Dans un ouvrage consacré à « la naissance de l'idée de photographie »[483], François Brunet rappelle que cette idée est « celle d'une image exacte et naturelle, ou a-technique (un art sans art), et pour cette raison accessible à tout un chacun (un art pour tous) »[484]. Les considérations qu'il développe à ce sujet peuvent nous servir de point de départ pour une ultime réflexion sur le rapport du texte à l'image photographique dans le livre, et plus précisément sur l'usage ambivalent auquel Sebald soumet la photographie, dont on a vu qu'il attendait d'elle à la fois qu'elle documente la mémoire et qu'elle permette un jeu de regards. Dans l'analyse qu'il consacre à William Fox Talbot, inventeur du calotype[485] et du premier livre de photographies, François Brunet relève que les sujets privilégiés par celui-ci dans son ouvrage *The Pencil of Nature* rompent avec la vocation patrimoniale et nationale assignée par Arago à la photographie, et préconise une esthétique du quotidien en rupture avec une conception scientifique de la photographie et sa « représentation officielle et normative » : il s'agissait pour lui de favoriser « une pratique […] rebelle à l'institution, et fidèle à la magie de la photogénie comme rencontre de la lumière et de la

482 « Quand on se penche sur le travail de Jan Peter Tripp, […], on n'échappe pas à l'embarrassante question du réalisme. » (W.G. Sebald, « Le Jour et la nuit... Les tableaux de Jan Peter Tripp » dans *Séjours à la campagne*, op. cit., p. 166).

483 François Brunet, *La Naissance de l'idée de photographie*, Paris, Presses universitaires de France, 2000.

484 Quatrième de couverture de l'ouvrage sus-mentionné.

485 Le calotype (du grec *kalos*, « beau » et *typos*, « impression ») est un procédé photographique qui permet d'obtenir un négatif papier direct, et non plus sur une plaque de verre comme le daguerréotype, et donc de reproduire des images positives par simple tirage contact. Le procédé négatif-positif deviendra la base de la photographie argentique moderne.

matière »[486]. Ajoutons que la problématique de l'image naturelle rejoint chez Talbot celle de l'origine du signe et présente des résonances métaphysiques. Cette liaison du photographique et du linguistique prend la forme, dans son livre, d'une « spéculation sur le langage naturel prolongée par l'exercice du sujet. »[487] Sur un mode pictural ou « pictorialiste » (propension pour les paysages, les vues d'architecture, les natures mortes statuaires, les scènes de genre, les portraits), l'image vient dans *The Pencil of Nature,* comme dans un *sketchbook* pittoresque, illustrer des souvenirs littéraires et intimes ; de plus les rapports dans le livre entre les images et les titres ou les légendes qui les accompagnent « font de sa lecture un exercice plutôt conjectural », « un jeu du lire et du voir, du texte et de l'image » qui rappelle selon Brunet « les fictions policières exactement contemporaines d'Edgar Poe »[488]. L'analyse fournit les indices d'une opposition entre le calotype, où la texture grossière du papier ne permet pas de rendre les détails, et le daguerréotype, caractérisé au contraire par la précision brillante de la restitution des détails. Le calotype, qui rend possible un « continuum absolu de la plus claire lumière à l'ombre la plus obscure »[489], fournira à Walter Benjamin un argument pour justifier le « conditionnement technique » de l'« aura ». En somme, « si Arago est l'inventeur d'une rationalité photographique, Talbot est donc le découvreur et le praticien d'une ambivalence de la photographie […] ». L'opposition porte

> […] sur la répartition des rôles entre techniciens et utilisateurs des images, […] et sur la distinction, en matière d'usages documentaires notamment, entre deux pôles discursifs qui sont ceux de l'objectif et du subjectif, mais surtout ceux de l'individuel et de l'institutionnel. […] Chez Talbot, l'indivision est maintenue au maximum de l'ambivalence : les jeux d'écriture saturent l'image réaliste de surplus imaginaires ; l'invention de la photographie est une aventure, une énigme, un vœu ; l'imaginaire scientifique est précédé et redoublé par une visée de l'intime.[490]

Nous pensons que les notions d'ambivalence et de jeu, qui sont à l'origine de la conception du livre associant le texte et images, peuvent nous permettre de décrire le double usage fait par Sebald des photographies dans le texte : un usage à la fois documentaire, orienté notamment vers une histoire sociale, et un usage intime, dont la visée est de décrire les mouvements intérieurs de la mémoire de ses personnages. S'agissant de cette dernière, François Brunet montre que les deux protagonistes du renouvellement de la psychologie à la fin du XIXe siècle, Freud et Bergson, « recourent de façon récurrente à des métaphores photographiques, et plus spécialement au paradigme du dispositif ou de l'appareil ; mais [que] le trait commun aux deux auteurs […] est

---

486 F. Brunet, *La Naissance de l'idée de photographie*, op. cit., p. 118.

487 *Ibid*., p. 139.

488 *Ibid*., p. 140.

489 W. Benjamin, *Petite histoire de la photographie,* cité par F. Brunet, *La Naissance de l'idée de photographie*, ibid., p. 150.

490 *Ibid*., p. 155-156.

que ce recours est à la fois explicitement métaphorique et assez systématiquement critique. »[491] Le paradigme photographique permet néanmoins de nourrir chez eux une réflexion théorique sur les mouvements de l'intériorité :

> […] les opérations chimiques et mécaniques […] (précipités, latence, développement tirage, et même l'image composite) investissent en priorité les domaines de l'invisible et singulièrement celui de l'intériorité. […] La chimie photographique, en particulier, devient alors le moyen privilégié de figurer une conscience reconnue opaque […] et interprétée comme un champ d'interactions.[492]

Cette approche de la photographie peut être mise en relation avec le commentaire d'Austerlitz associant, on s'en souvient[493], le développement photographique et le surgissement furtif des souvenirs. Le recours chez Sebald au modèle de la photographie est lié à sa fonction *d'enregistrement*, que l'exercice littéraire est censé dépasser lors de la phase de composition – la restitution littéraire est selon Sebald « au delà de l'enregistrement ». On peut lire dans cette conception une ambivalence à l'égard du modèle photographique et de l'enregistrement, que nous examinerons ici en partant des réflexions que Sebald consacre à son ami peintre et dessinateur Jan Peter Tripp, et où il pose la question de la médialité de la représentation de la mémoire et du rôle que joue la reproduction, photographique en particulier, dans ce processus de médiation.

Nous avons vu que Sebald justifie l'usage de la reproduction photographique par le crédit communément accordé à sa teneur mimétique, sa qualité indicielle renforçant la vraisemblance du récit[494]. L'appui testimonial fourni par cette qualité de la photographie cautionnerait ainsi la fonction référentielle de l'image au sein du récit. Or cette valeur indicielle est mise en question par Sebald dans ses commentaires de l'œuvre peint et dessiné de Jan Peter Tripp. Faisant l'hypothèse que le goût de Sebald pour cet œuvre hyperréaliste procède d'une réflexion sur la poétique documentaire de sa propre œuvre, nous tenterons de dégager ce que les images de Tripp nous disent de son usage des reproductions photographiques. Nous examinerons ici le corpus des textes consacrés à Tripp : *Le jour et la nuit … Les tableaux de Jan Peter Tripp*[495] (1998), et *Scomber scombrus ou le maquereau commun. À propos de deux tableaux de Jan Peter Tripp*[496] (2000). Puis nous examinerons différentes mentions faites par Sebald de l'œuvre de Tripp et de la question de la

---

491 *Ibid*., p. 295.

492 *Ibid*., p. 303 et p. 304.

493 *Cf* dans la première partie de cette étude (page 90) le commentaire de la fig. 9.

494 […] elles sont là pour accréditer la véracité du récit -nous sommes plus enclin à croire les images que les mots. […] les photographies permettent au narrateur de conférer une sorte de légitimité à l'histoire qu'il raconte. » (W.G. Sebald, *L'Archéologue de la mémoire*, op. cit., p. 43).

495 W.G. Sebald, « Le jour et la nuit... Les tableaux de Jan Peter Tripp » dans *Séjours à la campagne*, op. cit., p. 163-181.

496 W.G. Sebald, « *Scomber scombrus* ou le maquereau commun. À propos de deux tableaux de Jan Peter Tripp » dans *Campo Santo*, op. cit., p. 203-206.

reproduction photographique : dans l'avant-propos du recueil *Séjours à la campagne* (1998) et dans « Une tentative de restitution » (2001) publié dans *Campo Santo*, où Sebald définit son art poétique à partir des dessins et des peintures de Tripp, ainsi que dans les entretiens où il aborde ce sujet. Nous ferons enfin appel à l'étude intitulée « Kafka au cinéma »[497] (1997) et à la quatrième biographie des *Émigrants*, consacrée au peintre Max Ferber, afin de situer la poétique documentaire de Sebald dans le cadre de réflexions centrées sur la question de la reproductibilité technique de la photographie dans son rapport à la peinture.

« Le jour et la nuit … Les tableaux de Jan Peter Tripp » introduit à un catalogue d'œuvres couvrant une carrière de 25 ans : les débuts, avant 1973 (les apprentissages, la recherche d'une esthétique radicale, et l'adhésion à des « stratégies polémiques » autour de 1968), « l'influence du surréalisme, des réalismes fantastiques viennois et du réalisme photographique », puis, à partir de 1973 et au cours d'un séjour effectué dans un hôpital psychiatrique, les travaux de portraitiste caractérisés par un « objectivisme plus profond qui, par la pure représentation des formes sensibles de la vie, s'attache à sonder ce qui les a façonnées ou modifiées. »[498] Cette distorsion de la norme picturale réaliste selon laquelle la valeur d'un portrait réaliste se mesurerait à sa capacité à donner à voir la singularité d'un sujet, contribue selon Sebald à faire du portrait tel que le conçoit Tripp un genre « pathographique » où la lumière photographique se double de son revers d'ombre :

> […] L'art du portrait devient à ce titre une entreprise pathographique dans laquelle s'effacent les frontières entre ce que l'on nomme communément les traits caractéristiques et les déformations qu'ont fait subir au sujet portraituré les contraintes du travail et les souffrances psychiques. Si les visages des pensionnaires de Weissenau sont à comprendre comme des études sur le vide qui résonne en écho dans la tête de ces individus, les portraits et autoportraits plus tardifs le sont au même titre, image d'une réclusion d'où le monde est presque totalement absent. […] Même les œuvres représentant les détenteurs patentés du pouvoir économique et politique portent l'empreinte de cette distorsion et de cette gêne douloureuse qui […] les fait entrer en secrète correspondance avec la définition des individus, élaborée à Weissenau, comme créatures échappant à la normalité, coupées de leurs liens naturels et sociaux.[499]

Une séparation tranchée d'avec le monde est lisible dans les déformations des traits physiques de ces sujets, imputables selon Sebald à l'isolement et à leur réclusion. Pour lui, cette séparation est un fait de civilisation susceptible d'une évaluation morale, et qui offre d'autres manifestations :

> […] Le corollaire de cette vision d'une espèce devenue de plus en plus inquiétante au fur et à mesure que la civilisation progresse, ce sont les paysages désolés, en particulier les natures mortes où – bien au-delà des événements – seuls les objets inanimés attestent encore la présence, récente, d'une catégorie d'êtres singulièrement rationalistes.[500]

---

497 W.G. Sebald, « Kafka au cinéma » dans *Campo Santo*, op. cit., p. 187-202.

498 W.G. Sebald, « Le jour et la nuit... Les tableaux de Jan Peter Tripp » dans *Séjours à la campagne*, op. cit., p. 163.

499 *Ibid.*, p. 163-164.

500 *Ibid.*, p. 164.

Les natures mortes portent témoignage d'un monde de plus en plus déserté par l'homme :

> […] Dans les natures mortes, le propos de Tripp n'est pas d'exercer son art et sa maîtrise à partir d'un assemblage plus ou moins aléatoire ; l'enjeu y est au contraire l'existence autonome des choses, avec lesquelles les bêtes de travail animées par une rage aveugle que nous sommes entretiennent une relation de dépendance et de subordination. Comme les choses (en principe) nous survivent, elles en savent davantage sur nous que nous n'en savons sur elles ; elles portent en elles les expériences qu'elles ont faites avec nous et *sont* – positivement – le livre de notre histoire ouvert sous nos yeux.[501]

Se dégage de cette réflexion une conception de l'agentivité[502] des choses, des objets, dont le pouvoir d'évocation est lié à leur passé, et que Sebald rattache à la présence d'un regard humain d'avant l'entrée de l'homme dans l'histoire :

> […] Dans la « valise de Russie » du père, il y a les chaussures du fils ; deux douzaines d'ardoises d'écolier et quelques gribouillis fanés évoquent toute une classe engloutie – des images du passé, ce qu'il y a de plus énigmatique dans la vie d'un être. La nature morte est chez Tripp, bien plus nettement que jamais jusqu'ici, le paradigme de ce que nous avons laissé derrière nous, de ce qui nous dévoile le regard *pré humain*, dont parle Merleau-Ponty dans *L'Œil et l'Esprit*. Car dans ce genre de peinture, entre celui qui regarde et l'objet qui est regardé, les rôles sont inversés. En regardant, le peintre donne congé au savoir par trop superficiel qui est le nôtre ; ce sont les choses qui ont le regard rivé sur nous.[503]

Les objets – « les fossiles de la réalité humaine » selon l'expression de Michel Butor[504] – deviennent dans cette perspective des supports de la mémoire humaine.

L'essai développe alors une réflexion sur « l'embarrassante question du réalisme »[505]. L'embarras tient au fait que la maîtrise technique déployée dans le dessin réaliste masque les intentions de l'artiste en même temps que l'illusion ainsi créée subjugue le regardeur, bloquant ainsi toute analyse, – ce qui n'est pas sans rappeler les remarques de Perec à propos de l'occultation qu'opère une lecture de son œuvre qui n'en retient que le spectaculaire, à savoir la prouesse linguistique. Se référant aux analyses de l'illusion picturale faite par l'historien de l'art Ernst Gombrich, Sebald précise que la technique du trompe-l'œil n'est utilisée par Tripp qu'en « parfaite adéquation avec un contenu précis »[506], ce qui selon Sebald lui permet d'échapper à la gratuité ostentatoire de l'illusionnisme :

---

501 *Ibid.*, p. 164-165.

502 « La caractéristique qu'habituellement seules les personnes possèdent, et que Gell étend aux choses, c'est l'agentivité (agency), une notion aux connotations multiples que l'on peut temporairement et sommairement définir comme une intentionnalité active ou agissante » (Olivier Allard, « Objets, personnes, esprits », *Gradhiva* [En ligne] 11 | 2010. URL : http://journals.openedition.org/gradhiva/1767 ; DOI : 10.4000/gradhiva.1767).

503 W.G. Sebald, « Le jour et la nuit... Les tableaux de Jan Peter Tripp », dans *Séjours à la campagne*, op. cit., p. 165-166.

504 Michel Butor, *Répertoire II*, Paris, Éditions de Minuit, 1964, p. 56.

505 W.G. Sebald, « Le jour et la nuit... Les tableaux de Jan Peter Tripp », dans *Séjours à la campagne*, op. cit, p. 166.

506 *Ibid.*, p. 168.

> […] Le soupçon d'imposture et d'insignifiance entachant une technique picturale dont les effets sont reproductibles à l'envi s'est plus tard étendu, tout au moins depuis l'apparition de la photographie et, lié à elle, l'avènement de la modernité, à l'ensemble de la peinture figurative.[507]

On peut penser que le point d'histoire de l'art soulevé ici par Sebald fait écho d'une part à la dévaluation de l'art mécanique de la photographie par Baudelaire dans *Le Peintre de la vie moderne*, et d'autre part à celle de l'art « rétinien » par Marcel Duchamp. Souhaitant distinguer le travail réaliste de Tripp de l'école photographique hyperréaliste, Sebald estime que la technique illusionniste sert chez Tripp la dissemblance plutôt que la ressemblance :

> […] Il me semble que la seule idée qu'il faille retenir de ce rapprochement [entre le travail de Tripp et l'hyperréalisme photographique] est qu'il laisse indirectement supposer que la qualité intrinsèque d'un tableau de Tripp, à considérer justement la nature purement objective et positive qu'on peut lui prêter, ne réside sans doute pas dans la similitude, qui fait immanquablement l'admiration du spectateur, avec la réalité (ou son tirage photographique), mais dans la différence et la divergence, beaucoup moins évidentes.[508]

Là encore, Sebald situe l'art au-delà des apparences fournies par l'empreinte mécanique de l'enregistrement. Il réhabilite le réalisme non dans sa vocation à imiter, mais dans sa capacité à déformer le réel : un art de la distorsion. L'art consiste en effet à défaire les apparences là où l'imitation les reconduit par la reproduction et, pour désigner cet au-delà de l'enregistrement, Sebald convoque plusieurs références théoriques : Susan Sontag commentant les photos de Henri Cartier-Bresson et montrant que « l'image photographique transforme la réalité en tautologie » ; puis Roland Barthes, qui « voyait dans l'homme à la caméra, devenu omniprésent, un agent de la mort, et dans les photographies quelque chose comme les vestiges d'une vie en constante disparition. »[509] Ces deux références lui permettent de préciser son évaluation de l'art par contraste avec la photographie : l'art se caractérise par un besoin « d'ambiguïté, de polyvalence, de résonance, il a besoin d'éclairer, d'obscurcir, bref, de transcender le postulat du réel. »[510] Pour cela, « contre l'effacement du monde visible dû à la reproduction en séries infinies », l'art utilise « les moyens qui permettent de déconstruire les apparences. »[511] L'art analytique de Tripp perturbe par exemple la relation mécanique du champ de profondeur en gauchissant la sensation de la réalité pour atteindre le sentiment et l'idée. Aussi tout effort de réalisme, aussi spectaculaire soit-il, est-il voué à suggérer plutôt qu'à reproduire et provoque un « état d'essoufflement » qui n'est pas sans rappeler celui du peintre Ferber :

---

507 *Ibid.*, p. 169.
508 *Ibid.*
509 *Ibid.*
510 *Ibid.*, p. 172.
511 *Ibid.*

> […] C'est dire que pour produire une illusion parfaite il ne suffit pas que le peintre possède une technique vertigineuse mais qu'il lui faut encore savoir maitriser intuitivement un état d'essoufflement dans lequel il ne sait plus lui-même si son œil voit encore ni si sa main est encore en mouvement.[512]

L'art est une épreuve physique dont le prix se paye d'un épuisement des facultés sensibles : « anhélation », « silence qui enfle » (autrement dit surdité progressive), « paralysie des membres », « perte de la vue » qui sont autant de signes d'un passage de la vie à la mort. Ces signes de la présence de la mort sont autant de symptômes qui participent de cette « anesthésie » dont nous avons dans la première partie de cette étude qu'elle affectait le personnage éponyme d'*Austerlitz* ainsi que le narrateur lui-même. Ils étayent le constat établi par Barthes opposant la photographie (qui contient « les vestiges d'une vie en constante disparition ») et l'art (qui est « la présence de la mort dans la vie, et non une aspiration morbide. »[513]) Le thème du voyage du peintre dans l'au-delà confirme que l'art est bien une manière d'affronter la mort et de « franchir la frontière »[514]. Le travail de l'art consiste dès lors à dépasser l'ordre des apparences illusionnistes pour littéralement accéder à un au-delà métaphysique :

> Plus je regarde les peintures de Tripp, plus je constate que l'illusion de la surface dissimule une inquiétante profondeur. Celle-ci constitue, pour ainsi dire, la doublure métaphysique de la réalité.[515]

La dialectique de la vie et de la mort est symétrique de celle de l'illusion mécanique et de l'art et de celle du noir et du blanc :

> […] Et la peinture elle-même ? En quoi consiste-t-elle, sinon à se livrer à une sorte d'activité de prosecteur au regard de la mort noire et de la blanche éternité ?[516]

L'art se voit ainsi confier la préparation d'un voyage dans l'au-delà. C'est ainsi que Sebald décrit le dessin du lérot, dont « la tache noire du pelage autour de l'œil semble un crêpe de deuil ou le masque de sommeil d'un passager embarqué dans un avion survolant le pôle Nord par une nuit d'été » : comme une « préparation » résultant non de l'acte scientifique de l'anatomiste préparant une dissection, mais d'un acte ritualisé[517]. L'art, contrairement au regard mécanique ou scientifique, est l'équivalent d'un regard métaphysique portant sur les régions de la mort.

---

512 *Ibid.*, p. 173.

513 *Ibid.*, p. 172.

514 *Ibid.*, p. 173.

515 *Ibid.*, p. 174.

516 *Ibid.*, p. 175.

517 Dans *Les Anneaux de Saturne*, la dissection anatomique fait l'objet de la part de Sebald d'une évaluation négative lorsqu'il analyse le tableau de Rembrandt *La leçon d'anatomie du professeur Tulp* comme l'acte de colonisation du corps par le regard rationnel de la science. Voir à ce sujet M. Pic, *W.G. Sebald, L'image papillon*, op. cit., p. 104-107.

Convoquant, à l'appui de sa thèse, l'autorité de Shakespeare et d'Omar Khayam[518], Sebald soutient l'idée que le temps est la préoccupation centrale de l'art ; médium propice à un dialogue entre les vivants et les morts, l'art a pour fonction de s'opposer à l'écoulement du temps et à ses effets destructeurs :

> Est lié au thème de la mort celui du temps qui passe, du temps révolu, du temps perdu, qui, dans les tableaux de Jan Peter Tripp, en complète conformité avec le précepte de Proust, est aboli par le fait que des instants et des situations éphémères sont soustraits à leur écoulement.[519]

On pense ici, bien-sûr, à la fonction que Sebald lui-même assigne aux photographies qu'il insère dans ses livres : celle d'arrêter le flot du récit. Les thèmes et les supports de l'art ont une fonction mémorielle ; les peintures de Tripp sont comme un reliquaire – un « expôt » pour reprendre les termes de Pomian ; il en va de même de la vitrine évoquée dans l'article sur Chatwin et sans doute, symboliquement, de tous les livres de Sebald :

> Le temps perdu, la douleur du souvenir et la figure de la mort sont ici rassemblés dans une châsse comme autant de citations de sa propre vie. La relique n'est au fond rien d'autre qu'une citation. Et la citation insérée dans le texte (ou un tableau) nous force, comme l'écrit Eco, à revoir nos connaissances d'autres textes, d'autres images, à réexaminer ce que nous savons du monde. Or ceci demande du temps. En le prenant, nous entrons dans le temps narré et dans le temps de la culture.[520]

Sebald semble définir ici son propre art poétique, et nous indiquer comment lire ses propres récits, tissés de citations textuelles et figuratives. L'art littéraire inscrit dans le « gradient négatif » de la lecture paraît dès lors particulièrement adapté à l'expression sensible du temps et donc de la mémoire.

Pour résumer, la photographie est redoublement mécanique, vestige de la vie en constante disparition, synthétique ; l'art est présence de la mort dans la vie, déconstruction des apparences, analytique. Sebald valorise le travail artisanal, qu'il considère comme un essoufflement maîtrisé et l'actualisation de la mort dans la vie. Sebald suppose qu'il existe une doublure métaphysique de la réalité : la mort est une sortie du temps et l'art montre les fantômes de cet arrière-monde. L'espace-temps de la nature morte confère aux objets peints une aura de souvenirs en les conditionnant dans un milieu sensible, d'où, devenus reliques, ils cristallisent le regard mélancolique. Entendus comme des citations, ils sollicitent chez leur lecteur-spectateur un dialogue des temporalités. Cet essai, qui fait état de préoccupations esthétiques centrées sur la

---

518 W. Shakespeare : « We are such stuff as dreams are made off ; and our life is rounded with a sleep. » (W.G. Sebald, « Le jour et la nuit... Les tableaux de Jan Peter Tripp », *op. cit.*, p. 174) ; Omar Khayam : « Voici la seule vérité. Nous sommes les pions de la mystérieuse partie d'échecs jouée par la Destinée. Elle nous déplace, nous arrête, nous pousse encore, puis nous lance, un à un, dans la boîte du néant. » (*Ibid.*, p. 176).

519 *Ibid.*, p. 176.

520 *Ibid.*, p. 177.

question du réalisme et de la *mimèsis* et donc de la reproductibilité, porte en creux la marque de la pensée de Benjamin, qu'il s'agisse du sauvetage du passé, de l'aura ou de la reproduction technique. Les analyses par Sebald de l'art de Tripp définissent une esthétique réaliste feinte qui sert une réflexion mélancolique sur le temps.

Le commentaire proposé dans *Scomber scombrus ou le maquereau commun. À propos de deux toiles de Jan Peter Tripp*[521]*,* développe quant à lui une méditation sur le temps à partir d'une nature morte – des poissons sur une assiette. Le titre de ce court article coordonne le savoir scientifique et le savoir commun sur la nature : la désignation scientifique du poisson renvoie à la classification des sciences naturelles, à laquelle Sebald emprunte le principe darwiniste de l'*évolution* pour décrire l'orientation des activités humaines vers la destruction : en témoigne le titre de son essai sur la guerre aérienne, *De la destruction comme élément de l'histoire naturelle*. La comparaison avec le traitement de ce motif du poisson dans *Les Anneaux de Saturne,* où un long développement sur la pêche aux harengs métaphorise l'extermination et l'extinction de l'espèce humaine[522], nous autorise à faire cette lecture de l'article. Rappelons qu'une pêche en mer à laquelle il participe est pour le narrateur l'occasion de méditer sur l'« énigme » que représente l'espèce des maquereaux :

> […] On s'est longtemps demandé, et c'est encore une énigme, vers quelles eaux mènent leurs errances, qui les distinguent des espèces des poissons plus sédentaires.[523]

> […] Il existe dans les océans, écrit Ehrenbaum, au large des côtes américaines et européennes, des endroits qui s'étalent sur des milles et des milles au carré, profonds de centaines de brasses, où à certaines époques de l'année ils se regroupent par millions, pour bientôt disparaître aussi discrètement qu'ils étaient venus.[524]

L'énigme des déplacements erratiques et de la disparition des maquereaux désigne obliquement l'errance et la destruction du peuple juif. L'article s'attarde sur la couleur de la peau du *scomber scombrus*, une couleur de plomb qui véhicule de manière récurrente chez Sebald, on l'a vu, le topos de la mélancolie – c'est la poussière de graphite, de la cendre, de l'encre typographique, des sels photographiques. La mention par Sebald de la célèbe gravure de Grandville (un gros poisson qui en avale un plus petit, qui lui-même etc.) est indubitablement une référence à la théorie darwiniste de la sélection naturelle. Sebald évoque ensuite les différentes interprétations symboliques du maquereau, tantôt signe de fécondité chez les juifs séfarades, tantôt signe religieux dans le Tyrol autrichien ou encore symbole de la mort. L'approche objective ou positive de l'espèce animale annoncée par la première partie de l'intitulé du tableau est complétée par une approche de la

521 W.G. Sebald, « *Scomber scombrus* ou le maquereau commun. À propos de deux tableaux de Jan Peter Tripp » dans *Campo Santo*, p. 203-206.

522 W.G. Sebald, *Les Anneaux de Saturne*, op. cit., p. 77-85.

523 W.G. Sebald, « *Scomber scombrus* ou le maquereau commun », dans *Campo Santo*, op. cit., p. 203.

524 *Ibid*., p. 203.

nature de type anthropologique. Or Sebald semble renvoyer dos à dos les deux types d'interprétations, savante et symbolique. Qu'il s'agisse du regard porté par la science ou de la variété des conjectures humaines, les toiles de Tripp montrent selon Sebald l'inversion du rapport du sujet à l'objet et définissent ainsi une *agentivité* des images, dont nous avons souligné plus haut la valeur mémorielle :

> […] Même si nous nous adonnons à l'ichytomancie, même si nous prenons le scalpel pour disséquer précautionneusement le maquereau et interroger l'oracle de ses viscères, nous aurons du mal à obtenir une réponse, car, aveugles et muettes, elles se contentent de nous regarder, les choses – la veinure du bois raboté, le bracelet d'argent, la peau vieillissante, l'œil vitreux – et elles ne nous révèlent rien sur la destinée de notre espèce.[525]

L'interrogation métaphysique portée par la représentation de la nature morte, aussi réaliste soit-elle, ne trouve pas de réponse. Les formes de la nature sont et doivent rester énigmatiques, ainsi que l'affirme le commentaire qui suit :

> […] Nous étions rentrés de pêche depuis longtemps et regardions encore une fois depuis la terre ferme l'étendue grise de la mer lorsqu'il me sembla voir glisser, là-bas, au loin, seulement visible par instants entre les vagues, une forme triangulaire. *Perhaps it's someone still out sailing*, me dit la femme qui m'accompagnait, *or else the fin of that great fish we will never net passing us far out at sea.*[526]

La modalisation du regard – « il me sembla voir » – et les conjectures incertaines quant à l'origine de cette forme triangulaire se détachant sur la tonalité grise de la mer – la voile d'un bateau ou la nageoire d'un grand poisson – suppose un don de voyance, sinon une capacité à interpréter ce qui s'apparente à un signe[527]. Le réseau morphologique du triangle dont nous avons parlé plus haut à propos des tentes dans le désert, de la branche de l'étoile et de la lettre A dans *Austerlitz*[528] s'enrichit ici de nouveaux motifs.

L'interprétation par Sebald de la peinture de Tripp doit se comprendre comme une herméneutique conjecturale ne pouvant prétendre à une connaissance définitive. L'art consiste dès lors en une représentation énigmatique de la connaissance ; il sollicite ici la tendance mélancolique de son interprète en engageant la signification vers une méditation sur la destruction. Dans cette perspective, l'objectivité de la technique photographique ne peut prétendre saisir la vérité ; elle est le support, au-delà de l'enregistrement, d'une restitution qui déplace l'opération de la signification de l'objet vers l'interprète, le lecteur.

---

525 *Ibid.*, p. 205-206.

526 *Ibid.*, p. 206. « Peut-être est-ce un voilier qui n'est pas encore rentré ou bien la nageoire de ce grand poisson que nous ne capturerons jamais et qui au loin nous échappe. » (traduction par Patrick Charbonneau).

527 La partie du texte rapportée en langue anglaise dans la citation qui précède met également à l'épreuve la clairvoyance du lecteur quant à une éventuelle citation de Moby Dick.

528 *Cf. supra*, p. 251.

Sebald reprend son analyse de la reproduction photographique dans un article intitulé *Kafka au cinéma*. La reproductibilité technique est l'indice pour Sebald d'une sérialisation des individus. La généalogie de cette normalisation construite sur la domination de la nature par l'homme et la technique, va de l'époque romantique – invention des premiers intruments de duplication de l'image, la lithographie par exemple – à l'époque actuelle. Si la photographie offre à ses spectateurs le cadre d'un dialogue entre le monde des morts et celui des vivants –

> Ce qui est si émouvant dans les images photographiques, c'est qu'elles ont parfois comme un souffle singulier qui semble venir vers nous de l'au-delà. […][529]

– ce « courant » mémoriel absorbe cependant la vie dans la mort. La reproduction – fondée sur la duplication et la multiplication – s'avère être l'agent d'une destruction qui définit, dès leur naissance au XIXe siècle, les sociétés industrielles. Sebald interprète dans ce sens l'étonnement de Kafka face à l'agrandissement photographique :

> Des remarques de Kafka sur l'acte de photographier on peut déduire qu'au fond cette façon de reproduire la vie ne lui semblait pas tout à fait normale.[530]

La duplication photographique est une décorporation et une déshistoricisation du regard ; la copie fait apparaître un monde fantôme qui est l'indice d'une perte généralisée de l'authenticité et de l'aura :

> […] Si à l'époque romantique, où la peur des machines est apparue pour la première fois, le double était encore un phénomène fantomatique exceptionnel, aujourd'hui il est partout. Toute la technique de la reproduction photographique repose finalement sur le principe de la duplication parfaitement conforme au modèle, ou de la multiplication potentiellement infinie. Il suffisait de prendre en main l'une de ces vues stéréoscopiques pour tout voir deux fois. Et parce que la reproduction continuait à exister quand l'objet reproduit avait disparu depuis longtemps, on n'était pas loin de penser avec un léger sentiment de malaise que l'objet reproduit, être humain ou nature, avait un degré d'authenticité moindre que la copie, que la copie vidait l'original de son contenu, comme on dit aussi que si l'on rencontre son double, on se sent soi-même détruit.[531]

Contre cet effacement progressif de l'homme par la photographie, le dessin est une force de vie. Pour preuve, le portrait, dessiné par Tripp, représentant Kafka en 1935, soit douze ans après sa mort – une image que la photographie n'aurait évidemment jamais pu enregistrer.

La photographie documente à sa façon la mort et l'oubli. Benjamin exposait cette idée à sa façon lorsqu'il précisait qu'« il n'existe aucun document de culture qui ne soit en même temps un document de barbarie. Aucune histoire de la culture n'a encore rendu compte de ce fait

529 W.G. Sebald, « Kafka au cinéma » dans *Campo Santo*, op. cit., p. 191.
530 *Ibid.*, p. 193.
531 *Ibid.*, p. 194.

fondamental et ne peut guère espérer le faire. » [532] L'identité de l'opérateur devient dans ce cadre un élément essentiel de la valeur du regard porté par la photographie sur le monde. *Max Ferber* se clôt sur une exposition de photographies du ghetto de Litzmannstadt en 1940, que le narrateur se souvient avoir visité à Francfort (fig. 114) :

fig. 114 : W.G. Sebald, *Les Émigrants*.

Le narrateur possède un savoir sur l'origine de ces photographies :

> […] Les clichés, réapparus en 1987, soigneusement classés et légendés dans un petit coffret de bois chez un antiquaire de Vienne, […] avaient été pris pour servir la mémoire par un comptable spécialiste de la finance du nom de Genewein, travaillant à Litzmannstadt et originaire de la région de Salzbourg, qui apparaissait lui-même sur une photo assis à son secrétaire en train de compter de l'argent.[533]

Les savoirs documentés par la photographie sont déterminés par la position de l'opérateur à l'égard des sujets photographiés ; l'acte documentaire est, nous l'avons vu chez Kluge, motivé par un regard. Il est clair par exemple, s'agissant des photos du ghetto, que la documentation administrative de l'appareil politique du troisième Reich est au service d'une idéologie :

> […] Le photographe a témoigné aussi de l'organisation modèle du ghetto. […] Mais par dessus tout lui importait visiblement la représentation de « notre industrie », les entreprises du ghetto indispensables à l'économie de guerre. Dans les lieux de production conçus pour la plupart comme des manufactures, […] partout des visages, des visages innombrables qui pour une fraction de seconde, uniquement pour les besoins de la photographie, ont levé les yeux (et ont eu droit de lever les yeux) de leur travail. […] A cause du contre-jour qui tombe de la fenêtre à l'arrière-plan je ne peux voir exactement leurs yeux, mais je sens qu'elles regardent toutes dans ma direction, car je suis à l'endroit où se tenait Genewein le comptable avec son appareil photo.[534]

La photographie suppose dès lors une interprétation de la part de son spectateur. Brecht appelait à une forme d'éducation du regard :

---

532 W. Benjamin, « Eduard Fuchs, le collectionneur et l'historien », *op. cit.,* p. 187.

533 W.G. Sebald, *Les Émigrants*, op. cit., p. 274-275.

534 *Ibid*., p. 275-276.

> Une photo des usines Krupp ou de la Compagnie générale d'électricité ne révèle presque rien de ces institutions. La réalité proprement dite a glissé dans le fonctionnel. La réification des rapports humains, par exemple l'usine, ne laisse plus rien filtrer de ces rapports. Il faut donc construire quelque chose, quelque chose d'artificiel, quelque chose de fabriqué.[535]

Benjamin reprendra cette idée de la nécessité d'une démystification de l'image photographique dans son histoire de la photographie[536], en suggérant que soit associée à celle-ci une légende :

> […] Ici doit intervenir la légende, qui inclut la photographie dans le processus de littérarisation de nos conditions d'existence, et sans laquelle toute construction photographique doit rester dans l'à peu près.[537]

Si certaines images font en effet l'objet d'un discours de la part du narrateur-auteur visant une démystification, comme c'est le cas ici des images du ghetto de Linzmanstadt ou ailleurs de la photo du camp tzigane figurant dans l'album familial, Sebald évite généralement le didactisme. Renonçant à légender les photographies par un discours, son « processus de littérarisation » laisse les images dans l'incertitude claire-obscure de la mémoire incertaine. Entre les images photographiques et les images « littéraires », l'enjeu réside dans la capacité des secondes à faire mémoire :

> […] Toutefois la différence essentielle entre la méthode littéraire et la technique – tout aussi avide d'expérience et tout aussi réfractaire à l'expérience – de la photographie est que la description favorise la remémoration tandis que la photographie favorise l'oubli. Les photographies sont les mémentos d'un monde en train de disparaître et en voie de destruction, les images peintes et écrites ont une vie qui a un futur et se comprennent comme les documents d'une conscience qui tient à la persistance de la vie.[538]

Documenter la dynamique mémorielle suppose un « au-delà de l'enregistrement » qui se situe pour Sebald dans la discontinuité du rapport de l'image au texte, dans l'incertitude de leur lien. Les (rares) endroits où le texte joue le rôle d'une légende pour les images montrent que Sebald souhaite cependant restaurer une compréhension de l'Histoire. Hormis ces usages didactiques où l'image et sa légende remplissent une telle fonction, Sebald laisse l'image photographique dans « l'à peu près » de ses interprétations possibles et soumet la lecture et la signification des images à un exercice conjectural ainsi que nous l'avons vu à propos de la forme du triangle. Rendre compte des signes du monde comme les « mémentos d'un monde en train de disparaître » exige un art minutieux du détail de la part de l'auteur et une lecture non moins attentive de la part du lecteur. C'est ce que tendrait à montrer Sebald dans son commentaire de l'art réaliste de Jan Peter Tripp :

---

535 Bertolt Brecht, « Le procès de *L'Opéra de quat'sous*. Expérience sociologique » (1931) dans *Sur le cinéma. Écrits sur la littérature et l'art 1*, trad. fr. Jean-Louis Lebrave et Jean-Pierre Lefebvre, Paris, L'Arche, 1970, p. 171.

536 W. Benjamin, « Petite histoire de la photographie » dans *Œuvres II*, op. cit., p. 318.

537 *Ibid*., p. 320.

538 W.G. Sebald, *La Description du malheur*, op. cit., p. 237-238.

> […] Il est dans l'ordre des choses que l'on trouve en fin de volume un essai sur un peintre, non seulement parce que Jan Peter Tripp et moi avons fréquenté un bon moment la même école d'Oberstdorf et que nous partageons le même amour pour Keller et Walser, mais aussi parce que ses tableaux m'ont appris que l'art demande bien du métier et qu'il faut s'attendre à affronter bien des difficultés quand on veut rendre compte du monde qui nous entoure.[539]

Dans un discours prononcé à l'occasion de sa réception à la maison des écrivains de Stuttgart – « *Zerstreute Reminiszenzen. Gedanken zür eröffnung eines Stuttgarter Hauses* »[540] – Sebald précise que son entreprise mémorielle de restitution littéraire de la destruction est un artisanat qui repose sur l'*illusion* et la *composition*, deux opérations communes à la littérature et à la peinture :

> On était déjà en mai 1976 quand je suis descendu pour la première fois à la gare de Bonatz, parce que quelqu'un m'avait dit que le peintre Jan Peter Tripp, avec qui j'avais été à l'école à Oberstdorf, habitait à Stuttgart dans la Reinsburgstrasse. La visite que je lui fis a laissé une trace particulière dans ma mémoire, parce que l'admiration que j'ai aussitôt éprouvée pour son travail me fit songer que moi aussi j'aimerais peut-être bien un jour faire autre chose que des cours et des séminaires. Tripp m'offrit ce jour-là une gravure de lui, montrant le président Daniel Paul Schreber, le magistrat mentalement dérangé, avec une araignée dans le crâne – qu'y a-t-il de plus terrible que les idées qui grouillent sans cesse dans notre tête ? – et de nombreux textes que j'ai écrits par la suite remontent à cette gravure, y compris le procédé, le respect scrupuleux de la perspective historique, le patient travail de ciselure et la mise en relation, dans le style de la *nature morte*, de choses qui semblent fort éloignées entre elles.[541]

Si Sebald dégage de l'œuvre peint et dessiné de Tripp les principes esthétiques illusionnistes du trompe-l'œil, son entreprise littéraire de restitution répond à l'exigence d'un montage minutieux dont il trouve le modèle dans les natures mortes de cet artiste. On voit l'importance que Sebald accorde à l'art du rassemblement et de l'assemblage, autrement dit du montage, chez son ami Tripp. Le montage littéraire opère dans la coordination d'éléments disjoints – « les rapports bizarres sans aucune logique de cause à effet »[542]. Les « réminiscences » qu'évoquent le titre sont elles aussi au principe d'une opération associative dont le modèle est pictural – la nature morte –, et non photographique.

Notre lecture d'« Une tentative de restitution » nous avait permis de voir que l'enregistrement, fondé sur le modèle de la photographie ou du magnétophone, n'était qu'une étape de l'écriture littéraire, dont la seconde est le travail de la composition, assimilé ici à un « patient travail de ciselure ». La raison de cette opposition entre l'enregistrement photographique et la peinture descriptive telle que la nature morte, et donc la composition littéraire, réside dans la capacité de la peinture (et de la littérature) à faire mémoire. La nature morte – terme toujours utilisé en français dans les propos de Sebald – est dès lors pensable comme un *art de la relation* : à l'échelle globale du récit comme un mode d'*association*, et à l'échelle locale du détail comme un mode de *présentation*. À

---

539 W.G. Sebald, *Séjours à la campagne*, op. cit., p. 11.

540 « Réminiscences distraites. Remerciements à l'occasion de l'ouverture de la maison de la littérature de Stuttgart » (W.G. Sebald, « Une tentative de restitution » dans *Campo Santo*, op. cit., p. 231-238).

541 *Ibid*., p. 234.

542 *Ibid*., p. 237.

l'échelle du récit, la nature morte est un mode d'assemblage caractéristique de la composition sébaldienne valant pour la majorité de ses œuvres, à l'exception d'*Austerlitz* : deux récits biographiques et un récit autobiographique dans *Nach der Natur*, deux récits biographiques et deux récits autobiographiques dans *Schwindel. Gefühle*, dix chapitres distincts entrelaçant récits biographiques et récit autobiographique dans *Die Ringe des Saturn*, quatre biographies dans *Die Ausgewanderten*. Le travail d'unification des différents récits repose sur la tonalité mélancolique des matières – le plomb et la soie – et sur les thèmes de la mémoire empêchée et de l'enfance perdue. La trame de ces récits est constituée par l'assemblage des images et du texte, à l'exception du premier récit, *Nach der Natur*, où les photographies sont hors-texte. Chaque récit correspond à un mode d'association des deux composantes, dont la nature morte fournit le modèle : le principe de cette composition est l'association analogique des êtres et des situations :

> Chose instable […] que la nature morte littéraire. D'où, peut-être, un climat qui lui serait propre […] lié […] à l'éventualité de la dispersion, à l'absence, à la déréliction, celui de la mélancolie, de cette « mélancolique vie latente » des choses […].[543]

L'effet-nature morte requiert un arrêt, une pause de l'observation autant qu'une pose du monde observé, ainsi que les musées et autres mémoriaux visités sont censés le permettre. Mais il est de fait également que ce mode de composition entretient une tension entre éparpillement et rassemblement, désordre et stabilité, qui, selon Philippe Hamon

> […] traverse tout l'imaginaire sous-jacent à la nature morte, et témoigne sans doute d'inquiétudes plus générales qui commencent à se manifester : quelles stabilités, quels espaces de repos ou de simples respirations, quel maintien des identités est-il possible de préserver dans un monde cosmopolite (certains commencent à dire « décadent ») désormais voué au perpétuel « transit énorme des marchandises » et à la perpétuelle déliaison, symétrique, des groupes humains, sujet principal de tout le roman réaliste et naturaliste.[544]

Cet effet-nature morte permet de décrire la composition des récits mélancoliques de Sebald sous l'angle de ces interrogations – stabilité, identité de la mémoire dans un contexte de déshumanisation pensé en termes naturalistes. La teneur mélancolique des récits de Sebald pourrait être due à la difficulté de maintenir une pérennité de la mémoire dans ce contexte de remise en cause de l'identité humaine.

L'un des lieux privilégié de la nature morte littéraire est la vitrine, qui se propose comme un « échantillon »[545] de ce qui n'est pas visible mais que l'on pourrait trouver à l'intérieur du

---

543 Philippe Hamon, *Rencontres sur tables et choses qui traînent. De la nature morte en littérature*, Paris, Droz, 2019, p. 147-148.

544 *Ibid.*, p. 155-156.

545 Ph. Hamon, *Rencontres sur tables et choses qui traînent*, op. cit., p. 120.

magasin ; dans le contexte d'*Austerlitz* (pages 231-234), la vitrine opère de manière métonymique comme une figuration de la mémoire de Jacques Austerlitz :

> […] Il [l'Antikos Bazar] occupe toute la façade d'une des plus grandes maisons et il est également, je crois, très profond. Il est vrai que je n'ai pu voir que ce qui était en étalage, certainement une infime partie du bric à brac qui était amoncelé à l'intérieur.[546]

Le regroupement des objets et leur mise en évidence derrière une vitre génère un effet de nature morte que l'observateur de passage ne manque pas de noter, et dont il relève le pouvoir de fascination :

> […] Mais même ces quelques natures mortes disposées à n'en pas douter de façon tour à fait arbitraire, qui semblaient avoir poussé naturellement au milieu des tilleuls noirs flanquant la place dont les branches se reflétaient dans les vitres, exercèrent sur moi un tel pouvoir d'attraction que longtemps je ne pus m'en détacher et que, le front plaqué contre le verre froid, j'étudiai la centaine d'objets comme si l'un d'eux, ou le lien existant entre eux, devait nécessairement me fournir une réponse aux nombreuses questions que je n'osai me poser.[547]

Le désordre de la composition entraîne une interrogation sur la logique associative présidant à un tel assemblage. Suit alors une longue description des objets accumulés qui renvoie à leurs qualités sémiophoriques d'« expôts » : « fauteuil avec sa housse », « trois mortiers de laiton […] qui sembl[ent] vouloir rendre oracle », « coupes de cristal », « vases de céramique », « cruches en terre » gardant on ne sait quel « secret », « orgue de barbarie miniature », « presse-papier en forme de boule », « sulfure où flott[ent] dans des bulles transparentes de merveilleuses fleurs marines ». La nature morte littéraire vise à imiter la profusion du réel par l'énumération ou par la liste, et cet effet est obtenu également par la multiplication des espaces emboîtés les uns dans les autres – celui de la rue, celui du magasin, celui de la vitrine, et, à l'intérieur de la vitrine, l'œil de verre d'un écureuil empaillé :

> […] 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 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.[548]

La progression du regard d'Austerlitz au sein de ces espaces successifs était donc aussi celle d'une anamnèse au terme de laquelle un souvenir a été retrouvé. Témoigne de cette traversée le reflet, dans la photo représentant la vitrine de l'*Antikos Bazar*, d'un visage que l'on devine être celui du personnage. L'on peut ainsi considérer la vitrine comme l'appareil optique de l'anamnèse et les natures mortes que composent les différents objets qui y sont exposés comme les signes de l'identité perdue d'Austerlitz :

---

546 W.G. Sebald, *Austerlitz*, op. cit., p. 231.

547 *Ibid*., p. 231-232.

548 *Ibid*., p. 233.

> […] 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 ; ou encore de cette composition de porcelaine ivoire représentant un cavalier héroïque qui, sur son cheval cabré, se penche en arrière pour ramener à lui de son bras gauche une ingénue ayant perdu jusqu'au dernier de ses espoirs, et la sauver d'un malheur dont le spectateur ne saura rien mais qui ne peut être qu'effroyable. 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 Terezin, qui en raison de circonstances restées inconnues avaient survécu à leurs propriétaires et avaient été sauvés 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.[549]

Cette présence du visage d'Austerlitz dans la nature morte par le biais du reflet, à peine visible, du narrateur-auteur, interroge le lecteur, produit un vertige visuel et mémoriel. « La proximité des choses et avec les choses provoquerait-elle des pathologies ? La nature *morte* susciterait-elle […] une forme de mort ou d'état intermédiaire, d'anesthésie momentanée, de son spectateur ? Serait-elle médusante ? » se demande Philippe Hamon[550], qui ajoute, citant *La Peau de chagrin* : « Ceci, au fond, serait une très bonne définition à la fois de la vitrine comme lieu intermédiaire, et de la nature morte : « une forme assise sur les confins de la vie et de la mort » et regroupant des objets « ni tout à fait morts, ni tout à fait vivants » ». On se souvient que l'article de Sebald sur Chatwin convoquait lui aussi le roman de Balzac pour traiter du thème de la relique dans son rapport, chez Perec, à l'enfance perdue.

L'objet présenté dans une vitrine selon les apparences d'une nature morte témoigne de la vie de quelqu'un ; il est doublement chargé de souvenirs en ce qu'il possède son propre passé en même temps qu'il peut rappeler des souvenirs à un tiers. Ces objets sont des indices de l'absence, des objets veufs – ainsi de la mèche de cheveux mis sous cloche par le veuf de *Bruges-la-morte* de Georges Rodenbach, et dont le modèle iconotextuel est patent dans *Austerlitz*[551] : « Tout objet est peut-être, au fond, un faisceau de récapitulations et de prévisions latentes, […] d'un acte psychologique (il est à la fois trace et indice) de rétrospection-prospection. »[552] La restriction du champ spatial propre à la nature morte, nous dit Philippe Hamon, s'accommode bien de la restriction psychologique du champ du souvenir qui lui aussi sélectionne, polarise, rassemble en un point fixé les souvenirs du sujet ; à quoi nous pouvons ajouter que ce principe sélectif est présent dans l'opération photographique du cadrage que ne manque pas d'exploiter Sebald lorsqu'il produit *in texto* les photographies de la vitrine où se lit l'image de l'auteur lui-même, actualisant ainsi l'effet de rétrospection-prospection décrit par Hamon. « Le souvenir comme

549 *Ibid.*, p. 233-234.

550 Ph. Hamon, *Rencontres sur tables et choses qui traînent*, op. cit., p. 135.

551 Voir à ce sujet Paul Edwards, *Perle noire. Le photobook littéraire*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016, p. 191-197.

552 Ph. Hamon, *Rencontres sur tables et choses qui traînent*, op. cit., p. 178.

objet ou le souvenir comme acte psychologique implique une certaine mise en cohérence, en relation, de parties ou membres (*re-member*) disjoints d'un tout, d'une chronologie, d'un récit. »[553] L'expression littéraire de l'anamnèse requerra donc, du fait de la médialité de la mémoire, une dialectique de la fusion et de la séparation : la recomposition minutieuse d'une mémoire défaite. La mention d'objets peut ainsi, « sur le principe de l'homologie habitat-habitant, personnage-milieu, devenir un facteur de redondance établissant une lisibilité, une possible métaphore du personnage, comme une *éthopée indirecte* du propriétaire du lieu. »[554] Cela vaut pour le personnage d'Austerlitz dont la maison d'Alderney Street et les objets qu'elle contient jouent le rôle d'une telle « éthopée indirecte », mais aussi bien entendu pour l'atelier de Ferber.

En définitive, l'art de la gravure pratiquée par Tripp – « le patient travail de ciselure et la mise en relation, dans le style de la *nature morte*, de choses qui semblent fort éloignées entre elles » – a enseigné à Sebald à associer le texte et les images pour capter la paradoxale dynamique de la mémoire, qui n'est saisissable qu'obliquement, par l'intermédiaire de certains objets. Nombre d'images dans les récits de Sebald présentent les caractéristiques de ces sémiophores particuliers que sont les *expôts*, dont la perception ne garantit aucune transparence. En cela l'exposition des regards dans le texte sébaldien est tendue entre immédiacie et hypermédiacie. Elle montre tout en multipliant les cadres de la perception. La perturbation des signes se manifeste également au plan des images : l'illisibilité des écritures se double d'un mutisme des images. Le portrait photographique de Jacques Austerlitz en jeune page ne fait ainsi l'objet d'aucune reconnaissance de sa part :

> […] Jacquot Austerlitz, *paze ruzove kralovny*, peut-on lire au dos, écrit de la main de ton grand-père, qui était en visite à ce moment-là. La photo était posée devant moi, dit Austerlitz, mais je n'osais pas y toucher. Constamment tournoyèrent dans ma tête les mots *paze ruzove kralovny, paze ruzove kralovny*, jusqu'à ce que de très loin, leur sens vienne à ma rencontre et que j'aperçoive le tableau vivant de la reine des Roses et le petit garçon portant la traine à ses côtés. Mais j'eus beau m'efforcer, ce soir-là et plus tard encore, je ne parvins pas à me voir dans le rôle.[555]

L'incapacité d'Austerlitz à reconnaître son passé se manifeste à travers une crise de la signification promise par les images et par la langue, une remise en cause de leur immédiacie. La scène de la rencontre entre le narrateur et Austerlitz dans sa maison de l'Alderney Street montre que les images comme le langage sont, sinon des écrans à toute reconnaissance, du moins des énigmes à déchiffrer. En témoignent les photographies alignées sur une table « comme pour une réussite », que le personnage manipule et organise vainement afin d'y découvrir une cohérence.

---

553 *Ibid.*, p. 179-180.

554 *Ibid.*, p. 180. L' « éthopée » est une figure de pensée qui a pour objet la peinture des mœurs et du caractère d'un personnage » (définition donnée par le *Trésor de la langue française*).

555 W.G. Sebald, *Austerlitz*, op. cit. p. 219.

La nature morte se présente comme un modèle générique de la logique mémorielle sébaldienne : les images *in præsentia* ou *in absentia* signalent les objets comme faisant partie d'un ensemble à reconstituer, mais dont le principe d'organisation se révèle malaisé à définir.

Étant donné que, « comme toujours en littérature, c'est […] le *genre* […] qui, en cadrant implicitement l'horizon d'attente du lecteur […] signale telle ou telle description d'objets éventuellement comme « nature morte » et non simple citation d'objets, et qui en détermine le sens et les fonctions »[556], c'est vers le genre, non plus pictural, mais littéraire, que nous orienterons désormais notre interrogation, afin d'étudier le cadrage narratologique requis par l'expression « rhapsodique »[557] de la mémoire.

Conclusion

Les modalités de l'enregistrement (*mnémographie*) – littéral dans le cas de l'écriture, analogique dans celui de la photographie, du cinématographe et de la phonographie – assurent la possibilité d'une restitution du passé. Le modèle littéraire de l'enregistrement, qui distingue l'espace graphique de la notation et du registre d'une part et les appareils d'enregistrement phono- et photo-graphiques d'autre part, permet de mettre à jour les rapports de la mémoire à ses supports sous l'aspect d'une reproductibilité (duplication et multiplication). L'écriture de la mémoire requiert plus spécifiquement – ainsi que le fait apparaître la langue latine (*registrare* : « recueillir », « enregistrer ») ou la langue anglaise (*to record* : « enregistrer » et « se souvenir ») –, des qualités d'inscription offertes par des techniques : la rhétorique et l'imprimerie chez Perec, la photographie chez Sebald, soient deux modèles qui définissent une énonciation éditoriale et des formes bibliographiques singulières reposant sur l'élaboration de documents. Perec organise ainsi méthodiquement et systématiquement ses prélèvements dans *Lieux* en tentant de programmer et d'objectiver les ressorts dynamiques de la mémoire en mobilisant les ressources d'une *réduction en art* issue de l'application de la rhétorique à l'imprimerie (bi-carré latin, arbres, schémas). Nous avons vu qu'il faisait conjointement usage des techniques offertes, dans l'élaboration des savoirs métalinguistiques, par les opérations de grammatisation (listes, tableaux) et de littéralisation (dictionnaires, index), et qu'une telle entreprise trouve un prolongement dans ses projets radiophoniques, où le travail sur l'infra-ordinaire et la voix obéit aux mêmes principes et met en

556 Ph. Hamon, *Rencontres sur tables et choses qui traînent*, op. cit., p. 183.

557 « Au sens le plus strict le véritable souvenir doit donc, sur un mode épique et rhapsodique, donner en même temps une image de celui qui se souvient […] » (W. Benjamin, « Fouilles et souvenir », *op. cit.,* p. 182).

œuvre des procédures comparables (bi-carré latin, lettres/phonèmes, spatialisation du texte/montage radio), et fait apparaître le potentiel lyrique du document enregistré. À la croisée des dimensions autobiographique et sociologique, l'enregistrement permet par ailleurs de mettre à jour une mémoire sociale et d'en capter l'aura à une échelle plus individuelle (*La Vie filmée des français*, *Je me souviens*). La notation ou la transcription sont essentiellement, chez Perec, des opérations linguistiques qui visent la précision orthotétique propre à la recherche de l'exhaustivité. Il en va autrement chez Sebald. S'il s'agit bien, pour lui aussi, de restituer les mouvements de la mémoire à partir des empreintes qu'ils ont laissées, celles-ci sont plus incertaines : la typographie et la photographie offrent en effet une convergence chromatique significative pour l'expression du temps de la mémoire dans l'espace du texte, mais elles ne sont pas exemptes d'une certaine duplicité : les manipulations qu'elles autorisent peuvent faire d'elles les instruments d'une falsification criminelle, ou bien peuvent être prise en charge par une démarche artistique, celle d'une « restitution » fondée sur une documentation inventée. Ajoutons que Sebald oppose à la perversion de la langue officielle la résistance des langues périphériques – résistace géopolitique (les littératures autrichiennes et suisses notamment) ou psychique (la langue du poète Ernst Herbeck ou celle du schizophrène Bloch chez Handke). La perturbation du langage qui affecte ces sujets (dont fait également partie le personnage de Gaspard Hauser, auquel Perec s'est lui aussi vivement intéressé) apparaît à Sebald comme une réponse douloureuse à l'aliénation causée par une domestication sociale qui les a privés de leur identité propre. Sebald affirme ainsi son adhésion à l'hypothèse d'une structure mythopoétique du langage. Il considère l'aphasie du Gaspard Winkler de Perec, au même titre que les dysfonctionnements des machines de langage, comme une résistance à la domestication et à l'automatisation. Winckler s'intégrerait ainsi dans un réseau de personnages en quête d'une origine perdue. On comprend dès lors que Sebald place Perec au centre de sa réflexion sur la mémoire : un rapprochement est possible entre le personnage de Gaspard Hauser et celui d'Austerlitz, qui est lui-même composé à partir d'éléments de la vie de Perec. Dès lors, les réflexions de Sebald à propos du dérèglement du langage et d'une possible assimilation de Gaspard Winkler à Gaspard Hauser éclairent l'orientation psychobiographique de son interprétation non seulement de *W ou le souvenir d'enfance*, mais de l'œuvre entière de Perec, qu'il considère comme une transcription pathologique du monde prise en charge par une métafiction littéraire contrôlée. Le système de contraintes adopté par Perec aurait ainsi pour finalité de « faire signifier une langue incapable de dire la perte » (Burgelin). Aussi la notion de sémiophore – « objet visible investi de signification » –, que nous avons empruntée à Krzysztof Pomian pour désigner les reproductions photographiques figurant dans le texte sébaldien permet-elle de désigner le processus de documentation de la mémoire à

travers l'exposition d'un regard. Exemplaires à cet égard sont les dessins hyperréalistes de Jan Peter Tripp, que Sebald oppose à la photographie : le réalisme sert deux versants d'une esthétique documentaire visant à instruire objectivement l'histoire sociale et à exposer le regard subjectif d'une mémoire « privée », au deux sens du terme : individuelle et amputée. Les photographies quant à elles interviennent dans la perception d'un *continuum* chromatique iconotextuel aux connotations mélancoliques, étant entendu qu'il s'agit moins là d'un exercice d'exactitude dans la restitution des mouvements de la mémoire que d'un art de la mise en relation, du montage, dont le genre de la nature morte littéraire offre, on l'a vu, une illustration privilégiée.

Troisième partie :

MNÉMOPHORIES

Mémoire et transmission

La tradition de compréhension du médium qui remonte au XVIIIe siècle, nous l'avons dit en introduction, fait du langage le médium de la pensée. Hegel interroge la capacité du langage à atteindre la plus haute clarté en se demandant quelle forme de langage, entre l'usage artistique de la littérature (*Dichtung*) et celui, conceptuel, de la philosophie, est la plus apte à signifier. Si, à l'évidence, la langue constitue le médium de la littérature, nous tenterons ici de prolonger ce constat en définissant le genre littéraire comme un élément distinctif de la communication littéraire et, par là, comme le médium privilégié de la transmission de la mémoire.

Notre hypothèse est que le genre littéraire partage avec le médium la définition négative d'un milieu omniprésent et invisible. Définis par l'usage ou par la théorie, les genres concernés par l'expression du passé ont en commun de montrer un sujet d'énonciation à la première personne, un « sujet d'énonciation historique » (Käte Hamburger) au sens le plus large, représenté par « les auteurs de journaux intimes, de mémoires, ou documents autobiographiques en tout genre » où « l'individualité, qui pour le sujet d'énonciation historique est définitoire, se trouve mise en valeur par le fait qu'elle se présente sous la forme d'un Je »[1], un sujet « dont la personnalité individuelle est fondamentalement en cause ». Nous tenterons de montrer que, dans le cadre de notre corpus, cette énonciation à la première personne admet une mixité générique associant les pôles de l'autobiographie et du récit égohistorique.

La qualification de ce sujet d'énonciation montre un rapport étroit entre l'écriture de l'historien et celle de l'écrivain. Il ne s'agira pas ici de revenir sur la différence épistémologique majeure distinguant l'une et l'autre des deux pratiques scripturaires du passé, mais sur leur exigence commune d'une narration et d'une transmission du passé. L'historiographie a en effet

1 Käte Hamburger, *Logique des genres littéraires*, traduction de l'allemand par Pierre Cadiot, Paris, Seuil, Poétique, 1986 [1957], p. 49.

été traversée par une réflexion sur le médium langagier. La nature linguistique de toute entreprise historienne permet de définir une conception narrativiste de l'histoire (Hayden White) où celle-ci ne se distingue pas de l'écriture fictionnelle. Une telle convergence aura été dénoncée au nom de l'exigence véritative de l'histoire que la fiction ne partage pas nécessairement. Sans revenir sur cette exigence véritative, les sujets d'énonciation engagent un rapport à l'histoire : la dimension personnelle définit à des degrés divers les figures de l'autobiographe et du mémorialiste. Les œuvres de Perec et de Sebald écrites à la première personne admettraient ainsi de fait une mixité générique : lyrique et épique, autobiographique et mémoriale, historique et mémorielle.

La présence dans *Austerlitz* de motifs centrés sur l'enfance détruite nous conduira à envisager en premier lieu l'intertexte perecquien issu de *W ou le souvenir d'enfance* comme un élément de la médialité du récit mémoriel. Puis notre réflexion cherchera son orientation dans la caractérisation des genres mémoriels telle qu'elle nous est offerte par la théorie des genres littéraires de Käte Hamburger, afin de dégager d'une part la communication écrite « historique » (un Je origine concerné directement par l'objet de sa narration) et la communication écrite « théorique » (un Je-origine dégagé de toute implication personnelle), et d'autre part la narration lyrique (caractérisée par l'emploi de la première personne) et la narration fictionnelle (fixée par l'usage de la troisième personne). Ces distinctions posées permettront ainsi de faire apparaître le travail particulier des formes mémorielles des deux auteurs à partir de la catégorie d'œuvres mixtes – lyriques et fictionnelles. Enfin la réflexion sur le genre littéraire comme *médium* mixte prend pour objet le genre traditionnel de l'écriture de la mémoire, les Mémoires. Les propositions de Jean-Louis Jeannelle, et notamment la notion d'interdiscours, offrent l'occasion d'enrichir l'analyse des rapports que les Mémoires entretiennent avec l'autobiographie et les autres formes de récits égohistoriques, et celle de l'intégration du récit littéraire à la première personne de Perec et Sebald dans l'histoire.

1 - Médialité de l'intertexte : mémoire de l'enfance détruite

La reprise par Sebald de plusieurs motifs perecquiens unit *W ou le souvenir d'enfance* et *Austerlitz* autour des thèmes du naufrage et de l'errance, et structure ce que Sebald nomme, à propos de l'autobiographie de Perec, le « paradigme de l'enfance détruite »[2]. *W ou le souvenir d'enfance*, pièce

2 W.G. Sebald, « Le secret du pelage roux. Approche de Bruce Chatwin », *op. cit.*, p. 212.

majeure de la mémoire de la Shoah dans l'espace romanesque européen[3], offre en effet la matière d'une réflexion sur l'obnubilation de la mémoire dont Sebald se souvient pour développer le thème de la mémoire de l'enfance détruite, celle des *Kindertransporte*, dans *Austerlitz*. La définition du projet sébaldien de restitution du travail de la mémoire et de l'oubli trouve son origine dans l'identité de narrateurs s'exprimant à la première personne dont l'implication dans l'Histoire détermine la nature de leur énonciation. Pour Perec, affecté directement par son statut d'enfant français juif caché pendant l'occupation allemande et par la déportation de sa mère à Auschwitz, le travail de la mémoire s'effectuera à l'échelle individuelle et autobiographique sous la forme d'un travail de deuil irriguant nombre de ses projets. Pour Sebald, que son enfance heureuse au sein d'une famille conservatrice de Bavière place du côté des *Mitlaüfer*[4], le travail de mémoire consistera précisément à dénoncer l'incapacité de la société allemande de l'après-guerre à considérer la période du national-socialisme autrement que comme une parenthèse désormais refermée. Prenant en charge cette responsabilité, Sebald s'inscrit pleinement dans la génération des écrivains décrite par les « *fictions de l'après* »[5] où les voix des témoins, toujours identifiées, définissent une éthique de la représentation de l'Histoire. Dans ce cadre, la *mémoire des œuvres*[6] actualise la vocation mnémotechnique de la littérature et joue le rôle d'un discours second qui aiguise l'exercice de la mémoire en multipliant les plans de l'anamnèse : celui de l'auteur Sebald, qui se souvient de Perec tentant de se souvenir ; celui du narrateur, dont la mémoire personnelle est mise à l'épreuve ; celui du lecteur, dont la faculté de reconnaissance de l'œuvre-source est stimulée. L'intertexte joue le rôle d'une voix seconde parmi celles convoquées au fil du récit ; cette voix seconde se distingue de l'interdiscours convoqué par le narrateur en ce qu'elle est intégrée au récit sans être toujours clairement identifiée : les souvenirs d'enfance de l'autobiographie perecquienne reproduits dans l'énonciation du narrateur appartiennent à la mémoire de l'auteur, suggérant ainsi que l'auteur est un narrateur feint.

Nous nous attarderons ici sur la reprise de trois motifs signifiants de l'autobiographie de Perec dans *Austerlitz* – l'album de Charlot, la gare Wilson, le parachute/sac à dos – que nous complèterons ensuite par l'analyse des références faites par l'un et l'autre des deux auteurs aux romans balzacien mettant en scène la mémoire individuelle de l'histoire napoléonienne – *Le Colonel Chabert* et *Adieu* – en souhaitant montrer que les héros napoléoniens de Balzac sont des

3 Voir à ce sujet Alexandre Prstojevic, *Le Témoin et la bibliothèque. Comment la Shoah est devenue un sujet romanesque*, op. cit.

4 Ceux qui ont accompagné le mouvement national-socialiste allemand.

5 Lucie Campos, *Fictions de l'après : Coetzee, Kertesz, Sebald. Temps et contretemps de la conscience historique*, Paris, Éditions Classiques Garnier, 2012.

6 Judith Schlanger, *La Mémoire des œuvres*, Paris, Verdier (Poche), 2008.

interprétants secondaires qui établissent, chez Perec comme chez Sebald, une continuité entre l'histoire napoléonienne et l'histoire de la Seconde Guerre mondiale.

a - Trois motifs

« Depuis mon enfance et ma jeunesse, […] j'ai ignoré qui j'étais en réalité »[7] confie Jacques Austerlitz au narrateur au seuil du récit de sa vie passée qu'il aborde alors au bar du Great Eastern Hotel à Londres. Cette scène fait écho à la scène initiale du récit fictif de *W ou le souvenir d'enfance* au bar de l'hôtel Berghof où Gaspard Winckler rencontre Otto Apfelstahl, qui l'informe de l'identité de l'enfant dont il porte le nom et qu'il est chargé de retrouver. Le point d'origine par lequel Austerlitz commence son récit est son enfance à Bala, « petite bourgade du Pays de Galles, dans la maison d'un prédicateur calviniste, un ancien missionnaire nommé Emyr Elias et marié à une femme timorée issue d'une famille anglaise »[8]. Or il apprendra en avril 1949 par la voix du directeur de son école que son vrai nom n'est pas « Daffyd Elias mais Jacques Austerlitz. *It appears*, dit-il, *that this is your real name* »[9]. L'origine des deux personnages fictifs, Gaspard Winckler et Austerlitz, est marquée par le faux, le secret et l'absence de tout souvenir : « Aussi n'ai-je guère de souvenirs des tout premiers temps de ma vie à Bala » résonne ainsi singulièrement avec « Je n'ai pas de souvenirs d'enfance » qui ouvre le récit autobiographique de Perec.

Le lecteur apprend, au fil des rencontres entre le narrateur et le personnage, que Jacques Austerlitz fut un enfant déporté de sa ville natale, Prague, vers le Pays de Galles, afin d'échapper aux persécutions des populations juives organisées par le régime national-socialiste allemand. Le thème du déplacement de ces enfants, les *Kindertransporte*, fut la réalité de milliers d'enfants d'alors : il relie, dans l'œuvre de Sebald, les biographies de Jacques Austerlitz à celles des deux femmes témoignant à la radio (page 170), de Max Ferber dans *Les Émigrants,* et bien sûr celle de Perec, dont Sebald reprend la scène de la séparation à la gare. Si la scène de la séparation est authentifiée chez Perec et chez Sebald de la même manière par l'énonciation de témoins – Bianca accompagnant la mère de Perec à la gare de Lyon et Véra accompagnant la mère de Jacques au départ de Prague – les deux récits se distinguent par l'association de la fiction et de l'autobiographie : *Austerlitz* est le récit d'une biographie fictive effectué à la première personne par un narrateur rapportant les propos d'un personnage également restitués à la première

7 W.G. Sebald, *Austerlitz*, op. cit., p. 56.
8 *Ibid.*, p. 57.
9 *Ibid.*, p. 83.

personne, alors que *W ou le souvenir d'enfance* sépare clairement la première personne autobiographique de celle du personnage fictif. Cette différence fait apparaître dans les deux cas les distorsions propres à la reconnaissance du passé : dans *Austerlitz*, la mémoire du personnage suit les voies d'une imagination hallucinée ou onirique revécue et narrée a posteriori et telle que rapportée par un narrateur ; dans *W ou le souvenir d'enfance*, l'imagination de la mémoire est déléguée aux dessins et à la fiction, qui opère une distinction entre un sujet réel (l'auteur des dessins et de l'histoire de l'île) et un témoin feint. Hormis ce travail d'invention, l'imagination ne trouve chez Perec aucune place dans les sévères corrections effectuées par le sujet réel. Si le contrôle raisonné des souvenirs lui permet de montrer le point d'incertitude auquel se heurte l'anamnèse et laisse le fantasme s'épanouir pleinement dans la fiction W, la censure par laquelle Austerlitz évite la question de ses origines se trouve en revanche débordée par les hallucinations et finit par produire une existence hantée par le fantasme de la déstructuration, de la dislocation, du vide, ce qui précisément caractérise le défaut d'existence de Perec tel qu'il se présente dans les dessins et l'histoire de l'île produits à son adolescence. Le récit de son existence reconstitué par Austerlitz à l'adresse de son interlocuteur est exactement le trajet dont nous ne saurons rien s'agissant de Perec, sinon qu'il se déroula au fil de ses différentes séances analytiques et qui reste entre parenthèses dans son livre. La médiation du narrateur sébaldien, comme celle de l'analyste avec lequel il partage une semblable position d'écoute, s'avère indispensable au lecteur pour accéder à la mémoire d'Austerlitz. Pour reprendre la formulation de Claude Burgelin à propos de Perec – « comment, en se faisant l'historien du mythe de son histoire, il est devenu écrivain, cheminant dans l'écriture et écrivant sur ce cheminement »[10] – le cheminement d'Austerlitz ne le transforme pas en écrivain comme c'est le cas pour Perec : sa production écrite d'historien est significativement enfouie sous les couches de terre de son jardin. En revanche, se faisant le scribe de l'histoire du personnage Austerlitz, le narrateur biographe met en évidence les interrogations d'un auteur dont l'exercice anamnésique le constitue en sujet autobiographique.

On se souvient que le moment de la séparation est décrit à trois reprises au cours de la première partie de *W ou le souvenir d'enfance* :

Chapitre VIII :

> […] 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 Villard-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'autre que les bretelles du pantalon de Charlot.

10 Cl. Burgelin, *Georges Perec*, op. cit., p. 141.

Chapitre VIII (en gras dans le texte) :

> **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 mouchoir blanc sur le quai cependant que le train se mettait en route. J'allais à Villard-de-Lans, avec la Croix-Rouge.**

Chapitre X :

> Le départ
> Ma mère m'accompagna à la gare de Lyon. J'avais six ans. Elle me confia à un convoi de la Croix-Rouge qui partait pour Grenoble, en zone libre. Elle m'acheta un illustré, un Charlot, sur la couverture duquel on voyait Charlot, sa canne, son chapeau, ses chaussures, sa petite moustache, sauter en parachute. Le parachute est accroché à Charlot par les bretelles de son pantalon.
>
> La Croix-Rouge évacue les blessés. Je n'étais pas blessé. Il fallait pourtant m'évacuer. Donc, il fallait faire comme si j'étais blessé. C'est pour cela que j'avais le bras en écharpe.
>
> Mais ma tante est à peu près formelle : je n'avais pas le bras en écharpe, il n'y avait aucune raison pour que j'aie le bras en écharpe. C'est en tant que « fils de tué », « orphelin de guerre » que la Croix-Rouge, tout à fait réglementairement, me convoyait.

Les détails de cette scène s'articulent autour de la gare et de l'album illustré de Charlot dans les trois occurrences, du bras en écharpe et du parachute de Charlot pour deux d'entre-elles. Ces quatre éléments se retrouvent directement ou indirectement dans *Austerlitz*. La mémoire du déplacement de Jacques Austerlitz a été introduite à deux reprises avant que le lecteur ne l'apprenne par la voix de la nourrice d'Austerlitz, Véra (pages 207-208). Une première fois lorsqu'il entretient le narrateur de ses hallucinations dans la gare londonienne de Liverpool Street Station et où resurgit un certain dimanche, dans la salle d'attente, un premier rappel précis de la scène oubliée de son arrivée de Prague à Londres[11]. Une seconde fois lorsque le souvenir de sa traversée en bateau du continent vers l'île anglaise lui revient par le témoignage radiophonique de deux femmes, alors enfant, relatant leur propre traversée en bateau en 1939[12]. Le personnage de

---

11 « 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'eut été ce petit sac à dos qu'il serrait sur ces genoux, je crois, dit Austerlitz, que je ne l'aurai pas reconnu. Mais je le reconnus à ce détail, à ce petit sac à dos, et, pour la première fois depuis 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. » (*Austerlitz*, op. cit., p. 164-166).

12 « Je me voyais seulement attendre, sur un quai, dans une longue file d'enfants en rang par deux, dont la plupart avaient un sac à dos ou un cartable. Je revoyais les grosses dalles du pavement sous mes pieds, l'éclat des paillettes de mica dans la pierre, l'eau gris-brun dans le bassin du port les cordages et les chaines d'ancre s'élevant en diagonale, la proue du navire, plus haute qu'un immeuble, les mouettes qui tournoyaient au-dessus de nos têtes en poussant des cris stridents, les rayons de soleil perçant les nuages et la petite fille rousse en tartant écossais avec sa barrette de velours dans les cheveux qui pendant la traversée des terres obscures s'était occupée des plus petits dans notre compartiment, cette fillette dont, encore des années plus tard, il m'en souvenait maintenant, j'avais rêvé à plusieurs reprises qu'elle me jouait dans une chambre éclairée par la lueur bleutée de la nuit une chanson amusante sur une sorte de bandonéon. » (*Ibid.*, p. 171).

la fillette au bandonéon coordonne les deux épisodes à la description de la scène du départ par la nourrice de Jacques Austerlitz à Prague, Vera :

> […] Je n'ai plus en moi qu'une image indistincte, pour ainsi dire ternie, de nos adieux dans la gare Wilson, dit Vera, avant d'ajouter, après quelques instants de réflexion, que j'avais mes affaires dans une petite valise de cuir et un peu de provisions dans un sac à dos – *un petit sac à dos avec quelques viatiques*, ce furent exactement les mots qu'elle employa, dit Austerlitz, et ils résumaient, se disait-il maintenant, toute la vie qu'il avait menée depuis lors. Vera 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 eue 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.[13]

Plusieurs détails attirent l'attention du lecteur perecquien au fil des ces évocations de la scène du départ à la gare de Prague. En premier lieu l'album de Charlot, ensuite la gare Wilson, enfin le sac à dos, que nous tiendrons comme des éléments signifiants de l'hypotexte perecquien[14].

L'album de Charlot

L'album de Charlot constitue l'hypotexte perecquien le plus explicite. Que ce soit en régime référentiel ou en régime fictionnel, l'album de Charlot appartient au monde de l'enfance. S'agit-il d'une citation ou d'une allusion ? Nous pouvons dire après Bernard Magné qu'ici les deux se confondent. L'exercice intertextuel relève en effet d'une mnémotechnique pour le lecteur en ce que l'impli-citation, ainsi que le rappelle Magné est « la production textuelle d'une compétence lectorale »[15]. L'album de Charlot est installé dans le texte par le scripteur d'où, en latence, il ne demande qu'à resurgir dans la mémoire du lecteur. Cela suppose une opération consciente du scripteur Sebald qui programme cet effet mnésique en textualisant *W ou le souvenir d'enfance* dans *Austerlitz*. L'élément impli-cité « album de Charlot » est l'irruption non explicite de la scription dans la narration : le signifiant Charlot renverrait à un signifié dénoté mondain et à un signifié connoté langagier visant à exhiber le mécanisme de l'écriture. Le scripteur désigne l'impli-citation comme l'objet, et pas seulement le lieu, d'un fonctionnement métatextuel par l'allusion au livre illustré mis ainsi en abyme. S'agissant du fonctionnement énonciatif de l'impli-citation, de son mode d'insertion, la citation de l'album de Charlot est une impli-citation simple intégrée sans suture visible. « Le paradoxe de l'impli-citation est qu'elle suppose une préalable mise en pièces

13 *Ibid*., p. 207.

14 Les mouchoirs blancs agités par les parents sur le quai ne constituent pas un motif signifiant tant ils constituent un cliché pour de nombreuses scènes de séparation.

15 Bernard Magné, « Quelques problèmes de l'énonciation en régime fictionnel : l'exemple de *La Vie mode d'emploi* », dans *Perecollages 1981-1988*, op. cit., p. 78.

des textes cités […] elle détextualise ce qu'elle cite. Il faut donc relier les bouts » nous dit Magné [16]. L'énonciateur réel, Perec, est effectivement recouvert par les instances fictives Austerlitz-Vera. Cette « substitution citationnelle, cette insertion d'un discours rapporté est possible si et seulement si existe un actant opérateur de l'insertion. Dans le régime fictionnel, l'acteur qui occupe la place de rapporteur au plan de l'implicite est évidemment le scripteur » nous dit Magné[17]. La présence du scripteur Sebald en est ainsi renforcée.

Le concept d'écriture défini par la lexologie scripturaliste de Bernard Magné, où « le discours fictionnel se caractérise avant tout par la démultiplication des instances énonciatives »[18], rappelle que l'impli-citation est « une machine à déstabiliser l'énonciation »[19] qui peut se définir ainsi, s'agissant du discours fictionnel d'*Austerlitz* : « le scripteur (Sebald) introduit "clandestinement" dans les énoncés du narrateur (Jacques Austerlitz) des énoncés empruntés à un autre locuteur qui est l'auteur cité (Perec). »[20] Par le jeu d'emboîtement des discours rapportés, un narrateur (marque : « dit Austerlitz ») rapporte la conversation qu'il eut avec Jacques Austerlitz, qui lui-même se souvient au présent de la narration (marque : « se disait-il maintenant ») de sa propre conversation avec Vera (marque : « dit Vera »). Le pronom « je » renvoie à deux personnages, Austerlitz et Vera, le pronom « il » à Austerlitz sous la forme réflexive, le pronom « elle » renvoie au singulier à Vera et au pluriel à Vera et à la mère d'Austerlitz. La double énonciation d'Austerlitz et de Vera s'augmente d'une troisième voix, celle du narrateur qui, bien qu'invisible, écoute et indique sa présence par le discours rapporté (marque : « dit Austerlitz »), et enfin d'une quatrième voix, celle du scripteur qui marque sa présence par l'impli-citation.

Aussi le discours fictionnel dans *Austerlitz* « ne constitue pas une entité énonciative homogène constamment prise en charge par le narrateur. Il est fait d'un ensemble articulé d'isotopies énonciatives ayant chacun un énonciateur différent qui relaie le narrateur pour assumer le discours »[21]. Si la cohérence énonciative existe bien dans *Austerlitz* (le narrateur assure par sa présence discrète le processus de la narration), elle est atteinte au prix d'une perte régulière des repères isotopiques chez le lecteur. Les passages d'une isotopie à une autre sont rendus invisibles en l'absence de guillemets ou de tirets dialogiques. Il s'agit plutôt d'un collage sans sutures

16 B. Magné, « Petite croisière préliminaire à une reconnaissance de l'archipel Butor dans *La Vie mode d'emploi* », dans *ibid.*, p. 108.

17 Bernard Magné, « Quelques problèmes de l'énonciation en régime fictionnel : l'exemple de *La Vie mode d'emploi* », dans *Perecollages 1981-1988*, ibid., p. 75.

18 *Ibid.*, p. 61.

19 *Ibid.*, p. 74.

20 *Ibid.*

21 *Ibid.*, p. 72.

visibles permis par les emboîtements de discours rapportés. En revanche les nombreuses insertions de fragments bruts de discours hétérogènes, comme les passages en langue étrangère, et surtout le matériel iconique inséré dans le texte par la reproduction photographique affirment l'instance énonciatrice du scripteur, seule instance susceptible de construire cet iconotexte. Les insertions de reproduction photographiques supposent effectivement un dispositif scriptural singulier dont Sebald explore les multiples potentiels. Le principe de l'iconotexte renforce la présence du scripteur car il dévoile un montage qui habituellement est confié à une personne extérieure, l'éditeur ou l'iconographe. Ici le scripteur prend en charge cette fonction. En dotant son narrateur-scripteur des fonctions nouvelles de photographe-collecteur-iconographe-éditeur, Sebald est l'instance explicite de son intervention :

> […] Le recours à ce mode reprographique, qui peut aller parfois jusqu'à la reproduction pure et simple d'authentiques éléments extra-textuels, révèle évidemment une *autre* instance [nous soulignons] que celle de la narration: le passage du linéaire au documentaire ou, si l'on préfère une terminologie peircienne, du symbolique à l'iconique, rend visible l'intervention du scripteur.[22]

Cette instance « autre » de la scription est l'instance d'une énonciation éditoriale[23] qui signale que « c'est par un excès de visible que s'exhibe, à l'intérieur de la narration, l'instance de la scription, tout écart par rapport à l'habituel dispositif typographique devenant la trace d'une irréductible activité d'écriture »[24].

L'implicitation est ainsi un montage, un découpage-réassemblage d'un texte source et d'un texte cible, une opération d'écriture qui est est une double rupture et une suture, où relire consiste pour le scripteur à relier, et où lire consiste pour le lecteur à reconnaître avant de relier. Si cette opération est reconnue par la théorie littéraire comme une actualisation de l'intertexte, elle nécessite aussi une trace répondant au désir de révélation d'un implicite ; cette trace est définie par Sebald comme l'hommage rendu par un auteur à un autre auteur :

> […] J'ai toujours tenté dans mon propre travail de rendre hommage à ceux par qui je me sentais attiré, de mettre pour ainsi dire chapeau bas devant eux en leur empruntant une belle image ou quelque formule particulière […].[25]

---

22 *Ibid.*

23 La notion d'*énonciation éditoriale* recouvre « l'ensemble de ce qui contribue à la production matérielle des formes, qui donnent au texte sa consistance, son « image de texte » » (Yves Jeanneret et Emmanuel Souchier) ; cette énonciation est généralement prise en charge par les éditeurs, mais aussi par les auteurs eux-mêmes comme c'est le cas chez Sebald.

24 Bernard Magné, « Quelques problèmes de l'énonciation en régime fictionnel... » dans *Perecollages 1981-1988*, op. cit., p. 73.

25 W.G. Sebald, *Séjours à la campagne*, op. cit., p. 132.

La technique de la citation fait du récit le lieu d'une remédiation. Le transport, le déplacement propre à la citation, opère au moyen d'une opération similaire à celle de la reproduction photographique, qui décontextualise puis expose un fragment pour le constituer en sémiophore de type « expôt » : multipliant les cadres de l'énonciation, elle affirme la logique hypermédiate de la remédiation – « une châsse » – qui vise un effet mémoriel :

> Le temps perdu, la douleur du souvenir et la figure de la mort sont ici rassemblés dans une châsse comme autant de citations de sa propre vie. La relique n'est au fond rien d'autre qu'une citation. Et la citation insérée dans un texte (ou un tableau) nous force, comme l'écrit Eco, à revoir nos connaissances d'autres textes, d'autres images, à réexaminer ce que nous savons du monde. Or ceci demande du temps. En le prenant, nous entrons dans le temps narré et dans le temps de la culture.[26]

L'impli-citation de *W ou le souvenir d'enfance* montre ainsi que la biographie de Perec permet de lester le personnage Austerlitz d'une mémoire littéraire, mais aussi de le faire selon la procédure isopoétique de l'impli-citation pratiquée par Perec lui-même. On peut ainsi étendre l'hommage rendu par Sebald à l'œuvre de Perec au niveau poétique ou formel : la fiction biographique de Sebald trouve dans *W ou le souvenir d'enfance* un matériau thématique en même temps qu'une stratégie d'énonciation à travers « une spéculation sur les mécanismes de la lecture »[27].

La gare Wilson

L'album de Charlot, nous l'avons vu, est introduit lors de l'épisode central du départ de la gare de Prague tel que rapporté par la nourrice d'Austerlitz, Vera. Le lecteur perecquien sait que le nom de Wilson renvoie au nom de l'île W et à son ou ses fondateurs. Ce nom désigne de toute évidence une réalité historique qu'Austerlitz aborde de manière périphérique par la trace discrète de la commémoration de l'inauguration de la gare de Prague par le président américain Georges Wilson et qui ramène Austerlitz vers son enfance :

> […] Dès qu'il s'est mis à faire jour, j'ai rassemblé mes affaires […] emprunté les rues de la Vieille Ville puis traversé la place Wenceslas encore vide pour remonter jusqu'à la gare centrale sur la rocade Wilson, qui se révéla ne correspondre en rien à l'idée que je m'en étais faite d'après le récit de Véra. […] Je finis par demander à un employé en uniforme qui venait vers moi : Hlavni nadrazi ? Wilsonovo nadrazi ? 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.[28]

26 *Ibid.*, p. 177.

27 Ph. Lejeune, *La Mémoire et l'oblique*, op cit., p. 70.

28 W.G. Sebald, *Austerlitz*, op. cit., p. 258-259.

Rappelons que la fondation de l'île W (Deuxième partie, chapitre XII) est attribuée par plusieurs traditions à un individu nommé Wilson :

> *La tradition fait remonter à un nommé Wilson la fondation et le nom même de l'île. […] Le détail de ces traditions est inconnu ; leur validité est loin d'être assurée. Cela n'a pas une très grande importance. D'habiles spéculations sur certaines coutumes (par exemple tel privilège accordé à tel village) ou sur quelques-uns des patronymes encore en usage pourraient apporter des précisions, des éclaircissements sur l'histoire de W, sur la provenance des colons (dont il est sûr, au moins, que c'étaient des Blancs, des Occidentaux, et même presque exclusivement des Anglo-Saxons : des Hollandais, des Allemands, des Scandinaves, des représentants de cette classe orgueilleuse qu'aux États-Unis on nomme les Wasp), sur leur nombre, sur les lois qu'ils se donnèrent, etc.*

La fondation de la société de l'île W, qui fait écho à l'énumération des nationalités dans *Récits d'Ellis Island*, est associée à la fondation de l'Amérique : de l'île W à l'île aux larmes (Ellis Island), Wilson actualise une connotation dysphorique ; c'est le nom du renversement d'un rêve positif en un cauchemar pensé ailleurs par Sebald, nous le verrons, comme le renversement du projet des Lumières en son contraire conformément à ses lectures d'Adorno. Wilson, l'« amoureux de la liberté » résonne de manière ambiguë, si l'on considère que la gare ainsi nommée est pour Jacques Austerlitz autant le lieu de sa persécution que celui de son salut. La réalité de la gare visitée par Austerlitz adulte ne réveille aucun souvenir sensible de l'image de l'album de Charlot ni aucun contact physique avec sa mère, mais renvoie aux images floues d'un labyrinthe :

> […] Quand j'eus déchiffré la plaque, je remerciai d'un signe de tête mon guide resté à mes côtés, et il m'emmena encore, par des itinéraires détournés et en changeant une fois de plus de niveau, à une sorte de mezzanine d'où l'on pouvait apercevoir, en levant les yeux, l'imposante coupole de la gare Wilson, ou plus exactement une moitié de cette coupole, car l'autre milieu avait été pour ainsi dire tranchée par la nouvelle construction qui s'élevait en son milieu. Au bas de cette coupole débitée courait en demi-cercle une galerie où étaient installés des guéridons. Après avoir pris mon billet pour Hoek van Holland, je suis resté là-haut encore une demi-heure dans ce simulacre de café et j'ai tenté de refaire le parcours des décennies passées, de me rappeler l'aspect des lieux tels qu'ils étaient quand, au bras d'Agata – ainsi que me l'avait raconté Véra, dit Austerlitz – je me serais presque démis le cou à ne pas vouloir détacher mon regard de cette coupole s'élevant à des hauteurs si impressionnantes. Mais ni Agata, ni Véra, ni moi-même, n'avons resurgi du passé. Parfois il semblait que les voiles voulussent s'écarter ; je croyais alors, pour une fraction de seconde peut-être, sentir l'épaule d'Agata ou voir le dessin en couverture de l'album de Chaplin que Véra m'avait acheté pour le voyage, mais aussitôt que je voulais fixer un de ces fragments ou, comme l'on dit en photographie, faire la mise au point, cela disparaissait dans le vide qui tournoyait au-dessus de ma tête.[29]

Si le nom de Wilson peut désigner une réalité historique positive, il est connoté déceptivement comme un signe négatif de perte et d'oubli pour Austerlitz : l'errance ne débouche pas sur l'espoir, pour reprendre le sous-titre des *Récits d'Ellis Island*, *Histoires d'errance et d'espoir*, mais sur une impossible mémoire. En cela Wilson confirme le lien entre la tragédie personnelle de Perec rapportée dans *W ou le souvenir d'enfance* et le destin d'Austerlitz.

29 *Ibid.*

Du parachute au sac à dos

Le troisième motif signifiant du thème du *Kindertransport* est le sac à dos. Notre hypothèse est ici que le motif du sac à dos se substitue à celui du parachute de Charlot pour signifier le défaut d'origine ou d'attache. Le sac à dos est en effet, dans *Austerlitz,* un attribut de l'exil et de l'errance, dont la fonction est d'assurer un lien entre Austerlitz enfant et adulte, et par ailleurs de relier le personnage d'Austerlitz à une autre figure de l'exil et de l'errance, Ludwig Wittgenstein, à propos de qui on sait que Sebald avait le projet de réaliser un film[30]. La lecture de la lettre et du synopsis accompagnant ce projet de film montre très clairement les liens caractérisant la personnalité énigmatique du philosophe et celle d'Austerlitz ; de plus elle permet de relier la lettre « W » pour Wittgenstein à l'initiale du nom du village natal de Sebald, Wertach, où enseigna l'instituteur de Sebald Paul Bereyter, évoqué longuement comme un double du philosophe autrichien dans la seconde biographie des *Émigrants*. Wittgenstein apparaît ainsi dans *Austerlitz* à deux reprises. D'abord métonymisé par son regard (voir fig. 8, page 89) :

> […] 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.[31]

Puis plus explicitement :

> […] Autant qu'il m'en souvienne, je restai un long moment sous l'effet de la surprise provoquée par cette réapparition inespérée d'Austerlitz ; en tout cas je me rappelle qu'avant d'aller vers lui je songeai à sa ressemblance, qui pour la première fois me sautait aux yeux, avec Ludwig Wittgenstein, à l'expression d'effroi que tous deux portaient sur leur visage. Je crois que c'est avant tout le sac à dos, dont Austerlitz plus tard me raconta qu'il l'avait acheté pour dix shillings, […] et dont il affirmait qu'il était la seule chose sur laquelle il avait jamais pu compter dans sa vie, je crois que c'est ce sac à dos, donc, qui m'inspira cette idée plutôt saugrenue d'une parenté en quelque sorte physique entre lui, Austerlitz, et le philosophe mort d'un cancer en 1951 à Cambridge. Wittgenstein non plus, son sac à dos ne le quittait jamais, […]. Partout et en toutes circonstances ce sac à dos, dont Margaret écrit un jour à son frère qu'il lui est presque aussi cher que sa propre personne, a voyagé avec lui, je crois même qu'il a traversé l'Atlantique, sur le paquebot de ligne *Queen Mary*, puis est remonté de New York à Ithaca. 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 confusions des 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.[32]

L'errance consécutive au défaut d'attaches terrestres de Wittgenstein, dont Jacques Austerlitz est le double, caractérise par ailleurs le fantasme perecquien de la suspension et de l'attache. Ce double motif, rappelons-le, réunit une double invention : l'album de Charlot parachutiste et

30 Voir à ce sujet W.G. Sebald, « Le film *Vie de W.* » dans Muriel Pic (dir.), *Politique de la mélancolie*, op. cit., p. 177-179 et p. 181-190.

31 W.G. Sebald, *Austerlitz*, op. cit., p. 11.

32 *Ibid*., p. 52-53.

l'attelle du bras cassé[33]. Si l'album de Charlot, nous l'avons vu, est présent dans la scène des adieux à la gare Wilson, le détail des bretelles formant parachute n'est pas repris par Sebald. Lui est substitué le sac à dos, qui se présente effectivement comme ce sac dorsal retenu par des bretelles, parachute et sac à dos à la fois. L'attribut de Jacques Austerlitz, le sac à dos (voir fig. 102, page 300), associé à l'album de Charlot, devient alors le motif du destin d'Austerlitz :

> […] Il n'avait absolument pas changé, son attitude et sa façon de s'habiller étaient restées les mêmes, jusqu'à son sac à dos qu'il avait [fig. 102] toujours sur l'épaule.[34]

Parallèlement, *Austerlitz* présente un réseau de motifs relatifs au *vol* et à la *chute*. Au cours de l'épisode relatant l'amitié entre Austerlitz et son camarade de classe Gerald Fitzpatrick (pages 92-142), le lecteur s'avise des ressemblances du personnage Gerald Fitzpatrick avec Wittgenstein à travers notamment des marqueurs biographiques communs que sont leur intérêt pour l'aéronautique, l'enseignement à Cambridge, la propension à décoller du monde terrestre par les détours de l'astronomie ou ceux de l'abstraction philosophique. Austerlitz relate ainsi le bonheur des vacances passées à la « thébaïde » d'Andromeda Lodge où il est accueilli par la famille de Gerald Fitzpatrick. Une première séquence est introduite par la passion de Gerald pour ses pigeons, séquence valant pour un résumé de sa destinée :

> […] 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, et cette question que je me pose, dit Austerlitz, et qui m'émeut encore aujourd'hui chaque fois que quelque part je vois voler un pigeon, reste associée pour moi, sans que j'en perçoive vraiment la logique, à la façon dont Gerald trouva la mort.[35]

Le motif de l'astronomie prolonge le thème du vol. Andromeda Lodge, la mention de Greenwich et d'Iver Grove (page 128) s'enchaînent dans le récit avec celles des études d'astronomie de Gerald à Cambridge (page 137) jusqu'à sa mort en avion. Il faut ici distinguer le vol heureux de Gerald de la chute d'Austerlitz. L'attirance de Gerald pour les sphères éloignées et le sens de l'abstraction philosophique de Wittgenstein les arrachent au monde terrestre. L'expérience du vide que fait Austerlitz marque une chute dans la dépression à travers le retour progressif de son passé. Austerlitz se remémore en 1996 qu'il a toujours eu « l'impression d'être coupé du monde et de n'avoir plus de sol sous les pieds.[36] Le vide dans lequel le laisse la mort de son ami[37] marque le début d'une anamnèse douloureuse concernant sa propre origine :

---

33 Ph. Lejeune, *La Mémoire et l'oblique*, op. cit., p. 83.

34 W.G. Sebald, *Austerlitz,* op. cit., p. 51.

35 *Ibid*., p. 96.

36 *Ibid*., p. 132.

> […] Le jour où j'appris qu'il s'était écrasé dans les Alpes savoyardes, ce fut une catastrophe, et peut-être le début de ma propre perte, de mon enfermement de plus en plus maladif sur moi-même.[38]

Aux réflexions du narrateur au sujet des oiseaux du Nocturama et du philosophe autrichien exilé et de l'art de la navigation des pigeons succède une interrogation d'Austerlitz sur ses origines à travers le thème du naufrage et du retour à la terre natale :

> […] Je me rappelle par exemple, dit Austerlitz, un jour où nous parlions de notre scolarité à Stower Grange et où il m'expliqua avec une profusion de détails qu'après mon départ pour Oxford il avait passé la plupart des interminables heures d'étude à élaborer un système ornithologique dont le critère de répartition était le degré d'aviabilité, et aussi que, quelle que soit la manière dont il modifia les paramètres, les pigeons figuraient toujours en tête de liste, sur la base non seulement de la vitesse à laquelle ils parcouraient les distances les plus longues, mais aussi de leur art de la navigation, qui les distinguait de tous les autres organismes vivants. Je devais m'imaginer, dit Gerald, qu'on pouvait envoyer un pigeon d'un bateau au milieu d'une tourmente de neige en pleine mer du Nord et que, pour peu que ses forces ne le trahissent pas, il retrouvait infailliblement le chemin de la maison. Jusqu'ici personne ne savait comment ces animaux lâchés dans un tel vide menaçant et dont le cœur, sans aucun doute, devait battre à se rompre au pressentiment des distances monstrueuses qu'ils auraient à surmonter, comment ces animaux pouvaient mettre le cap sur le lieu de leur origine.[39]

La référence aux « animaux lâchés dans un tel vide menaçant » devient dix pages plus loin un exercice de funambulisme annonçant le début de sa chute :

> […] Que j'en eusse écrit beaucoup ou peu, à la relecture, ce que j'avais rédigé me semblait tellement en porte-à-faux que je me voyais contraint de le détruire sur-le-champ et de recommencer de zéro. Bientôt il me devint impossible d'oser faire le premier pas. 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 précipiter dans le vide.[40]

Le sac à dos s'inscrit ainsi dans un réseau d'images liées au vol et à la chute *via* la figure de Wittgenstein. L'expérience du vide est, on s'en souvient, figurée dans *W ou le souvenir d'enfance* (Chapitre X) par le fantasme de l'album de Charlot retenu dans sa chute par un parachute formant bretelle. Sebald insiste quant à lui sur le sac à dos, dont l'évocation, qui est une ciatation en italique des propos de Véra, affirme le caractère vital de l'objet au moment des adieux à la gare Wilson :

> […] j'avais mes affaires dans une petite valise de cuir et un peu de provisions dans un sac à dos – *un petit sac à dos avec quelques viatiques*, ce furent exactement les mots qu'elle employa dit Austerlitz, et ils résumaient, se disait-il maintenant, toute la vie qu'il avait menée depuis lors.[41]

---

37 L'amitié liant Wittgenstein et Francis Skinner est ici dupliquée à travers l'amitié Gerald Fitzpatrick et Austerlitz ; la mort de Gerald Fitzpatrick semble affecter Austerlitz aussi intensément que celle de Francis Skinner affecte Wittgenstein. Voir W.G. Sebald, « Le film *Vie de W.* » dans Muriel Pic, *Politique de la mélancolie*, op. cit., p. 186.

38 W.G. Sebald*, Austerlitz*, op. cit., p. 141.

39 *Ibid.*, p. 137-138.

40 *Ibid.*, p. 148.

41 *Ibid.*, p. 208.

On se souvient que Sebald insistait déjà sur le motif du sac à dos au moment où Austerlitz se remémore son départ de Prague enfant, à la gare londonienne de Liverpool Street Station[42].

La suspension dans le vide, métaphoriquement exprimée par la figure de Charlot parachutiste, prend également appui dans *W ou le souvenir d'enfance* sur le fantasme du bras cassé tenu par une attelle, autre métaphore de la fracture et de la suspension, fantasme transformant la fiche d'identité suspendue autour du cou en bras en écharpe et inventant une fracture imaginaire et son opération à l'arrivée à Grenoble[43]. Ce bras en attelle apparaît dans le commentaire formulé par Jacques Austerlitz à propos d'une photo de lui déguisé en page où il ne parvient pas à se reconnaître :

> […] J'ai depuis étudié maintes fois cette photographie, le champ plat et 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, la mantille qui couvre le bras apparemment replié ou encore, comme il m'est arrivé de le penser, dit Austerlitz, cassé ou pris dans une attelle, les six gros boutons de nacre, l'extravagant chapeau à aigrette et même les plis du bras, j'ai examiné chaque détail sous le verre grossissant sans jamais découvrir le moindre indice.[44]

On perçoit désormais un peu plus précisément l'hypotexte perecquien issu de *W ou le souvenir d'enfance*. Le fait historique des *Kindertransporte* fait apparaître l'hypotexte perecquien d'une part au moment de sa plus grande force dramatique, celui de la séparation d'avec sa mère à la gare, par le biais de l'impli-citation de l'album de Charlot et celui du motif du sac à dos se substituant au parachute ; d'autre part de manière disséminée, selon les nécessités de la reconstruction rétrospective au moyen de relais assurés par le nom Wilson et le détail du bras soutenu en écharpe. Sebald augmente ainsi le texte de Perec de son propre imaginaire : le motif du sac à dos rattache l'auteur à W., qui désigne à la fois l'un de ses doubles littéraires, Wittgenstein, et sa terre natale, Wertach. Il déplace la question existentielle vers ses propres thèmes, dont l'inventaire peut être fourni par la présentation de son projet de film au sujet de Wittgenstein, *Vie de W.* :

> […] Parmi les thèmes, il y a en premier lieu les « couples contradictoires » tels que l'enfance/le grand âge ; enseigner/apprendre ; la nature/la technique ; la solitude/la société ; les Juifs/les Allemands ; le pays natal/l'exil ; l'amitié masculine/l'amour des femmes, et inversement ; la richesse/la pauvreté.[45]

Perec devient ainsi, au moyen de la transposition de sa biographie dans *Austerlitz*, un personnage de fiction. On se souviendra ici que l'écriture biographique a aussi intéressé Perec,

---

42 Rappelons ce passage déjà cité plus haut : « […] 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 depuis que j'étais capable de mémoire, je me souvins de moi […] » (*Ibid*., p. 165).

43 Ph. Lejeune, *La Mémoire et l'oblique*, op. cit., p. 83.

44 W.G. Sebald, *Austerlitz*, op. cit., p. 220.

45 W.G. Sebald, « Le film *Vie de W.* » dans Muriel Pic, *Politique de la mélancolie*, op. cit., p. 178.

précisément sous la forme d'une biographie du général d'Empire napoléonien Eblé, désir resté jusque là énigmatique et que nous tenterons de comprendre en référence à la figure, complémentaire selon nous, du colonel Chabert : toutes deux font en effet mémoire de l'errance consécutive à un naufrage.

b - Le naufrage

Le thème du naufrage permet à Sebald d'associer les personnages de Gaspard Winckler, Gaspard Hauser et Austerlitz. En témoigne, nous l'avons vu, son article à propos de Chatwin, où la description de l'état de Gaspard Winckler, associée au *mal de mer* « Seelenkranken », renvoie à la navigation, là où le texte de Perec parle non du mal de mer mais de la maladie d'un enfant sourd-muet, malingre, rachitique et prostré. La nausée renvoie au mal d'Austerlitz ou du narrateur, troubles physiques liés à des états dépressifs. Ainsi le narrateur est-il pris pendant toute la durée de son séjour en Belgique par « un sentiment de malaise », « en proie aux maux de tête et aux idées noires » (page 9) ; puis lors des rencontres de Londres en 1996, un soin médical affectant sa vue l'oblige à se tenir dans un café « la tête plaquée contre le mur et respirant à fond quand la *nausée* montait en [lui] » (page 50). Cette nausée affecte symétriquement Austerlitz lors de différentes crises dépressives qui annoncent le retour de son passé. Ainsi, au seuil de la grande crise de la gare de Liverpool Street Station, Austerlitz compare son « hébétude », sa « prostration » à l'état d'un condamné qui se laisserait conduire à son exécution « comme des gens qui, traversant par exemple la mer Caspienne, auraient un violent *mal de mer* et ne manifesteraient aucun signe de résistance si on leur disait qu'on allait les jeter par-dessus bord »[46] (page 149). Dans *Vertiges (All'Estero)*, ce sont des sensations de « *haut le cœur* » et de « *vertige* » (page 44) qui assaillent le narrateur lors d'une crise dépressive à Vienne ; à Vérone il doit « se cramponner au bord de la table, comme on s'accroche au bastingage quand monte en vous le *mal de mer* » (page 86) ; dans le bus qui l'emmène à Riva, un « vertige » le « saisit, comme jadis lorsque enfant j'étais malade en voiture. » (page 98) ; lors de la visite du Dôme de la cathédrale de Milan, il est atteint d'une « paralysie de la mémoire » et est « pris d'incessantes bouffées de *vertige* » (page 124). On le voit, le *mal de mer* est ainsi pris dans un réseau de connotations désignant un malaise physique où le *vertige* est synonyme de *nausée*. La nausée (du grec *nautia*, le mal du marin – *nautès*) c'est, à l'origine, le mal de mer, et Sebald l'associe à un naufrage de la personnalité psychologique. La nausée, malaise physique, annonce un vertige existentiel qui dépossède le sujet de ses repères et

46 Cette phrase, nous le rappelons, est une impli-citation du *Temps retrouvé* de M. Proust.

l'oblige à la prostration, l'inaction, l'incapacité, soit une forme d'aliénation majeure. Le lexique sébaldien accorde nous l'avons vu une place importante aux troubles physiques affectant les sens des protagonistes – perte ou troubles de la vue ou de l'ouïe – ou encore leur langage – aphasies, bégaiements – aux moments importants de l'anamnèse. Aussi pouvons-nous associer la nausée, à la suite de Sebald – « Ce n'est pas un hasard si la similitude du prénom évoque la figure du pauvre Gaspard Hauser » –, aux troubles sensoriels et langagiers auxquels sont sujets à la fois Gaspard Winckler et Gaspard Hauser, mais aussi Austerlitz et le narrateur sébaldien.

Le texte de Perec évoquant le naufrage se situe au chapitre VII (première partie) de *W ou le souvenir d'enfance*, où Otto Apfelstahl présente ainsi l'identité de l'enfant Gaspard Winckler :

> – Gaspard Winckler était à l'époque un enfant de huit ans. Il était sourd-muet. Sa mère, Caecilia, était une cantatrice autrichienne, mondialement connue, qui s'était réfugiée en Suisse pendant la guerre. Gaspard était un garçon malingre et rachitique, que son infirmité condamnait à un isolement presque total. Il passait la plupart de ses journées accroupi dans un coin de sa chambre, négligeant les fastueux jouets que sa mère ou ses proches lui offraient quotidiennement, refusant presque toujours de se nourrir. Pour vaincre cet état de prostration qui la désespérait, sa mère résolut de lui faire faire le tour du monde ; elle pensait que la découverte de nouveaux horizons, les changements de climat et de rythme de vie auraient un effet salutaire sur son fils et peut-être même déclencheraient un processus au terme duquel il pourrait retrouver l'ouïe et la parole, car tous les médecins consultés étaient formels sur ce point, aucune lésion interne, aucun dérèglement génétique, aucune malformation anatomique ou physiologique n'étaient responsables de sa surdimutité, qui ne pouvait être imputé qu'à un traumatisme enfantin dont, malheureusement, les tenants et les aboutissants étaient encore inconnus, bien que l'enfant eût été montré à de nombreux psychiatres.

Un tel passage ne pouvait qu'attirer l'attention de Sebald pour plusieurs raisons. Les mécanismes de censure ou de résistance psychique à un « traumatisme enfantin » du type de celui vécu par Perec font précisément l'objet du récit de l'anamnèse d'Austerlitz. L'anesthésie d'Austerlitz fait écho à l'état de l'enfant Gaspard Winckler, sourd-muet prostré et privé de langage, qui lui-même rappelle la situation de Gaspard Hauser. Un certain tropisme sébaldien pour les régions de l'Autriche et la Suisse est en outre satisfait par la mention de la nationalité de Caecilia et de son refuge en Suisse, mais c'est surtout la profession de cantatrice qui permet d'associer la mère d'Austerlitz, Agata, à celle de Perec, Caecilia : la note 13 du chapitre VIII de *W ou le souvenir d'enfance* rappelle le lien entre sa mère et la musique : « Je dois à ce prénom d'avoir toujours su que sainte Cécile est la patronne des musiciennes et que la cathédrale d'Albi – que je n'ai vue qu'en 1971 – lui est consacrée. » L'enfant malingre et rachitique rappelle quant à lui l'apparence physique de Kafka. L'effet espéré par Caecilia – déclencher un processus visant à surmonter le traumatisme – fait précisément l'objet, nous allons le voir, du récit de Balzac, *Adieu*. Les « tenants et les aboutissants » du traumatisme étant en revanche inconnus, ils feront l'objet des enquêtes respectives de Gaspard Winckler et d'Austerlitz, mais selon un traitement distinguant radicalement les deux entreprises littéraires. Chez Perec, la fiction *W* est clairement séparée des faits relatés dans l'autobiographie – l'hermétisme des deux espaces est maintenu et figuré par un

silence – alors que le propos même d'*Austerlitz* est de constituer les faits en fiction, de faire le récit du processus anamnésique en diluant totalement les événements au sein d'une autobiographie orale fictive recueillie et médiatisée par un narrateur.

La métaphore du naufrage renvoie donc dans le récit de Perec au traumatisme enfantin. Ce thème est repris par Sebald dans *Austerlitz* à travers l'épisode majeur métaphorisant le « naufrage » d'Austerlitz (pages 64-69) : l'évocation de l'enfance du personnage à Bala au pays de Galles où il fut recueilli par le prédicateur calviniste Emyr Elias fait relief sur un fond de références bibliques liées au naufrage, principalement les épisodes de l'enfant Moïse échappant à la mort sur les eaux et celui de l'arche de Noé. L'enfant Daffyd Elias-Austerlitz accompagne le prédicateur dans les villes et villages à l'occasion des prêches dominicaux où celui-ci transpose les scènes bibliques dans les paysages traversés :

> […] Peu à peu s'élabora dans ma tête une sorte de mythologie inspirée des représailles de l'Ancien Testament, dont au demeurant la pièce maîtresse a toujours été l'engloutissement de la commune de Llanwddyn dans les eaux du lac de retenue de Vyrnwy. […] Sur la retenue du barrage de Vwrnwy, en cet instant unique durant lequel délibérément ou par manque d'attention, il me laissa plonger dans son cœur, j'ai partagé à ce point les sentiments du prédicateur qu'il m'est apparu, lui, le Juste, comme le survivant du village submergé par la vague, tandis que l'illusion m'a fait voir tous les autres, son père et sa mère, ses frères et sœurs, sa parenté, les voisins et le reste des habitants de Llanwddyn, séjournant encore au fond des eaux, installés chez eux ou déambulant dans la rue, mais incapables de parler les yeux trop grands ouverts.[47]

L'évocation de l'engloutissement du village a lieu au milieu de la traversée du barrage lorsque le prédicateur et l'enfant sont entourés par les eaux. Une situation semblable se répétera plus loin lorsque Austerlitz adolescent, assis face à la mer, méditera les propos de son ami Gerald Fitzpatrick à propos des oiseaux migrateurs :

> […] Un soir, après avoir fait quelques courses à Barmouth, nous sommes allés, Adela, Gerald, le chien Toby et moi, nous promener sur la longue passerelle réservée aux piétons qui, ainsi que je l'ai déjà mentionné, dit Austerlitz, longe la voie ferrée et franchit l'embouchure du Mawddach, large en cet endroit de plus d'un mile. On pouvait, moyennant redevance d'un demi-penny par personne, louer un de ces sièges-cabines protégés sur trois côtés des vents et des embruns et s'asseoir dos à la terre ferme, le regard face à la mer. […] même Toby, à nos pieds, ne bougeait pas et gardait, méditatif, les yeux rivés sur les hauteurs du ciel encore éclairées d'un reste de lumière, à suivre fasciné la danse grouillante des mouettes. Au bout d'un certain temps, pendant lequel leurs traces noires avaient tracé des arabesques de plus en plus ténues, Gerald nous demanda si nous savions que ces migrateurs n'avaient pas de lieu où dormir sur terre. Une fois qu'ils avaient pris leur essor, […] ils ne touchaient plus jamais le sol. C'est pourquoi, à l'approche de la nuit, ils montaient à deux ou trois miles et se laissaient planer de là-haut, bougeant parfois leurs ailes déployées, décrivant inlassablement leurs cercles concentriques avant de redescendre le jour venant jusqu'à nous.[48]

Ces situations où les protagonistes sont entourés par les eaux signalent le thème de l'engloutissement, connecté ici à l'exil sans repos *via* les réflexions de Gerald sur les oiseaux migrateurs – et donc aux personnages de Austerlitz et de Wittgenstein – là, *via* la figure du

47 W.G. Sebald, *Austerlitz*, op. cit., p. 64-65.

48 *Ibid*., p. 117-118.

prédicateur – « le Juste, […] le survivant du village submergé par la vague » –, au sauvetage. Cette même situation était celle du narrateur lui-même au début d'*Austerlitz*, ainsi que nous l'apprend la seule note du récit, qui, nous l'avons vu, permet de confirmer l'identité entre le personnage et l'auteur :

> Tandis que je revois ces pages, je me souviens qu'en 1971, au cours d'un bref séjour en Suisse, je suis allé à Lucerne et après la visite du musée du Glacier, en retournant à la gare, je suis resté assez longtemps sur le pont du lac, le Kappellbrücke, parce qu'en voyant la coupole du bâtiment de la gare et le dôme du mont Pilatus qui, derrière elle s'élevait couvert de neige dans la clarté du ciel d'hiver, j'ai songé une nouvelle fois aux remarques faites par Austerlitz dans la Centraal Station d'Anvers, quatre ans et demi auparavant.[49]

Le thème du naufrage et du sauvetage d'Austerlitz renvoient dès lors aux récits de l'origine dans la Bible : l'histoire du Déluge et celle de l'enfance de Moïse. Le déluge biblique est évoqué au seuil du récit de l'enfance d'Austerlitz, au moment de sa rencontre improbable en 1996 avec le narrateur au bar du Great Eastern Hotel. Austerlitz souhaite visiter une curiosité architecturale de l'hôtel, le temple franc-maçon construit par les directeurs de la Société des chemins de fer. La référence à la lumière joue un rôle important dans la description du lieu :

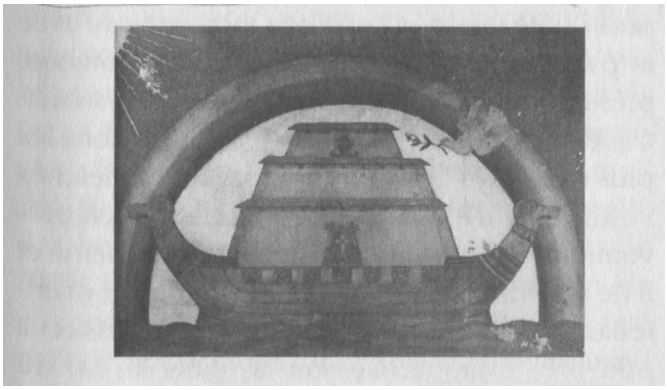
> […] Pereira, poursuivit Austerlitz, m'a accompagné par un large escalier jusqu'au étage et m'a ouvert à l'aide d'une grosse clé la grande porte donnant accès au temple, une salle revêtue de plaques de marbre couleur sable et d'onyx rouge marocain, au sol de carreaux noirs et blancs, avec la voûte de son plafond au centre de laquelle un astre unique répand sa lumière d'or sur les nuées obscures qui le cernent de toutes parts.[50]

On sait que Sebald conçoit la civilisation pré-industrielle du XVIIIe siècle – le « siècle des Lumières » – comme un moment heureux fondé sur l'espoir d'un progrès humain dont témoigne précisément la naissance de la franc-maçonnerie, mais qu'il considère les développements de l'industrie capitaliste comme à l'origine d'un processus de destruction généralisé. Il n'est donc pas étonnant que toutes les apparitions, au fil du récit, de ce motif de la voûte lumineuse des édifices architecturaux soient le signe d'un espoir déçu : ainsi de la voûte de la gare d'Anvers, du temple de l'hôtel londonien, de la gare de Liverpool Street Station, de la gare d'Austerlitz à Paris. Au motif de la voûte lumineuse succède celui de l'arc en ciel et de l'arche biblique :

> […] Il aurait en particulier aimé me montrer une nouvelle fois le temple, et dans celui-ci le panneau ornemental dont les dorures représentent l'arche à trois étages flottant sous un arc-en-ciel, que regagne la colombe avec dans son bec le rameau vert.

49 *Ibid.,* p. 17.

50 *Ibid*., p. 54.



> Bizarrement, dit Austerlitz, cet après-midi, alors qu'il était avec Pereira devant cette belle scène, il avait pensé à nos rencontres déjà anciennes en Belgique, et aussi qu'il allait bientôt avoir besoin, pour son histoire dont il n'avait percé les secrets que depuis ces dernières années, d'une oreille attentive, un peu comme en son temps l'avait été la mienne à Anvers.[51]

On se rappelle que dans le récit biblique, Noé est, parmi les autres hommes qui multiplient l'injustice et le péché, le seul juste, et que dans le récit de Sebald le prédicateur Elias est aux yeux de l'enfant Austerlitz « le Juste, […] le survivant du village submergé par la vague ». Le thème du monde nouveau, annoncé par le temple franc-maçon, prend en fait sa réalité narrative dans l'histoire de Noé : la colombe ramenant le rameau d'olivier atteste en effet que Dieu crée un monde nouveau. Ce motif du rameau apparaîtra une seconde fois lors du premier voyage d'Austerlitz à Prague sous la forme d'un bas-relief annonçant la nouvelle vie d'Austerlitz – « à présent mes sens, qui avaient été si longtemps anesthésiés, à nouveau s'éveillaient »[52] – et la découverte de ses origines :

> […] Sur fond étoilé vert lagon, il représentait un chien de couleur bleue tenant un rameau dans sa gueule, et ce chien, comme je l'appréhendais, puisque j'en avais frissonné jusqu'à la racine des cheveux, je venais à l'instant de le remonter de mon passé.[53]

Le motif de l'arche de Noé apparaît enfin en lien direct avec l'enfance et le temps. Austerlitz visite en compagnie d'Hilary, son professeur d'histoire, les manoirs ruinés de la campagne anglaise ; le propriétaire de l'un de ces manoirs, James Mallord Ashman, fait le récit de l'histoire de son manoir entre 1941 et 1952 :

> […] On eût dit que le temps, qui ailleurs s'écoule inexorablement, était ici demeuré immuable, que toutes les années pour nous révolues se situaient encore dans l'avenir, et je me rappelle, dit Austerlitz, que Hilary, dans la salle de billard d'Iver Grove, fit une remarque sur la singulière confusion des sentiments allant jusqu'à s'emparer de l'historien lui-même dans un tel espace resté aussi longtemps à l'écart de la succession des heures et des générations. Ashman avait répondu que personnellement, en 1941, quand la maison avait été réquisitionnée, il avait fait condamner les portes de la salle de billard et des chambres d'enfant à l'étage, et qu'à l'automne 1951 ou 1952, lorsqu'on avait enlevé les fausses cloisons, masquées de surcroit derrière de grandes armoires, et que pour

51 *Ibid.*, p. 55-56.

52 *Ibid.*, p. 181.

53 *Ibid.*

> la première fois depuis une dizaine d'années il avait pénétré dans les pièces closes, il s'en était fallu de peu qu'il ne perdît la raison. À voir le petit train avec ses wagons et *l'arche avec ses couples d'animaux bien sages sauvés du déluge* [nous soulignons], il lui avait semblé que s'ouvraient devant lui les abysses du temps ; et en passant le doigt sur la longue série d'encoches qu'à l'âge de huit ans, à la veille d'être envoyé à la *preparatory school*, il avait gravées dans sa rage muette sur le bord de la petite table d'appoint près de son lit, il avait senti cette émotion passée l'assaillir de nouveau ; et il se souvenait aussi qu'avant même de savoir ce qu'il faisait, il s'était retrouvé dehors, à tirer plusieurs fois avec son fusil sur la petite horloge en haut de la tourelle de la remise, dont le cadran portait encore aujourd'hui, comme on pouvait encore s'en rendre compte, les traces d'impact.[54]

L'arche est bien associée ici à l'origine de Ashman, homme de cendre, à son enfance. Fait remarquable, le dispositif prévu par celui-ci, la clôture de la chambre, est un dispositif proche des enveloppes de *Lieux* de Perec, une bombe de temps visant à retenir puis à mesurer le temps et le vieillissement. Un autre dispositif visant à mesurer le temps prend également l'aspect d'un enregistrement indiciel du passage du temps sous la forme des marques creusées sur le bois de sa table de chevet par Ashman enfant, marques qui trouvent leur écho négatif dans les coups de feu portés à l'horloge.

Le thème du naufrage tel que rappelé par l'épisode biblique de l'arche de Noé connaît un ultime développement dans l'image reliant l'engloutissement du village gallois sous les eaux du barrage et l'histoire de l'Allemagne :

> […] Voilà, dit Austerlitz, et puis, quelque part près de Francfort, quand pour la seconde fois de ma vie, j'entrai dans la vallée du Rhin, je réalisai soudain avec une absolue certitude, en apercevant la tour des Souris à la hauteur de ce qu'on appelle la trouée de Bingen, pourquoi le clocher dans le barrage de Vyrnwy m'avait toujours paru aussi inquiétant. […] ; et aujourd'hui encore, quand je pense à mes voyages sur le Rhin, dont le deuxième a été à peine moins effroyable que le premier, tout se mélange dans ma tête, ce que j'ai vécu 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 où plus rien ne subsiste. Je vois ce paysage allemand, […] je vois les eaux profondes de Vyrnwy, les habitants engloutis de Llanwyddyn.[55]

L'engloutissement sous les eaux atteint ici sa pleine signification : celle d'un oubli figuré par l'image toute perecquienne de « blancs aveugles et douloureux où plus rien ne subsiste ». Cette image elle-même fait écho au récit de Theodor Storm, *Aquis Submersis*[56] mentionné, nous l'avons vu, en épigraphe à l'essai de Sebald consacré au personnage de Bloch chez Peter Handke ; dans le récit de Storm, le portrait d'un enfant fascine le narrateur, qui apprendra au terme de sa recherche que cet enfant est mort noyé. L'épigraphe renvoie à la vie passée de Bloch, aux « antécédents » du personage qui sont le reflet d'une réalité antérieure cachée. Les vues photographiques de l'album

---

54 *Ibid.,* p. 129-132.

55 *Ibid*., p. 268-269.

56 L'épigraphe est la suivante: « Parmi cette foule de choses étranges, d'aucunes même sinistres, figurait, suspendue dans la nef, l'innocente effigie d'un enfant mort: un bel enfant d'environ cinq ans qui, couché sur un coussin garni de dentelles, tenait dans sa main pâle un nénuphar blanc. Son délicat visage reflétait encore, avec le frisson de la mort, une dernière et charmante lueur de vie, comme s'il implorait une aide. Une compassion irrésistible m'étreignait à chaque fois que j'étais en présence de ce portrait. Theodor Storm, Aquis submersus » (W.G. Sebald, « Sous le miroir de l'eau. Le récit de Peter Handke sur l'angoisse du gardien de but », dans *La Description du malheur*, op. cit., p. 157).

d'Elias (fig. 115 et fig. 116) se mêlent ainsi aux visions d'Austerlitz pour signifier l'imagination de la submersion par les eaux et d'un passé englouti :

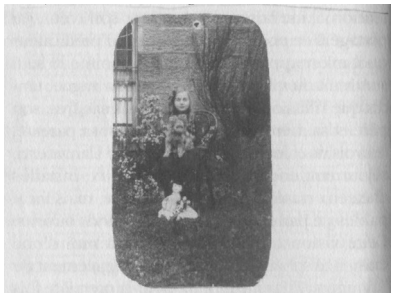


fig. 115 : W.G. Sebald, *Austerlitz*.

fig. 116 : W.G. Sebald, *Austerlitz*.

La métaphore de l'engloutissement sous les eaux permet à Sebald, au fil du réseau des images, de signifier l'oubli et la mort, concrétisés *in fine* dans l'espace territorial de l'Allemagne :

> […] Je crois, me dit Vera, dit Austerlitz, que durant ces années où une victoire chassait l'autre, même les derniers sceptiques parmi les Allemands finissaient par être atteints d'une sorte de vertige des cimes, tandis que nous, les opprimés, nous vivions en quelque sorte au-dessous du niveau de la mer […].[57]

La duplication permise par le reflet de l'eau métaphorise la persistance fragile de la mémoire déjà évoquée par les vues photographiques de l'album d'Elias :

> […] Au moment des adieux, elle me prit dans ses bras et dit : Là-bas, en face, il y a le parc Stromovka. Tu iras de temps en temps t'y promener pour moi, dis ? J'ai tellement aimé ce bel endroit. Peut-être, si tu regardes dans l'eau sombre des étangs, peut-être qu'un beau jour tu y apercevras mon visage.[58]

L'épisode biblique du sauvetage de Moïse nous est brièvement rappelé, quant à lui, par le récit de l'enfance d'Austerlitz à Bala, qui succède au récit de l'engloutissement sous les eaux du village natal du prédicateur :

---

57 W.G. Sebald, *Austerlitz*, op. cit., p. 210.

58 *Ibid*., p. 214.

> […] Et aussi, derrière les histoires bibliques qu'à l'école du dimanche j'avais eues à lire depuis ma sixième année, je soupçonnais un sens qui se rapportait à moi, totalement distinct de celui se dégageant de l'écriture à mesure que je parcourais les lignes de mon index. Je me vois encore, dit Austerlitz, marmonnant des sortes de formules incantatoires pendant que j'épelais mot après mot l'histoire de Moïse dans l'édition en gros caractères à l'usage des enfants, un cadeau que m'avait fait Miss Parry dès que j'étais parvenu à réciter sans faute, et en y mettant le ton, le chapitre sur la confusion des langues qu'on m'avait donné à apprendre par cœur. Il me suffit de tourner quelques pages de ce livre, dit Austerlitz, pour éprouver de nouveau l'angoisse qui me saisissait alors à l'endroit où la fille de Levi confectionne un couffin d'osier, le calfate avec du bitume et de la poix, y dépose ensuite l'enfant et l'abandonne dans les roseaux au bord du fleuve -yn yr ar fin yr afon, telle était, je crois, la lettre du texte.[59]

L'épisode de Moïse est l'une de ces images dont l'apprentissage à l'école fixe les contours de la mémoire collective en même temps qu'elle permet à Austerlitz de se souvenir de son passé individuel. Il est intéressant de noter ici que Sebald fait appel à un phénomène mémoriel exploité ailleurs par Perec lorsqu'il évoque la mémoire de son enfance à partir de ses manuels scolaires dans *Je me souviens de Malet et Issac*.

On voit donc que le thème du naufrage-sauvetage se développe dans *Austerlitz* selon les images bibliques du Déluge et de l'enfant Moïse, deux épisodes de l'Ancien Testament qui ancrent le récit de Sebald dans la culture vétérotestamentaire et qui permettent d'introduire, via la figure du Juste, le thème de la Shoah[60]. Or, et à la différence de Sebald, aucune image biblique ne vient métaphoriser le naufrage de Gaspard Winckler dans la fiction de *W ou le souvenir d'enfance*, qui repose sur la seule allégorie sportive. La relation de la douloureuse anamnèse d'Austerlitz effectuée par le narrateur sébaldien ne trouve pas d'équivalent dans *W ou le souvenir d'enfance*, où le recours à l'ellipse des points de suspension entre parenthèses se substitue aux développements d'une narration confiée à un narrateur extérieur aux faits pour ne subsister que de manière indirecte dans le récit allégorique. Au discours homogène des paroles rapportées chez Sebald par le narrateur répond l'hétérogénéité d'un forme brisée chez Perec, différence par laquelle se mesure un certain désir d'immédiacie chez l'un – rendre sensible l'anamnèse par une intégration des faits et de la fiction – et une certaine hypermédiacie chez l'autre – rompre clairement le régime homogène reliant les faits et la fiction. Si le travail de la fiction ne prend pas les mêmes voies formelles chez l'un et l'autre des deux auteurs, ceux-ci partagent néanmoins le recours à un hypotexte balzacien thématisant le paradigme du naufrage de l'enfance.

---

59 *Ibid*., p. 68-69.

60 Le roman de André Schwartz-Bart, *Le Dernier des Justes*, Prix Goncourt 1959, fut l'un des premiers textes de l'après-Seconde Guerre mondiale à parler de la Shoah.

c - Variations balzaciennes

L'errance consécutive au naufrage est un thème fondamental de *W ou le souvenir d'enfance*. *Les Barques* et *Les Errants*, deux projets primitifs de Perec, en permettent l'évocation à travers les références faites à plusieurs œuvres – Melville, Verne, Poe, Roussel – dont on peut penser qu'elles préfigurent l'élaboration de son autobiographie sur ce plan ; deux récits de Balzac retiendront ensuite plus particulièrement notre attention – *Le Colonel Chabert* et *Adieu* – et nous permettront d'envisager une continuité entre les guerres napoléoniennes et la Seconde Guerre mondiale, toutes placées sous le signe de l'errance et de la mémoire obnubilée.

Deux textes primitifs de Perec, *Les Barques* et *Les Errants*, nous introduisent en effet au thème de l'errance. *Les Barques,* texte court et énigmatique, est la première œuvre de fiction de Perec dont nous avons une trace ; c'est une nouvelle de trois pages écrite au cours de l'automne 1954. L'histoire est résumée ainsi par David Bellos :

> Il y est question de vingt-trois barques amarrées sur la Seine, vraisemblablement vers le pont de Grenelle, en bas de la rue de l'Assomption. Un jour elles ne sont plus là. Aucune explication n'est donnée. Toute l'histoire est faite de descriptions et dégage une atmosphère d'étrange tristesse.[61]

Selon la note de 1968, cette nouvelle fait partie des textes auxquels Perec accordait une certaine importance, au moins autant que les récits du « cycle Gaspard » évoqué dans notre deuxième partie :

> Je ne pense pas avoir voulu détruire ces textes […] sûrement pas *L'Attentat de Sarajevo*, ni des textes comme *Les Barques*, *Manderre*, *La procession* et surtout pas les diverses versions de *Gaspard pas mort-Le Condottiere.*[62]

Le second texte, *Les Errants,* fut rédigé entre l'été 1955 et février 1956. Il ne semble pas en revanche avoir eu autant d'importance pour Perec. Dans la note de 1968, celui-ci estime avoir voulu détruire certains textes, « peut-être *Les Errants*, sans doute *J'avance masqué* ou *Gradus ad Parnassum* ». *Les Errants* possède cependant l'importance d'un contre-modèle sur lequel Perec reviendra plus tard en 1981, lors d'une conférence en Australie, en y pointant précisément les « erreurs » d'un écrivain de vingt ans. Il s'agit là aussi d'une histoire de personnages errants :

> *Les Errants* racontent l'histoire de quatre musiciens de jazz blancs qui traînent à travers le monde et finissent par mourir au Guatemala, aux cotés du général Arbene. Il y a un trompette, un saxo, un batteur et un bassiste. L'un d'eux s'appelle Doug Watkins […] Les termes techniques venaient de Jacques Lederer : tempo, riff, chorus, high-hat, etc. chacun se laissait aller à la musique et rêvant de ce qui le torturait : l'un d'eux d'une femme, Gloria, transposition de Leila, la nuit. […] *Les Errants* commençaient par « Demain je serai mort ». Puis le héros se rappelait que dans son enfance, quand il arrivait au début de la rue où il habitait, il s'imaginait qu'il lui restait

61 D. Bellos, *Georges Perec*, op. cit., p. 168.

62 *Ibid*., p. 436.

> autant de kilomètres à faire que le numéro de sa maison (au bas de la rue de l'Assomption : 18 km pour atteindre le 18) et entamait une course dont il sortait évidemment vainqueur.[63]

Ce document de travail de Perec montre l'histoire d'une errance, d'une obsession, d'un souvenir d'enfance[64] et d'un vainqueur : soit un faisceau d'éléments rapprochant *Les Errants* de *W ou le souvenir d'enfance*. Perec se rappellera par ailleurs l'histoire des *Errants* en l'intégrant dans *La Vie mode d'emploi,* où le titre, *Les Errants*, devient *The Wanderers*, roman de l'écrivain américain Georges Bretzlee, nom dont on sait qu'il est l'un des masques de Perec. *Les Errants* montre que le thème de l'errance est, très tôt dans sa carrière, un thème fondamental et indissociable de *W ou le souvenir d'enfance* : en juillet 1970, alors qu'il est engagé dans la publication en feuilleton de W et que le programme de *Lieux* le conduit rue Vilin, il note à propos d'une villa luxueuse :

> […] ce carrelage, à lui seul, suffirait à enraciner une existence, à justifier une mémoire, à fonder une tradition ; ce n'est pas un simple jeu de mots […] qui fait de l'errance mon propos essentiel (*Les Errants*, titre de mon premier roman, les navires démâtés, etc.), l'errance et son envers, la recherche du lieu.[65]

Le motif du navire démâté oriente ainsi le thème de l'errance vers le fantasme de la fiction W. En témoigne la fin du propos, où l'envers de l'errance est défini par la recherche du lieu, soient les deux parties de *W ou le souvenir d'enfance*, l'errance de Gaspard Winckler et l'autobiographie objective de Perec. Ce qui étonne est l'évidence et la rapidité de l'association sous-entendue entre parenthèses – « (*Les Errants*, titre de mon premier roman, les navires démâtés, etc.) ». Le propos sous-entend une évidence qui relie le titre du premier roman, le motif du navire démâté et un « etc. » laconique. D'où vient cette évidence, sous-entendue ici en 1970, sinon de la compréhension du rapport entre les thèmes abordés et son histoire personnelle, compréhension que seule sa psychanalyse, largement entamée à cette date et poursuivie depuis avec Jean-Bertrand Pontalis, lui aura permise ? Le réseau d'images « Errance/navire démâté/etc. » semble en effet être reconnu et affirmé alors comme allant de soi et avoir été élaboré de longue date, au moins depuis l'époque des dessins que Perec produisit dans différents cahiers entre onze et quinze ans, soit entre 1947 et 1951, et où les signes de la dislocation ou de la dissociation furent suffisamment singuliers pour faire l'objet d'une psychothérapie avec Françoise Dolto, qui poursuivait pour sa part une recherche sur le rôle thérapeutique des dessins. La « cure par le dessin » est évoquée à trois reprises dans *W ou le souvenir d'enfance* (Chap. II, XIII et XXXVII), mais seule l'occurrence du Chap. XIII fait apparaître le thème du naufrage et de l'errance alors

63 G. Perec, Fonds G. Perec, 57, 15, 5, 2 r°, mentionné par D. Bellos, *Georges Perec*, op. cit., p. 169.

64 Celui, évoqué dans *W ou le souvenir d'enfance*, de l'épisode du retour en train de Villard-de-Lans à Paris au cours duquel son cousin Henri lui apprend la signification des bornes kilométriques.

65 D. Bellos, *Georges Perec*, op. cit., p. 474.

que les deux autres l'omettent. Aussi pouvons-nous interroger l'évidence avec laquelle Perec affirme au Chap. II :

> A treize ans, j'inventai, racontai et dessinai une histoire. Plus tard, je l'oubliai. Il y a sept ans, un soir, à Venise, je me souvins tout à coup que cette histoire s'appelait « W » et qu'elle était, d'une certaine façon, sinon l'histoire, du moins une histoire de mon enfance.
>
> En dehors du titre brusquement restitué, je n'avais pratiquement aucun souvenir de W. Tout ce que j'en savais tient en moins de deux lignes : la vie d'une société exclusivement préoccupée de sport, sur un îlot de la Terre de Feu.

Perec situe la remontée du souvenir de *W* à 1967 à Venise. Il a alors trente et un ans ; or la note de 1970 montre que l'histoire de *W* existe d'abord comme une interprétation psychologique des dessins pour faire ensuite l'objet d'une explication logique conduisant des dessins à *W ou le souvenir d'enfance*. Nous pouvons en effet remarquer que, du début à la fin de *W ou le souvenir d'enfance*, seuls les dessins de combat réalisés entre onze et quinze ans subsistent dans les trois chapitres concernés par les dessins :

> Pendant des années, j'ai dessiné des sportifs aux corps rigides, aux faciès inhumains ; j'ai décrit avec minutie leurs combats incessants ; j'ai énuméré avec obstination leur palmarès sans fin.[66]

alors que le Chap. XIII mentionne le naufrage et l'errance :

> Désormais, les souvenirs existent, fugaces ou tenaces, futiles ou pesants, mais rien ne les rassemble. Ils sont comme cette écriture non liée, faite de lettres isolées incapables de se souder entre elles pour former un mot, qui fut la mienne jusqu'à l'âge de dix-sept ou dix-huit ans, ou comme ces dessins dissociés, disloqués, dont les éléments épars ne parvenaient presque jamais à se relier les uns aux autres, et dont, à l'époque de W, entre, disons ma onzième et ma quinzième année, je couvris des cahiers entiers : personnages que rien ne rattachait au sol qui était censé les supporter, navires dont les voilures ne tenaient pas aux mâts, ni les mâts à la coque, machines de guerre, engins de mort, aéroplanes et véhicules aux mécanismes improbables, avec leurs tuyères déconnectées, leurs filins interrompus, leurs roues tournant dans le vide ; les ailes des avions se détachaient du fuselage, les jambes des athlètes étaient séparées des troncs, les bras séparés des torses, les mains n'assuraient aucune prise.

Les images proposées ici reposent à la fois sur l'évidence de l'explication psychologique – répétition de l'interprétation psychanalytique des dessins – et, singulièrement, sur des images d'aventures littéraires verniennes. Une grande cohérence, dont nous interrogerons l'évidence, semble ici observable à travers l'écriture manuscrite déliée et les dessins de « l'époque de W » – l'apprentissage de l'écriture et de son geste –, le naufrage (les « navires dont les voilures ne tenaient pas aux mâts, ni les mâts à la coque »), puis les images verniennes de suspension dans l'air – aéroplanes, avions, ailes et fuselage – et de destruction – « machines de guerre-engins de mort » –, et enfin les images de corps dissociés. L'ensemble concourt à définir un lien entre l'activité fantasmatique de l'enfant et le travail littéraire : si la composante psychologique est totalement intégrée à un dispositif littéraire de fiction, le fantasme fictionnel de l'enfant associé

66 G. Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, Chap. XXXVII.

aux dessins est issu d'un discours interprétatif provenant de la psychologie infantile totalement assimilé par Perec en 1970. Les motifs du navire et du naufrage semblent ainsi avoir été reliés aux corps démembrés *rétrospectivement* pour les besoins de cohérence de la genèse de *W ou le souvenir d'enfance* où sont « désormais » associés les dessins et la fiction *W*. L'absence du thème du naufrage, réservé au Chap. XIII, tendrait à montrer que les dessins des corps démembrés et le fantasme sportif, interprétation psychologique, sont premiers et que les éléments d'une interprétation *littéraire* sous la forme du naufrage et de l'errance sont greffés *a posteriori*.

Il est en effet remarquable que les thèmes du naufrage et de l'errance revêtent des formes *littéraires* et non psychologiques. Perec semble ainsi enter une interprétation littéraire sur l'interprétation psychologique. Cette greffe est repérable dans la réécriture par Perec des thèmes du naufrage et de l'errance issus de Melville, Verne et Poe. Les réécritures du naufrage et de l'errance opérée par Perec ont été dégagées par Geneviève Mouillaud-Fraisse[67]. Celle-ci montre d'abord que *L'Epave du Cynthia* de Verne a pu constituer « un fantasme réparateur » en ce qu'il est un livre de la « parenté retrouvée » ; mais aussi « un fantasme destructeur ». Il y a selon elle un effet de sidération dans l'histoire de Verne qui la rend inassimilable pour un lecteur de Perec : « la mention de la race aryenne, l'origine visible à l'œil nu, le prénom vraiment français d'un père vraiment breton, déclenchent immédiatement la sidération d'un souvenir d'enfance. » Aussi l'effet provoqué par la lecture de Verne chez la lectrice familière de Perec a-t-il provoqué un « oubli », autrement dit une censure. Le *Barton* de Verne et de *W ou le souvenir d'enfance* servent cependant à nouer le *Sylvandre* au *Cynthia*, soit un livre à un autre. Elle dégage ensuite de quatre nouvelles de Poe – *William Wilson*, *Arthur Gordon Pym*, *Perte d'haleine*, *Le mystère Marie Roget* – différentes modalités de réécriture : le nom-agrafe de Wilson, la modalité du récit, la fin analogue en suspension. La réécriture de Poe porterait ainsi « sur l'énonciation même » et plus seulement sur le thème. Enfin, outre ces réécritures de Verne et de Poe, Geneviève Mouillaud-Fraisse étudie celles de Melville et Roussel pour dresser un tableau précis et convaincant des circulations textuelles de *W ou le souvenir d'enfance* à *L'Epave du Cynthia*, à *Moby Dick* et à *Impressions d'Afrique*, intertexte concernant précisément l'association thématique mère-fils-naufrage. Revenant sur son article en 1997, Geneviève Mouillaud-Fraisse conclut que sont à l'œuvre dans *W ou le souvenir d'enfance* des échos, multiples et peut-être infinis, à des auteurs qui suscitent un mécanisme de reconnaissance chez le lecteur. De là l'existence de multiples *nœuds* de double-lecture, mais dont aucun n'est suffisamment central pour constituer une réécriture explicite. Aussi privilégie-t-elle l'hypothèse de paradoxes fondateurs du récit chez Perec qui viseraient à interroger le genre

67 Geneviève Mouillaud-Fraisse, « *W ou le souvenir d'enfance* : une réécriture multiple » dans *Textuel* n° 21, *W ou le souvenir d'enfance*, janvier 1998, p. 75-91.

littéraire du roman d'aventure et du récit utopique-contre utopique. Il reste que son enquête met à jour à travers les « réécritures » limites de Melville, Verne, Roussel le thème du naufrage et de l'errance. Concernant Melville, elle insiste sur le fait que « Bartleby *est* le naufrage ; plus exactement sa solitude absolue fait de lui une épave, *« a bit of wreck in the mid Atlantic »* »[68], et dans une autre de ses nouvelles, *L'Escroc*, elle met à jour la figure de Gaspard Hauser.

L'effet repéré par Geneviève Mouillaud-Fraisse – « un dispositif de reconnaissance chez le lecteur, fertile et incertain, avec une confusion entre les livres de Perec […] et de nombreuses reconnaissances fantômes, que le retour au texte fait s'évanouir »[69] – est comparable à celui produit par la lecture d'Austerlitz en rapport avec *W ou le souvenir d'enfance*. Mais peut-être est-ce là moins l'hypothèse d'une réécriture que, pour reprendre le propos de Geneviève Mouillaud-Fraisse, l'effet d'un dispositif de reconnaissance qui vise à offrir une réflexion méta-discursive sur les genres, et notamment sur le genre biographique et autobiographique repérable à travers l'intertexte balzacien.

Les œuvres de Perec et de Sebald font en effet toutes deux écho aux récits de Balzac mettant en scène une mémoire obnubilée. Tout d'abord *Adieu*, qui raconte l'action du général napoléonien Eblé, figure dont nous savons qu'elle fascinait Perec : il l'avait intégré dans son programme d'écriture en décembre 1976 : « Vie du général Eblé. J'ai toujours eu envie d'écrire une vie du général Eblé »[70] ; puis en 1980 : « […] des projets lointains, pour plus tard : raconter la vie du général Eblé, […] »[71]. Par ailleurs il fit un détour par le village natal du héros lors d'un retour d'Allemagne avec Philippe Drogoz en 1971, nouvelle occasion d'évoquer son projet biographique :

> Et surtout je voulais passer par le petit village de Saint-Jean-Rohrbach, ayant appris la veille que c'était la patrie du général Eblé, dont tu sais que j'ai depuis longtemps l'intention d'écrire la vie exemplaire. […]. J'espère […] que la vie du général Eblé, quand je l'écrirai, sera un grand succès ![72]

Le genre littéraire de la biographie historique est un hapax dans l'œuvre de Perec, mentionné à la fin de sa *Tentative de description d'un programme de travail pour les années à venir* en 1976. La seule trace de ce projet biographique est un brouillon intitulé *La Vie du général Eblé d'après des documents inédits,* décrit ainsi par Bellos : « Il s'agit de cinq dessins au crayon, entourés d'un cadre rectangulaire à

68 *Ibid.*, p. 83 ; la citation est de H. Melville.
69 *Ibid.*, p. 82
70 D. Bellos, *Georges Perec*, op. cit., p. 600.
71 *Ibid.*, p. 695.
72 Lettre à Eugen Helmlé, citée par D. Bellos, *Georges Perec*, ibid., p. 493.

l'encre – chacun ayant la taille d'un timbre-poste – avec des légendes joliment calligraphiées »[73]. Cette présentation matérielle rapporte le projet à une fascination d'enfance mimée par la calligraphie scolaire. Le titre promet de compléter la connaissance de la vie du général par des documents inédits et la révélation sensationnelle d'un secret jusque-là occulté. Quelle valeur accorder à ce désir d'écrire la « vie exemplaire » du général Eblé sous la forme d'un pastiche scolaire ?

Outre que le patronyme présente, comme les mots figurant dans *Les Revenentes*, un monovocalisme en e, on peut supposer que l'action du général Eblé a sans doute intéressé Perec enfant parce qu'il incarne le héros sauveur d'une nation, comme Michel Strogoff chez Verne incarne le sauvetage d'une cause nationale. Surtout, sa qualité militaire lui confère symboliquement la valeur littérale d'un héros-sauveteur : en charge des ponts sur la Bérésina[74] lors de la retraite de Russie en 1812, Eblé et ses pontonniers représentent le sauvetage du naufrage, au sens propre parce que leur action consistait à fabriquer des ponts au dessus des eaux funestes de la Bérésina, au sens figuré parce qu'ils sauvèrent ainsi le régime impérial du naufrage en empêchant la capture de Napoléon. On peut comprendre dès lors la fascination de Perec pour la figure du général Eblé comme la reconnaissance d'une nécessité liée à son histoire personnelle, exprimée selon le thème du soutien : « pour être, besoin d'étai ». Les *nœuds* de réécriture dont parle Geneviève Mouillaud-Fraisse sont aussi « des *pilotis* [je souligne] à partir desquels (re)construire sa vie. De fait, il ne cessera d'accrocher à ces mêmes points de fixation son travail d'écrivain. »[75]

Que dire des documents inédits ? Nous ne pouvons qu'imaginer le parti que Perec aurait pu tirer de la découverte de documents concernant Eblé. Il est cependant possible de chercher dans *W ou le souvenir d'enfance* certains éléments de compréhension. En suivant le fil conducteur fourni par celui des généraux, nous croisons les généraux des armées alliées pendant la Seconde Guerre mondiale : « J'ai oublié presque tous ces noms de généraux, même si je sais encore qui étaient Jukov, Eisenhower, Montgomery, Patton ou Omar Bradley » (Chap. XXXIII), auxquels on peut ajouter l'amiral Georges Thierry d'Argenlieu pour qui Perec montre affection particulière « non seulement parce que c'était le seul amiral que je connaisse, mais parce que le bruit courait qu'il était moine » (Chap. XXXIII) – ce qui nous renvoie au secret promis par le titre –, et un général devant qui Perec enfant défile, un bouquet de fleurs rouges dans les bras (Chap. XXXV). Peu de

73 *Ibid.*, note 2.

74 Nous conservons l'orthographe du nom de la rivière telle qu'elle apparaît dans le récit de Balzac.

75 Cl. Burgelin, *Georges Perec*, op. cit., p. 169.

rapports directs, sinon qu'une guerre européenne se substitue à une autre, les héros changent de noms, de Eblé à « Thierry d'Argenlieu », du pontonnier général à un marin général (un amiral). Peu, mais suffisant pour raccorder l'histoire d'Eblé à celle du colonel Chabert.

Les deux récits de Balzac – *Adieu* et *Le colonel Chabert* – sont proches au plan thématique ; ils concernent tous les deux le retour de guerre d'un officier napoléonien – d'Eylau pour l'un et de Russie pour l'autre. Sur le plan des faits militaires, Eylau annonce la Bérésina. Le Colonel Chabert est un personnage lazaréen, un errant ; dans *Adieu*, la maîtresse du baron Philippe de Sucy, Stéphanie Comtesse de Vandière, est traumatisée à jamais par la débâcle. Dans les deux nouvelles de Balzac, l'errance se présente sous la forme d'une aliénation mentale et d'une perte de la mémoire.

Lors d'une partie de chasse, le baron Philippe de Sucy, officier napoléonien « capturé par les Cosaques et mené en Sibérie, d'où il est revenu il y a six mois », reconnaît Stéphanie sous les traits d'une femme atteinte de folie. Le narrateur balzacien prend alors en charge la relation des exploits du général Eblé. Chargé d'assurer la protection du passage des derniers soldats sur le seul pont restant, le général Eblé, « ce sauveur de tous ceux qui survécurent à la Bérésina », doit brûler les ponts derrière lui :

> L'incendie est maintenant notre dernière ressource. Si Berthier m'avait laissé détruire ces damnés équipages, ce fleuve n'aurait englouti que mes pauvres pontonniers, ces cinquante héros qui ont sauvé l'armée et qu'on oubliera !
> Le général porta la main à son front et resta silencieux. Il sentait que la Pologne serait son tombeau, et qu'aucune voix ne s'élèverait en faveur de ces hommes sublimes qui se tinrent dans l'eau, l'eau de la Bérésina ! pour y enfoncer les chevalets des ponts. Un seul d'entre eux vit encore, ou, pour être exact, souffre dans un village ignoré ! [76]

Après que le général Eblé a mis le feu au dernier pont, Philippe de Sucy décide de construire un radeau pour faire traverser sa maîtresse et son mari : « c'était une image réelle de la construction de l'arche de Noé. » Sauvée ainsi par son amant, la comtesse de Vandière perd la raison, « tantôt gardée dans les hôpitaux, tantôt chassée comme un animal ». Philippe de Sucy n'aura de cesse de vouloir lui faire recouvrer la raison. Pour cela il simulera la déroute de la Bérésina en reconstituant la scène de la débâcle dans son propre domaine ; la comtesse retrouvera la raison au cours du choc qui lui fait revivre le moment des adieux, pour succomber immédiatement. Philippe de Sucy se suicidera peu de temps après. Nous retrouvons ici le thème de l'adieu dont on peut penser qu'il aura intéressé Perec pour la force dramatique qu'il contient et qui peut renvoyer à sa propre séparation d'avec sa mère. La folie consécutive à un naufrage, folie désignée

76 Honoré de Balzac, *Adieu* dans *La Comédie humaine, Tome X. Etudes philosophiques*, édition publiée sous la direction de Pierre-Jean Castex, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1979, p. 988.

comme une forme d'animalité qui apparente l'héroïne à Gaspard Hauser, et les motifs de l'errance puis du suicide nous conduisent à appréhender les destins des personnages historiques du général Eblé, de Philippe de Sucy et de sa maîtresse à la lumière des guerres postérieures, et plus spécifiquement de la Seconde Guerre mondiale. Seul témoin survivant, Eblé permet de relier les guerres napoléoniennes aux traumatismes vécus par les survivants de la Shoah. Les guerres napoléoniennes servent ainsi d'épisode matriciel pour le génocide des Juifs d'Europe, effet repérable de manière encore plus claire dans le récit jumeau d'*Adieu*, *Le Colonel Chabert*.

Les échos balzaciens renvoient différemment aux thèmes du naufrage et de l'errance dans *W ou le souvenir d'enfance* et *Austerlitz* ; dans le récit de Sebald, c'est *Le Colonel Chabert* qui en assure la présence. L'histoire du personnage éponyme est celle d'un enfant trouvé et élevé à l'Assistance publique, mais aussi celle d'un enfant de la Révolution – l'armée napoléonienne est une armée plébéienne dont Chabert et Eblé sont les représentants – donné pour mort à l'issue de la bataille d'Eylau et qui revient neuf ans après à Paris retrouver sa fortune et sa position sociale. Ce n'est pas une nouvelle mais plutôt un petit roman qui connaît trois versions. Le récit balzacien résonne de manière particulière au XXe siècle en ce qu'il annonce la découverte des camps d'extermination à la fin de la Seconde Guerre mondiale : c'est un mort qui parle – « Monsieur, dit le défunt », « il prit la résolution de rester mort ». Le mort-vivant est facteur de désordre ; c'est un gêneur, un individu enterré qui refait surface. Inopportun, il incarne l'expérience du rescapé au retour de sa captivité : c'est un héros lazaréen qui surgit d'entre les morts et qui veut revenir au monde des vivants alors qu'il n'est pas attendu. Ce revenant méconnaissable incarne cependant moins l'horreur que la difficulté du retour dans la vie sociale de celui que personne ne croit. Le lecteur entend résonner dans ces récits l'expérience de la Shoah et l'incrédulité que les témoignages des rescapés suscitèrent alors.

Pourquoi Balzac s'est-il intéressé à la bataille d'Eylau ? On peut penser qu'elle représente dans l'histoire napoléonienne une bataille particulièrement meurtrière mais surtout indécise : on ne sait qui l'a gagnée, des Français ou de la coalition royaliste étrangère ; les Russes estiment qu'ils l'ont remportée, et Napoléon de son côté organise un concours de peinture pour célébrer sa « victoire ». Cette manipulation de l'opinion publique montre que la bataille d'Eylau est un trou de la mémoire nationale, ce dont témoignent la peinture de Gros[77] et le récit de Balzac : ce qui est violemment enfoui revient à la surface. Eylau préfigure ainsi l'échec à venir de la campagne de Russie. Anachronique, Chabert renoncera à retrouver sa position sociale et son nom, qu'il abandonnera en reprenant son identité d'enfant trouvé, Hyacinthe, dont il n'a pas honte. Il ne lui

77 Antoine-Jean Gros, *Napoléon sur le Champ de Bataille d'Eylau, 9 février 1808*, 1808, Musée du Louvre, Paris.

est pas possible de revenir à la vie. La folie est omniprésente tout au long du récit, depuis la présentation du personnage à l'avoué Derville – sa « démence triste », sa cicatrice monstrueuse, la menace de Charenton – jusqu'à la fin de sa vie à Bicêtre. Dans *Adieu* comme dans *Le Colonel Chabert*, le traumatisme de la guerre débouche sur la folie. L'aliénation de Chabert est sociale – il est juridiquement dépossédé – et mentale – il est privé de raison ; dans *Adieu*, l'aliénation mentale de la comtesse se signale par un retour à l'animalité – hors du langage comme pour Gaspard Hauser – et l'aliénation sociale de Philippe de Sucy se traduit par le suicide.

Les mentions et citations du *Colonel Chabert* permettent à Sebald de mettre en avant le thème lazaréen de la résurrection et d'identifier par là l'errance de Chabert aux récits de survivants des camps de concentration en assimilant les « fosses des morts » aux charniers de la Seconde Guerre mondiale. Nous retrouvons l'œuvre de Balzac dans *Austerlitz* à trois reprises : les cinquante cinq volumes de *La Comédie humaine* apparaissent une première fois lors des retrouvailles de Jacques Austerlitz et de Vera à Prague (page 184) ; puis une deuxième fois lors de l'évocation par Vera des photographies « retrouvées par hasard dans l'un des cinquante-cinq volumes de Balzac reliés en rouge […] », au milieu des « pages de cette histoire qui, on le sait, traitent d'une grande injustice, celle subie par le colonel Chabert » (pages 216-217) ; enfin lorsqu'Austerlitz

> […] entame la lecture des romans de Balzac […] en commençant par l'histoire du colonel Chabert évoqué par Vera, un homme dont la carrière glorieuse au service de l'empereur s'interrompt brutalement sur le champ de bataille d'Eylau lorsqu'un coup de sabre le désarçonne et qu'il tombe à terre inconscient. Des années plus tard, après une longue errance à travers l'Allemagne, le colonel en quelque sorte ressuscité d'entre les morts revient à Paris pour faire valoir ses droits sur ses biens, sur son épouse entre-temps remariée, la comtesse Ferraud, et sur son propre patronyme. Tel un fantôme, dit Austerlitz, il se dresse devant nous dans le bureau de l'avoué Derville, *un vieux soldat sec et maigre*, comme il est dit dans ce passage. Ses yeux paraissent *couverts d'une taie transparente* et *chatoient* incertains comme *une nacre sale à la hauteur des bougies*. Son visage en *lame de couteau* est *livide*, *le cou est serré par une mauvaise cravate de soie noire. Je suis le colonel Chabert, celui qui est mort à Eylau* : c'est en ces termes qu'il se présente, avant de parler du charnier (*une fosse des morts*, comme l'écrit Balzac, dit Austerlitz) dans lequel on l'a jeté avec d'autres infortunés au lendemain de la bataille, et où il finit par revenir à lui, avec une impression de souffrance. *J'entendis, ou crus entendre*, cita de mémoire Austerlitz en regardant la vitre de la brasserie l'agitation sur le boulevard Bianqui, *des gémissements poussés par le monde des cadavres au milieu duquel je gisais. Et quoique la mémoire de ces moments soit bien ténébreuse, quoique mes souvenirs soient bien confus, malgré les impressions de souffrance encore plus profondes que je devais éprouver et qui ont brouillé mes idées, il y a des nuits où je crois encore entendre ces soupirs étouffés.*[78]

On voit que Sebald privilégie dans le texte de Balzac le thème lazaréen de la résurrection, le caractère fantomatique de Chabert signifié par la mise en évidence du cadavre – la description de son corps, sa couleur, son décharnement. Perec privilégie pour sa part chez Balzac la figure du général Eblé, à laquelle il semble accorder une valeur autobiographique : la figure du sauveteur Eblé et celles de ses pontonniers suscitent l'affection de Perec en raison de leurs rôles de soutiens et permettent également de définir les affections mentales causées a posteriori par le traumatisme, comme il le rappelle à Eugen Helmlé à propos de sa propre mémoire des camps : « quel a été…le

78 W.G. Sebald, *Austerlitz*, op. cit., p. 332-333.

poids terrible qu'il [le système concentrationnaire] a fait porter à énormément de gens pendant toute la guerre, et encore après. » La figure du revenant – Chabert, de Sucy, Stéphanie – est celle de l'errance consécutive à un naufrage dont la mémoire est traumatique : une mémoire *obnubilée*, entendue à la fois comme une mémoire oblitérée, voilée, et une mémoire traumatisée, obsédée.

L'étude de l'intertexte perecquien issu de *W ou le souvenir d'enfance* dans *Austerlitz,* fondé sur une série de motifs et sur la mise à jour d'un hypotexte commun – Gaspard Hauser, nous l'avons vu dans la deuxième partie, et Balzac ici – assure une continuité entre les œuvres des deux auteurs sur le plan de l'appréhension de l'Histoire. L'intertexte perecquien assure une fonction médiatrice à la mémoire obnubilée : l'implicitation par Perec de ses modèles littéraires, ou l'implicitation par Sebald de Perec, génère de fait une mixité textuelle, entre le récit littéraire et le récit personnel impliqué dans l'Histoire. Cette mixité générique fera dès lors l'objet de notre attention : nous poserons l'hypothèse que le genre agit comme un médium littéraire privilégié de la transmission du passé.

2 - Logique des genres mémoriels chez Perec et Sebald

Les genres littéraires sont moins des objets fixes que des supports d'opérations accomplies par l'auteur ou le lecteur ; ils occupent une place médiane,

> […] entre la littérature et les œuvres, entre un texte et une règle, entre plusieurs œuvres qu'associent un trait de ressemblance, de dérivation, de contrepoint, entre l'œuvre et le public, entre l'auteur et le lecteur, entre la diachronie et la synchronie, entre la mémoire et la perception, entre l'histoire et la théorie.[79]

« Généralité intermédiaire », le genre est également un objet de mémoire et d'imitation. Il se propose comme une mémoire des formes qui appelle éventuellement une modulation ou une invention, pouvant le cas échéant faire l'objet d'une citation. Il convoque alors la notion d'intertextualité, en ce que la mémoire des œuvres participe de la production de la littérarité, ou celle de « *mimèsis* formelle »[80], que l'on peut assimiler, nous le verrons, à la « feintise » définie par Käte Hamburger à propos des récits à la première personne, et notamment des genres référentiels que sont les Mémoires, l'autobiographie, le journal, l'autoportrait. Citation et

79 Marielle Macé, *Le genre littéraire*, Paris, Flammarion, Corpus, 2004, p. 15.

80 « La notion de « mimèsis formelle », attribuée au linguiste Michal Glowinski, désigne la relation qui unit les discours sérieux à leur simulation et renvoie à « une « représentation du langage par le langage » lorsque un auteur imite des formes non-littéraires » ; elle peut s'entendre comme l'extension de la « mimèsis linguistique » définie par la pragmatique par laquelle on montre que le discours littéraire est une « simulation d'actes de langage réellement effectués dans la vie courante » (*Ibid.,* p. 237).

imitation situent ainsi le genre dans un rapport à la mémoire lettrée par l'opération de la reconnaissance et de la copie-variation.

En ce qui concerne, sur le versant de la production littéraire, l'opération de copie-variation, précisons que la mémoire opère dans le champ de la littérature comme une médiation du temps humain. Nous rappellerons ici la notion de *mimèsis* définie par la phénoménologie du temps que pratique Paul Ricœur. Le cercle herméneutique des trois *mimèsis* situe en effet l'acte de configuration (*Mimèsis II*) au cœur de la médiation littéraire du temps humain, au sein de laquelle les opérations de l'innovation et de la sédimentation caractérisent le rapport des typologies de l'intrigue au temps : « la constitution d'une tradition repose sur le jeu de l'innovation et de la sédimentation » (page 133). Cette tradition assure la transmission vivante d'une innovation toujours susceptible d'être réactivée. La mémoire des œuvres participe de la phénoménologie du temps : le concept d'intrigue établi par Aristote est un cadre formel et un héritage générique (page 133), mais il concerne aussi les œuvres singulières érigées en types. Par là, le paradigme de la sédimentation englobe la forme, le genre et le type : la concordance-discordance du paradigme de la sédimentation des genres renvoie à la concordance-discordance du temps dégagée chez Augustin par Ricœur. L'autre pôle de la tradition, constituée par l'innovation, est « une conduite gouvernée par des règles », montrant que l'innovation ne naît pas de rien, mais manifeste un écart par rapport aux types, aux genres et à la forme. La tradition narrative des formes définit ainsi un espace de variation où l'acte de configuration – ou de mise en intrigue – assure une médiation du temps humain à travers la mémoire des genres.

S'agissant, sur le versant de la réception littéraire, de l'opération de la reconnaissance, rappelons que celle-ci est un équivalent de l'expérience générique, en ce que le genre est un modèle d'attente : « le genre est ce que l'on sait reconnaître sans forcément à avoir à le définir »[81] : la reconnaissance est au centre à la fois de l'expérience de la mémoire – la phénoménologie de la mémoire de Ricœur (*La Mémoire, l'histoire, l'oubli*) montre que la reconnaissance du passé constitue un problème central de l'activité mémorielle, ce dont témoignent les exemples de l'empreinte de cire ou du pigeonnier chez Platon[82] –, de l'acte de configuration, et de l'expérience de la lecture, nous venons d'en parler. La mémoire, l'écriture et la lecture sont les lieux d'un effet de reconnaissance qui se produit dans le tissu du genre ou des genres mémoriels. Les genres littéraires de la mémoire agiraient ainsi, telle est notre hypothèse, comme le milieu privilégié de la

81 *Ibid*., p. 241.

82 Platon, *Théétète*, 193c et 197-199, *Œuvres complètes II*, (trad. Léon Robin) p. 165-173.

narration de la mémoire et constitueraient un élément central de la médialité de la littérature pour la mémoire.

Parler de médium littéraire impose, au-delà de la réponse la plus évidente selon laquelle le médium de la littérature est le langage, de définir en quoi la littérature est un médium. Atteindre une telle définition de la médialité de la littérature suppose de distinguer avec Käte Hamburger l'usage esthétique du langage de son usage courant. Au préalable, nous rappellerons les fondements linguistiques de la théorie des médias développés par Dieter Mersch[83].

La force du médium réside en ses effets : agir « en tant que », « comme » un tiers entre un sujet et un objet pour donner sens. Là où nous sommes confrontés à une extériorité – un dehors ou un « autre » – et afin de la percevoir, la comprendre et lui conférer un sens, il nous faut un « milieu » au double sens de moyen ou d'intermédiaire : une atmosphère, un discours, un procédé technique, mais aussi des espaces et des temps ou encore un agencement des choses, un ensemble d'architectures ou de programmes :

> L'important, c'est de glisser entre cette altérité et le lieu de l'humain ce minuscule opérateur […], le « en-tant-que », le « comme » qui permet à quelque chose de se modaliser en tant que quelque chose de particulier, de compréhensible, et d'être inséré dans un régime signifiant.[84]

La modalisation – le « en-tant-que », le *comme* (*als war*) qui permet à quelque chose de s'insérer dans un système signifiant au sein d'un rapport sujet/objet – est le lieu véritable du médium où la *quiddité* de la chose est moins importante que ses effets – le « comment » des pratiques, leurs modalités spécifiques et leur performativité, ainsi que les effets qu'ils déclenchent. Il faut dès lors préciser la détermination modale de la relation pour saisir comment la modalité d'être des choses détermine la signification. Or il n'y a de relation que selon la modalité, la manière, la direction, la disposition de la relation ; dans le langage, nous dit Dieter Mersch, ce rôle est tenu par les éléments *syncatégorématiques*[85]. Le médial, qui spécifie le mode au moyen du « comment », constitue une déviation qui transforme le domaine des significations. Un signe est une abstraction de la chose – une représentation – que le médial redouble en une *autre* par la précision qu'il apporte quant à la *modalité* de sa représentation :

---

83 D. Mersch, *Théorie des médias. Une introduction*, op. cit.

84 *Ibid.*, p. 13.

85 En parlant d'un mot appartenant à un langage naturel ou d'un symbole appartenant à un langage non naturel : qui n'a de signification qu'en rapport avec d'autres mots (ex. *aucun, et, ou*, etc.), que lorsqu'il n'est pas pris isolément. Un syn*catégorème* ne signifie rien de lui-même, mais, joint à d'autres, étend ou restreint leur signification. *Le nom et le verbe ne sont pas des syncatégorèmes, car ils peuvent constituer à eux deux des phrases complètes. La* syncatégorisation est, pour la classe verbale, le fait de comporter des formes apparentées pour les adjectifs (participes), les substantifs (infinitifs), les adverbes (gérondifs), les factifs (modes personnels). Source : *Trésor de la Langue Française*, article « syncatégorématique », http://www.cnrtl.fr/definition/syncatégorématique.

> […] il n'est pas indifférent de savoir de quelle manière quelque chose est représenté, répété, rappelé à la mémoire ou marqué, de sorte que le « en tant que » ne signifie pas seulement quelque chose : la signification en question peut prendre la forme d'une visualisation, un dessin technique, une reproduction, une spéculation discursive qui en font *quelque chose d'autre* puisque les traces de la mémoire dépendent des techniques mnésiques, l'image dépend des formes courantes de l'imagination et la communication dépend des formes d'« inter-action » qui la génèrent.[86]

La modalité de la représentation par le médium agit comme un *support de la mémoire* qui modifie le sens par ses qualités propres pour en faire l'objet d'une reconnaissance. Le médial *imprime* sa marque sur le contenu qu'il médiatise. Dans le processus de la signification, le médial transforme le sens, le signifié en quelque chose d'autre. Il ne se limite pas à transporter quelque chose – une altérité – vers le milieu humain, mais il opère

> […] une transformation œuvrant sur plusieurs tableaux à la fois : un transfert de la signification vers le « milieu » du langage, une réduction de l'imagination au cliché et la soumission de la mémoire au dispositif des archives. Pour le dire encore autrement, la constellation médiale opère une coupe dans l'enchaînement des signifiés […]. Le médium est loin d'être neutre ; il est loin de n'être qu'un simple contenant dont la tâche se limiterait au transport d'une signification : c'est bien une fonction épistémique à part entière qui lui revient. L'analyse du médium nous force à voir que les plis du sens ne s'affichent jamais au grand jour, et d'ailleurs, le sens ne saurait ne saurait apparaître que « plié ». Les « plis » eux-mêmes demeurent toujours invisibles ; ce n'est que par des chemins de traverse qu'ils peuvent être sondés, et qu'on peut donc les apprécier qu'à travers leurs effets. […] La médiation « performe » la signification, alors même que ses effets masquent en retour l'acte même de cette performance – c'est là que se réalise la fonction du médial.[87]

Nous dirons ici, en nous référant aux analyses de Käte Hamburger, que la capacité de modalisation ou de transformation propre à la médialité est définie dans un cadre narratologique par le sujet de l'énonciation dans son rapport à l'énoncé et donc par le genre littéraire adopté, qu'il s'agisse de la fiction narrative, du genre lyrique ou des genres mixtes. La médialité, dans sa structure sujet/objet, ne s'attache pas à l'objet de la réalité ou à la réalité de l'énoncé mais à la manière, la direction, la disposition de la relation du sujet à son objet. Dans la langue, c'est le sujet de l'énonciation et non l'objet qui détermine de façon invisible la relation d'un écrit à sa littérarité ou à sa non-littérarité. Si les syncatégorèmes convoqués par Mersch décrivent bien, sur le plan de l'analyse grammaticale, la modalisation à l'œuvre dans le discours, nous proposons de prolonger ce constat au niveau de la modalisation opérée par le genre dans le discours.

La proximité de la narratologie et de la médialité[88] peut être mise en évidence par l'étude des rapports de la langue à la connaissance définis par Hegel. À partir de la fin du XVIIIe siècle, nous dit Dieter Mersch, le langage prend peu à peu la relève des *media diaphana* et s'impose comme un nouveau paradigme du médial. Le langage assure une fonction transcendantale au même titre que

86 D. Mersch, *Théorie des médias*, op. cit., p. 14.

87 *Ibid*., p. 15.

88 Nous employons ici le terme médialité en substitution au terme *médiologie* ; ce dernier, désignant le champ d'étude proposé par Régis Debray – les techniques de transmission offertes par les médias – se montre trop restrictif à l'égard de ce que la théorie des médias propose, en Allemagne, sous le nom de *Medienwissenschaft*.

la triade épistémologique classique des facultés de l'imagination, de la représentation et de la mémoire. L'élément médiateur des formes n'est plus la nature mais le langage. Le langage acquiert ainsi la qualité d'un médium, avec ses problèmes de mise en forme et d'expression, ses limites. Hegel prolonge l'idée que la matérialité du langage est une forme non-spirituelle de l'Idée ; seule la Raison est selon lui transparente à elle-même. Dans les rapports de l'art à la matière, l'art doit en effet se réaliser dans le sensible ; il a besoin de se matérialiser et de s'objectiver ; cette dépendance renvoie l'art à la nécessité d'un médium. L'art, la religion et la philosophie se distinguent par leur médium : « dans l'art, la vérité n'est pas *comprise par le concept* (comme en philosophie) ni *intériorisée* (comme dans la religion), mais *transfigurée* dans la matière. »[89] Dans l'art, le médium montre un pouvoir et une limite, une possibilité et un manque constitutif :

> […] tout en garantissant, par sa matérialité, l'effectivité de l'Idée, le médium représente encore une étape à dépasser ; un intermédiaire encore trop encombrant dont il faut se débarrasser, en dernière instance, afin que l'Idée puisse se manifester dans l'immatériel et devenir totalement concept, le seul et véritable « médium de la raison ».[90]

Il y a ainsi une progression hiérarchique de la nature à l'esprit (l'art), du matériel au spirituel (la religion), du sensible au rationnel (la philosophie) :

> […] la philosophie dépasse tout autant l'art que la religion, car ce que l'art nous livre dans le médium figural et ce que la religion célèbre de manière métaphorique y est repris (« relevé ») dans le concept.[91]

Les arts les plus éloignés du langage et les plus dépendants de la matière (la peinture, l'architecture et la sculpture) occupent ainsi la place inférieure alors qu'à un niveau supérieur se trouvent la musique et la poésie. Et entre les arts du langage et la philosophie, d'autres degrés conduisent au médium pur du concept.

Hegel pose ici la question du médium du langage et de la limite entre la langue littéraire et la langue non-littéraire en des termes qui intéressent Käte Hamburger dans sa définition d'une logique des genres. Un passage particulier de l'*Esthétique* de Hegel lui fournit le point de départ de son examen de la répartition des genres depuis Aristote :

> Il y a bien eu quelques tentatives importantes pour saisir le problème de la littérature du point de vue de la langue ; elles n'ont pas seulement mis en jeu la langue poétique, mais bien celle de la littérature en général. L'un des premiers à avoir abordé énergiquement cette question fut Hegel. La phrase de son *Esthétique* […] qui lui permet la formulation la plus précise, dit : « La poésie[92] se trouve donc être aussi cet art particulier où l'art

89 D. Mersch, *Théorie des médias*, op. cit., p. 47.

90 *Ibid*., p. 49.

91 *Ibid*., p. 47.

92 K. Hamburger précise dans une note appelée à ce mot que « comme on le sait, mais il n'est pas inutile dans ce contexte de le rappeler, poésie (*Dichtung)*, à l'époque de Hegel, signifie « littérature » en général, et ne se limite pas au genre lyrique » (K. Hamburger*, Logique des genres littéraires*, op. cit., note 11, p. 63).

> commence à se dissoudre et touche, du point de vue de la connaissance scientifique, à son point de transition […] vers la prose scientifique. » Avec cette phrase, nous nous trouvons déjà dans le champ de la théorie spécifiquement logique de la littérature, par opposition à la théorie esthétique. Hegel fait montre d'une vision très aiguë du problème en précisant que le matériau de la littérature n'est pas la langue en elle-même, mais ses « représentation et intuition mentales », par rapport à quoi « le matériau à travers lequel elle se manifeste n'a plus que la valeur d'un médium destiné à l'expression de l'esprit pour l'esprit, même si ce médium est artistiquement élaboré. »[93]

Si selon Hegel la propriété singulière du matériau de la littérature est donc « d'être en soi identique à la langue non-littéraire » [94], si la réalité à laquelle renvoie la langue comme représentation « peut s'élaborer aussi bien dans la langue littéraire que dans la langue non-littéraire »[95], alors, poursuit Käte Hamburger,

> […] la limite entre la description d'un paysage dans une œuvre littéraire et celle dans une œuvre sans ce caractère […] n'est pas aussi facile à saisir. Le monde de la représentation propre à la littérature ne se distingue pas du monde de la représentation prosaïque par le genre de matériau utilisé ou par la forme géométrique […]. Hegel considérait que « distinguer la représentation poétique de la prosaïque » n'est pas du tout une tâche aisée. […] Lui-même se facilitait certainement la chose en établissant que « l'imagination artistique » est le bon critère. Il est faux qu'on dispose avec un tel critère de l'instance susceptible d'éviter que l'art ne se dissolve, ou encore qu'il permette d'établir le point de transition vers la prose de la pensée « scientifique », c'est-à-dire théorique. […] Dans son *Esthétique*, il n'a pas poursuivi l'analyse du concept de réalité en fonction duquel le système de la littérature lui-même doit nécessairement s'orienter. Hegel n'a donc pas pensé jusqu'au bout le « mode d'être » de la littérature dont il avait pourtant une conception juste lorsqu'il y voyait un sous-ensemble du système général de la représentation et de la langue.[96]

Plus loin, elle rassemble sa pensée en ces termes :

> [Hegel] n'a pas vu que ce matériau linguistique commun est un instrument de pensée et de représentation si souple qu'il possède en même temps (ou qu'il peut développer) ces propriétés qui ont pour effet que la littérature s'affirme néanmoins comme œuvre d'art et que ni elle ni par conséquent l'art en général ne se « dissolvent dans la prose de la pensée scientifique ». Il a vu où se situaient les étapes de transition « dangereuses », mais il n'a pas vu comment le langage, quand il engendre de la littérature, sait les éviter : dans le cas de la littérature fictionnelle, en sacrifiant les lois de la structure énonciative, dans le cas de la poésie, en s'orientant et en se comportant selon la volonté du Je-lyrique de ne pas fonctionner dans un contexte de réalité.[97]

S'interrogeant ainsi sur la relation entre la littérature et le système de la langue, Käte Hamburger remarque que la difficulté à délimiter le champ propre à la littérature « éclaire la trame logique cachée de la littérature, trame où s'inscrivent à la fois une continuité et une rupture entre la littérature et les processus généraux, et de la pensée et de la langue », structure dévoilant, dans la poétique, le problème central des genres qui se sont « figés, se sont en fait dissous dans les formes de l'expérience et de l'expression », qui « orientent et modèlent notre expérience de lecteur » [98]. Cela rejoint le propos de Dieter Mersch, pour qui le médial réduit « l'imagination au

---

93 *Ibid.*, p. 33.

94 *Ibid.,* p. 301.

95 *Ibid.*, p. 34.

96 *Ibid.*, p. 34-35.

97 *Ibid.*, p. 301.

98 *Ibid.*, p. 23.

cliché et en soumettant la mémoire au dispositif des archives ». Phénomène et symptôme, la logique des genres « ne tient à rien d'autre qu'à la structure logique, et donc aussi linguistique, qui les sous-tend »[99]. Le phénomène littéraire,

> […] comme le langage lui-même, fait partie des phénomènes riches de symptômes, phénomènes dont l'être ainsi ou le mode d'être n'est pas fortuit et ne saurait se suffire d'une description qui le traite comme tel, mais s'éclaire et se dévoile à partir de cette logique cachée, ou art du langage, qui est à son fondement.[100]

La structure du genre littéraire est ainsi, comme le médium, une structure non-consciente : « ceux qui composent une œuvre ont aussi peu conscience de cette structure logique, ou de cette régularité, que nous-mêmes avons conscience des règles logiques que nous devons observer afin de nous faire comprendre lorsque nous pensons et parlons. »[101] La réflexion sur la médialité, nous dit pour sa part Dieter Mersch, souffre depuis Hegel de cette dialectique de la transparence et de l'opacité, dialectique où le médium fait apparaître à condition de ne pas apparaître, et ne se dévoile que lorsque la médiation est perturbée.

La littérature est ou devient un médium en se déterminant contre une énonciation courante, autrement dit en se montrant comme un art du langage. En conséquence, les genres littéraires offrent le moyen d'observer le travail particulier du langage littéraire dans le *milieu* même du langage : le médium littéraire est le langage tel que littérarisé au moyen des genres littéraires avec lesquels ou contre lesquels les œuvres se situent. Le genre est le milieu – le plus souvent imperceptible sauf à en faire apparaître la naturalisation au moyen de sa perturbation – par lequel nous appréhendons le récit. Dans ce cadre, les genres mémoriels – traditionnellement distribués selon les catégories de l'autobiographie, des Mémoires, des biographies, des journaux – se définissent, particulièrement dans notre corpus, par une énonciation historique qui peut être lyrique et fictionnelle, générant des formes mixtes de lyrisme et de fiction. La logique des genres mémoriels que Perec et Sebald enrichissent par l'invention de formes originales s'affirmerait alors comme inductrice d'une médialité littéraire. Nous ferons l'hypothèse que le médium du genre littéraire, situé hors du système de l'énonciation courante tout en relevant d'un cadre narratif identifiable, se définit par sa capacité à établir les conditions d'une expression de l'obnubilation de la mémoire en jouant de son potentiel de mixité à la jonction des catégories traditionnelles du lyrique et de l'épique.

---

99 *Ibid.*, p. 24.
100 *Ibid.*, p. 25.
101 *Ibid.*

Il s'agira donc, dans ce cadre théorique, de mettre à jour le travail effectué sur le genre mémoriel par Perec et Sebald en situant la mixité de leurs formes au sein de la logique générale des genres littéraires. De manière générale, nous pouvons repérer une tension particulière entre *le champ de l'expérience vécue telle que transformée en réalité subjective (Je lyrique) et la réalité biographique remodelée en non-réalité (fiction)*. Située entre le pôle autobiographique et le pôle fictionnel chez Perec ou entre le document et la fiction chez Sebald, cette tension débouche sur la caractérisation d'une classe intermédiaire, celle des genres mixtes (Käte Hamburger) où se mêlent les modalités traditionnellement séparées entre le système énonciatif auxquelles appartiennent la poésie (récit à la première personne) et la fiction (récit à la troisième personne). L'intérêt de cette distinction est de montrer que Perec, dans les deux récits en première personne constituant *W ou le souvenir d'enfance,* maintient la frontière en toute logique infranchissable entre énoncé de réalité et récit fictionnel tout en affirmant une mixité de fait par la réunion sous le même titre des deux parties de son récit ; et qu'en revanche cette séparation est moins franche chez Sebald chez qui l'on peut observer « qu'un énoncé de réalité, aussi feint qu'il puisse être, n'est pas pour autant transformé en récit fictionnel »[102] : les cas variables de récits à la première personne sébaldiens reconduisent en cela, nous le verrons, une tradition de récit à la première personne situé dans l'espace lyrique de la littérature allemande, corpus traditionnel constitué par les genres mixtes de la ballade, de la poésie-confession, de la poésie descriptive, de la poésie politique ou du roman-Mémoires.

102 *Ibid*., p. 298.

Situation du corpus dans la logique des genres littéraires

énoncé théorique	*Récits d'Ellis Island I (L'île des larmes)*	histoire
avec intrusion lyrique	*Logis in einem Landhaus*	critique littéraire

récit à la première personne

énoncé historique	*Récits d'Ellis Island III (Mémoires)*	témoignage
historique/autobiographique	*La vie filmée des français, Vestiges de quelques vies*	
	W ou le souvenir d'enfance (autobiographie)	autobiographie
	Je me souviens, Lieux, Espèces d'espaces	

genre lyrique	*Récits d'Ellis Island II (Description d'un chemin)*	
	L'Eternité ; *Un poème ; À Quoi bon ?*	poésie
Je lyrique + Je fictif	*W ou le souvenir d'enfance* (récit intégral)	autobiographie + témoignage feint
Je lyrique feint	*Nach der Natur*	poésie figurative/monodramatique

genre mixte

Je feint	*Les Émigrants*; *Austerlitz ; Vertiges, Les Anneaux de Saturne*	récits/roman-Mémoires
	W ou le souvenir d'enfance (partie *W*)	témoignage feint

récit à la troisième personne

avec intrusion lyrique	*Les lieux d'une fugue*	souvenirs

a - Logique des genres et système de l'énonciation chez Perec

Le partage du corpus perecquien entre les récits à la première personne et les récits à la troisième personne est relativement clair. Sont représentés à une extrémité les énonciations à la première personne identifiant clairement Perec comme le sujet réel, le Je-Origine de l'énonciation : *Récits d'Ellis Island I (L'île des larmes), La Vie filmée des français, Vestiges de quelques vies, W ou le souvenir d'enfance (partie autobiographique), Je me souviens, Récits d'Ellis Island II (Description d'un chemin), L'éternité, Un poème* ; à l'autre extrémité figure un seul récit à la troisième personne, *Lieux d'une fugue*, récit néanmoins fortement marqué par l'intrusion d'un Je lyrique qui le situe à la limite du genre mixte. La distinction entre l'autobiographie, la poésie et le roman semble relativement claire. La partie fictionnelle de l'œuvre de Perec est de fait sous-représentée en raison du choix de notre corpus qui privilégie les écrits égohistoriques ; ce choix ne contredit cependant pas la description faite par notre tableau : la troisième partie (récits à la troisième personne/genre fictionnel) se verrait augmentée des romans de Perec : *Les Choses*, *Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour*, *La Disparition*, *Les Revenentes*, *La Vie mode d'emploi. Un homme qui dort* présente une difficulté particulière et trouverait sans doute sa place dans la classe mixte lyrique et épique, où la deuxième personne désigne à la fois le lyrisme d'une subjectivité s'adressant à elle-même et la distance épique propre à un observateur à la troisième personne.

De manière générale, la logique énonciative perecquienne est relativement claire en ce qu'elle distingue assez clairement les genres lyriques et fictionnels : les récits à la première personne de nature historique et autobiographique de Perec constituent la catégorie la mieux représentée :

Sujets d'énonciation historiques :

- Georges Perec, écrivain, narrateur de la partie autobiographique de *W ou le souvenir d'enfance*, narrateur de *Description d'un chemin (Récits d'Ellis Island II)*, de *La vie filmée des français*, des *Lieux d'une fugue*, de *Je me souviens*, de *Vestiges de quelques vies*, de *Lieux*, d'*Espèces d'espaces*, de *Notes concernant les objets qui sont sur ma table de travail*, de *Trois chambres retrouvées*, de *Je me souviens de Malet & Isaac*, de *Tentative d'inventaire des aliments liquides et solides que j'ai ingurgités au cours de l'année mille neuf cent soixante-quatorze* », de *Still life/Style Leaf, des Lieux d'une fugue*, de *Quelques-unes des choses qu'il faudrait tout de même que je fasse avant de mourir* .
- Le Je-lyrique d'*Un poème* et de *L'éternité.*
- Les interlocuteurs de Perec dans *Mémoires* (*Récits d'Ellis Island III).*

Sujets d'énonciation théoriques :

- le narrateur de *L'île des larmes (Récits d'Ellis Island I)*

La logique énonciative perecquienne fait cependant apparaître plusieurs cas singuliers d'énonciation mixte.

Récits d'Ellis Island I (L'île des larmes) montre une ambiguité : s'il s'agit bien d'un texte dont Perec est le sujet d'énonciation authentique, il reproduit néanmoins en grande partie la parole vive énoncée par un sujet d'énonciation théorique incarné dans le film par le guide du centre d'Ellis Island – l'un « des Rangers coiffés de chapeaux scouts qui le font visiter, six mois par an, quatre fois par jour »[103] –, parole elle-même issue d'un savoir archivé dont le guide est le porte-parole. Le sujet d'énonciation historique Perec est en fait un sujet d'énonciation théorique, repérable par son usage conventionnel d'énoncés théoriques à la troisième personne et générant une présentation sèchement factuelle. Seule la voix de Perec dans le film portant cet énoncé affirme le sujet d'énonciation théorique comme un quasi sujet d'énonciation historique, conférant au discours la qualité d'une forme « documentaire » dans laquelle s'inscrivent les deux auteurs Perec et Bober, voire d'une forme scientifique ainsi que le suggère la bibliographie figurant à la dernière page de l'édition initiale du livre (Sorbier, 1980[104]). La reproduction de ces savoirs distingue la figure du porte-parole telle que présentée par le guide et indirectement par Perec, et celle du chantre ou du rhapsode dont la fonction est de rapporter des actions sur le mode épique, confirmant la distinction de Hamburger entre le seul narrateur possible, l'auteur-sujet d'énonciation théorique, et le « narrateur », l'instance énonciative assurant une fonction narrative.

Le cas de *Récits d'Ellis Island III (Mémoires)* présente une difficulté particulière pour des raisons liées à son histoire éditoriale. La présence de cette partie initialement intégrée au projet global est devenue aléatoire au point de disparaître au terme d'un processus progressif de remédiation du film en plusieurs livres. *Récits d'Ellis Island, histoires d'errance et d'espoir,* titre du film et de la première version du livre publiés sous les deux noms d'auteur Pérec (*sic*) et Bober, devient *Récits d'Ellis Island* (P.O.L., 1995) sous le seul nom de Perec : les notions d'histoires et de témoignage disparaissent et les deux auteurs sont désolidarisés de leur œuvre commune. Figurant comme la deuxième partie du film, *Mémoires*, et comme la quatrième partie de la première version du livre (Éditions du Sorbier), *Récits d'Ellis Island* (éditions P.O.L. 1994 et P.O.L. 1995) nous parvient aujourd'hui privé des paroles et des images des sujets interviewés incarnant dans le dispositif

103 G. Perec, *Ellis Island*, Œuvres II, p. 877.

104 Reproduite dans G. Perec, *Œuvres I*, p. 1225.

narratif mémoriel du film et du premier livre les figures essentielles de témoins portant leur propre récit en interlocution directe avec Perec, et dont nous maintenons la présence dans notre analyse au titre de sujets d'énonciation historiques ayant une fonction en lien avec la dimension scientifique du projet – le témoin comme figure centrale de l'établissement des faits pour l'historien – et avec la teneur lyrique du projet – le témoin comme figure lyrique irremplaçable du récit mémoriel. Leur présence répond au projet narratif de leurs auteurs : faire apparaître des biographies vécues au moyen de l'enregistrement d'énoncés de réalité définissant des sujets d'énonciation réels et identifiés, et les intégrer explicitement au titre de sujets d'énonciation historiques distincts à la fois de l'énonciation scientifique – *Récits d'Ellis Island I (L'île des larmes*) – et de tout autre lyrisme que celui qu'ils portent eux-mêmes, c'est-à-dire sans le lyrisme porté par l'auteur Perec. Cela permet à Perec de maintenir à distance la difficulté d'une expression lyrique à la première personne ainsi qu'il l'expose dans son projet *L'Âge* : « Il faudrait dire Je. Il voudrait dire Je »[105].

Perec s'inscrit donc dans le système de l'énonciation par les moyens d'une énonciation théorique – *Récits d'Ellis Island I (L'île des larmes*) –, d'une énonciation lyrique en première personne – *Récits d'Ellis Island II* (*Description d'un chemin*) – ou d'une énonciation lyrique déléguée aux témoins – *Récits d'Ellis Island III* (*Mémoires)*. Les différents Je des témoins de *Mémoires* construisent en effet des champs d'expérience vécus dans lesquels le Je lyrique de l'auteur peut projeter un potentiel fondamentalement absent de son propre champ d'expérience : celui d'être juif et émigré. Cette projection du Je lyrique dans un potentiel biographique suit la même logique distinctive dans *La Vie filmée des français*, où l'énonciation visuelle équivaut à une énonciation testimoniale de la part des auteurs anonymes des images et sert de support à la projection du Je lyrique de l'auteur dans une autobiographie potentielle. *Vestiges de quelques vies,* nous le verrons, prend appui de la même façon sur une archive (une sélection de cartes postales) pour évoquer les rapports de l'histoire individuelle à l'histoire.

Seuls *W ou le souvenir d'enfance* – partagé entre première personne autobiographique et première personne « fictive » – et *Lieux d'une fugue* – présentant l'intrusion d'un Je lyrique dans une énonciation à la troisième personne – montrent des signes clairs d'une mixité énonciative.

105 G. Perec, note du 10 novembre 1969, citée par Ph. Lejeune, *La Mémoire et l'oblique*, op. cit., p. 24.

Les Lieux d'une fugue

Les Lieux d'une fugue présente l'intrusion d'une énonciation à la troisième personne au sein d'un système énonciatif supposant un sujet d'énonciation historique à la première personne : la tension réside dans l'adoption d'une troisième personne pour l'énonciation d'un sujet dont la personnalité individuelle est fondamentalement en cause et maintenue cependant à la première personne mais entre parenthèses :

> […] Lorsque vingt ans plus tard, il entreprit de se souvenir (lorsque, vingt ans plus tard, j'entrepris de me souvenir) » ; « le grand bol […] dans lequel il avait bu de l'eau (dans lequel j'avais bu de l'eau) ; « Et il demeura tremblant, un long moment devant la page blanche (et je demeurai tremblant devant la page blanche).[106]

Le récit à la troisième personne, typique d'une fonction narrative au sein d'un récit fictionnel, ne peut admettre de Je fictif ; aussi les apparitions *in extremis* d'un Je entre parenthèses suffisent à ranger *Les Lieux d'une fugue* dans la classe des genres mixtes et à faire de la structure fictionnelle un intrus dans l'énonciation lyrique déterminée par le caractère autobiographique de l'objet de réalité de l'énonciation. Le passage brutal de la troisième personne à la première personne signale une échappée de la fiction et l'entrée dans l'espace lyrique ; la mise entre parenthèses du Je lyrique ainsi opérée non seulement sépare clairement le régime fictif de l'énonciation lyrique, mais désigne aussi l'espace d'un lyrisme autobiographique contrôlé, lyrisme auquel Perec se refuse par ailleurs dans *W ou le souvenir d'enfance*, lui préférant la modalité de l'autobiographie critique d'où tout lyrisme est écarté et qui est contenu, de la même manière, entre les parenthèses encadrant les points de suspension.

W ou le souvenir d'enfance : l'île W

La partie « fiction » de *W ou le souvenir d'enfance* défait la différence logique entre système énonciatif et fonction narrative en se présentant comme un récit à la première personne où la personnalité individuelle de Perec, que pointent nombre d'indices relatifs à la personne et la biographie de l'auteur Perec, est fondamentalement en cause, et qui défnit ainsi un sujet d'énonciation historique dans un genre mixte. Le récit de l'île W, traditionnellement rangé dans la classe de la fiction, relèverait plutôt d'un genre mixte, ni lyrique ni fictionnel, où le sujet d'énonciation en première personne, le sujet d'énonciation historique qui n'est ni l'acteur, le

106 G. Perec, « Les lieux d'une fugue » dans *Je suis né*, op. cit., p. 30-31.

« héros », ni même « le chantre de son histoire »[107] (donc hors du régime épico-fictionnel), est le *témoin feint* au « ton froid et serein de l'ethnologue » évoqué dans la deuxième partie de *W ou le souvenir d'enfance* et définissant dès lors un quasi sujet d'énonciation historique. Or, ainsi que Claude Burgelin le remarque, le conditionnel initial « il y aurait » « fait échapper la narration à tout réalisme »[108]. Cela oblige de fait le lecteur à abandonner les catégories génériques usuelles – roman, récit, autobiographie, autofiction[109] – pour mettre en œuvre celle de *témoin-narrateur feint* inscrivant la singularité de sa voix dans un univers pseudo-réaliste : un témoignage feint plutôt qu'une fiction.

D'autres cas présentent des singularités sur le plan de l'énonciation.

La Vie filmée des français est un récit majoritairement porté à la fois par une première personne du pluriel incluant l'auteur Perec au sein de la mémoire sociale, et une première personne du singulier, l'auteur Perec : le sujet d'énonciation – cas singulier auquel appartient également *Vestiges de quelques vies* – est à la fois un sujet historique-individuel et un sujet d'énonciation historique-collectif. L'originalité de l'approche perecquienne du récit de mémoire consiste ici à faire de l'objet de l'énoncé de réalité – la mémoire du passé telle que les films familiaux en ont fixé les apparences – un prétexte pour l'affirmation d'un sujet lyrique : il s'agit autrement dit d'échapper, à certains moments du texte, à l'énonciation bipolarisée sujet-objet pour laisser un espace d'expression au Je lyrique. Cela confirme que l'énoncé de réalité produit par un sujet d'énonciation historique désigne le sujet de l'énonciation plus que la réalité de l'énoncé : l'énonciation lyrique, à la différence de l'énonciation communicative, est centrée sur l'*expression* du sujet à propos de l'objet, et non sur l'objet lui-même[110] – ce qui autorise une interprétation lyrique de *La Vie filmée des français*. Il n'y a en effet aucun paradoxe à interpréter ainsi ce texte : l'inscription de l'énonciation lyrique dans le système énonciatif de la langue permet d'importer dans cette énonciation tout type d'énoncé et donc dans d'autres formes que celle du poème lyrique. En précisant que « ni dans le cas du genre fictionnel ni dans celui du genre lyrique la forme esthétique n'est un critère décisif quant à l'appartenance des œuvres individuelles à tel ou tel genre », Käte Hamburger établit une distinction entre l'approche esthétique – où la forme lyrique, le poème, est solidaire du sujet d'énonciation lyrique – et l'approche logique où « la forme

---

107 G. Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, *Œuvres I,* op. cit., p. 660.

108 G. Perec, *Œuvres I*, op. cit., p. 1088, note 2.

109 *Ibid*., p. 1078.

110 « [les énonciations lyriques] se sont pour ainsi dire retirées du pôle-objet, se sont restructurées l'une par rapport à l'autre et ont ainsi pris pour thèmes des contenus qui ne se rapportent pas, en tout cas indirectement, au complexe-objet. […] Cela veut dire que les énonciations ont quitté le pôle-objet pour pénétrer dans la sphère du pôle-sujet. C'est ce processus qui engendre l'œuvre lyrique. » (K. Hamburger, *Logique des genres littéraires*, op. cit., p. 220).

sous laquelle il [le sujet d'énonciation lyrique] s'exprime n'a pas à satisfaire à l'exigence esthétique d'un poème lyrique considéré comme œuvre d'art. »[111] Cette distinction permet de comprendre que l'on puisse recevoir, sans égard pour sa forme, *Récits d'Ellis Island II (Description d'un chemin)* comme un poème ou envisager *La Vie filmée des français* comme l'expression d'un Je lyrique.

Je me souviens

Je me souviens présente les marques d'une énonciation de type communicationnelle : un Je fait état de souvenirs qui, s'ils ne sont pas considérés par Perec comme des souvenirs personnels – « Ces "Je me souviens" ne sont pas exactement des souvenirs, et surtout pas des souvenirs personnels »[112] – sont cependant fermement ancrés dans l'expérience personnelle du sujet d'énonciation historique Perec. La restriction apportée par Perec met en évidence le souhait de l'auteur de rattacher son expérience vécue à celle d'une génération, et par là de faire émerger une mémoire infra-ordinaire, « quelque chose d'encore plus mince, d'inessentiel, de tout à fait banal, miraculeusement arraché à son insignifiance »[113]. Dans cette perspective, Christelle Reggiani relie *Je me souviens* au « discours, plus centrifuge, du projet de *Lieux* qui explorait déjà – avant qu'un article d'abord paru dans *Cause Commune* n'en fît la théorie – le champ de l'"infra-ordinaire" »[114]. Mais c'est bien la dimension autobiographique du projet qui retient le lecteur, et plus précisément selon Christelle Reggiani, la tentative de coordonner l'éternel et l'éphémère au sein d'une expérience temporelle personnelle :

> L'abondance futile des *Je me souviens* […], loin de permettre un contournement de l'obstacle autobiographique, élabore en somme un contrepoint délibérément dérisoire à l'absence des souvenirs d'enfance à laquelle s'affronte W. […] Tendu entre la suspension temporelle que son écriture a signifiée pour l'auteur et l'effacement inéluctable de la mémoire qu'il met en liste, *Je me souviens* représente ainsi une expérience du temps. Retrouvant Baudelaire (beaucoup plus que Barthes), le livre se propose apparemment de conjoindre l'éternel et l'éphémère […].[115]

Le caractère autobiographique apparaît plus clairement si l'on considère la genèse du texte et la méthode adoptée pour sa rédaction : la genèse le rattache aux différents autres éléments du chantier autobiographique engagé au cours des années d'élaboration de *Je me souviens* (*Lieux*, *W ou le souvenir d'enfance*) ; la méthode prend la forme d'une recherche active du passé, d'une anamnèse

111 *Ibid.*, p. 214.
112 G. Perec, « Texte de présentation de l'édition originale » dans *Œuvres I*, op. cit., p. 897.
113 *Ibid.*
114 Ch. Reggiani, Notice de *Je me souviens*, ibid., p. 1095.
115 *Ibid.*, p. 1100.

envisagée comme une « méditation »[116] individuelle. Aussi la mise forme de ces « exercices spirituels » pose la question de la littérarité d'une telle entreprise mémorielle et plus particulièrement du genre auquel rattacher les *Je me souviens*. Car il s'agit moins, ainsi que le montre Christelle Reggiani, d'une élaboration fondée sur le caractère épiphanique de leur jaillissement, que de la « construction progressive, en plusieurs étapes, du souvenir » ; la consultation des manuscrits – s'agissant par exemple de l'analyse du « Je me souviens » n° 347 – montre « un décrochement de l'anamnèse dont l'écriture fait ainsi une construction. »[117] Ce « décrochement de l'anamnèse » révèle un sujet d'énonciation distinct de celui qui semble cueillir ses souvenirs au gré de ses « méditations », et fait soupçonner la présence d'un sujet d'énonciation lyrique au sein d'une énonciation de type communicationnel. Il en va de même de la répétition du Je au début de chacune des entrées de la série et de sa reprise dans le titre. Plusieurs autres indices permettent de nourrir cette hypothèse. *Je me souviens* relèverait de cette nouvelle catégorie poétique, celle de textes « à démarreur » :

> L'Oulipo fera […] du principe anaphorique du livre […] une contrainte d'écriture, définissant la catégorie, désormais très fournie, des textes dits « à démarreur ». Ainsi devenu genre – poétique, en une inversion de la place de la rime ? – *Je me souviens* connaît une fortune considérable, qui ressortit du reste, au-delà du domaine littéraire, à la culture populaire contemporaine – qu'il s'agisse, notamment de journalisme ou de chanson.[118]

Située *entre* la poésie et la prose communicationnelle de type historique (la culture populaire contemporaine), *Je me souviens* se définirait ainsi comme un genre mixte où les objets désignés par l'énonciation du Je historique restent dans le champ d'expérience du Je lyrique – les nombreuses erreurs volontairement maintenues par l'auteur attestent de la subjectivité du projet – bien que celui-ci soit partageable avec les membres de sa génération. Ces souvenirs, dont la teneur tendra à s'obscurcir et à s'effacer à mesure de l'écoulement du temps, feront donc mémoire, pour les générations futures, du sujet de l'énonciation plus que de l'objet de l'énoncé ; ce que, d'une certaine manière, tendrait à confirmer les considérations de Christelle Reggiani sur « l'importance du blanc qui occupe les dernières pages du volume »[119] qui

> […] symbolise, loin de la nostalgie légère et finalement euphorique du texte de la quatrième de couverture, une faillite de la mémoire tenant en l'occurrence, pour le dire d'un mot de Perec, à sa *clôture* […]. L'abondance futile des « Je me souviens » […] élabore en somme un contrepoint délibérément dérisoire à l'absence des souvenirs d'enfance […] et compose ce faisant une poésie *de circonstance* qui ne se trouve […] pas moins (même si c'est autrement) vouée à l'hermétisme que les textes hétérogrammatiques de *La Clôture* ou d'*Alphabets*.[120]

---

116 *Ibid*., p. 1097.

117 *Ibid.*

118 *Ibid*., p. 1099.

119 Après l'index, une note précise, dans la première édition : « A la demande de l'auteur, l'éditeur a laissé à la suite de cet ouvrage quelques pages blanches sur lesquelles le lecteur pourra noter les "Je me souviens" que la lecture de ceux-ci aura, espérons-le, suscités. »

120 *Ibid*., p. 1100.

L'hypothèse de l'appartenance de *Je me souviens* au genre lyrique trouve également un renfort dans la logique des genres littéraires. Le genre lyrique, selon Käte Hamburger, s'inscrit dans un rapport sujet/objet tel que « plus le complexe-objet est dissimulé, plus le complexe de sens est difficile à interpréter. »[121] Revenant sur les formes lyriques contemporaines et leurs poétiques, qui « ont en commun d'attribuer à la langue une prédominance » et « l'insistance, même une insistance outrée, sur le fait que les poèmes sont faits de mots »[122], Käte Hamburger propose, s'agissant de la structure sujet/objet de l'énonciation lyrique, de recentrer l'attention sur la référentialité du mot, ce qu'effectuent en effet les *Je me souviens*, que l'on appréhende

> […] comme un livre de noms propres (auxquels l'énoncé du souvenir se réduit le cas échéant), réunissant ainsi une collection de signes très particuliers, dont la signification s'épuise dans la référence à telle entité du monde. La compréhension est alors affaire d'encyclopédie plus que de compétence linguistique, et suppose par conséquent une communauté de lecteurs que le temps ne pourra que marginaliser.[123]

Les deux options opposées – « les objets servent de prétexte pour les mots » et « les mots sont des prétextes pour les objets » [124] – se situent en effet toutes deux « dans le cadre du processus d'énonciation lyrique, où le pôle-objet peut être (plus ou moins) identifiable ou (plus ou moins) impossible à identifier. »[125] Dans les deux cas les mots constituent le moyen que le sujet lyrique utilise pour décrire les objets ; mais les poèmes « objectaux » – à l'exemple de ceux de Francis Ponge – ne rendent pas l'objet transparent ainsi que c'est le cas dans la poésie symboliste nous dit Käte Hamburger : « ils donnent lyriquement forme à la « chose elle-même » et se situent dès lors à proximité de la frontière qui sépare l'énonciation lyrique de l'énonciation communicationnelle. »[126] Telle est nous semble-t-il, la situation de *Je me souviens* dans la logique des genres, « à proximité de la frontière qui sépare l'énonciation lyrique de l'énonciation communicationnelle ».

Je me souviens montre enfin les signes d'une forme lyrique par la présence dans l'index de l'entrée « Poésie » – « Je me souviens » n° 19 – qui renvoie à un encryptage autobiographique particulièrement intéressant en ce qu'il témoigne d'une proximité avec les premiers projets littéraires de Perec :

> Je me souviens de : « Ich weiss nicht was soll es bedeuten/Das Ich so traurig bin. »/et de « I wander lonely as a cloud/When all at once I see a crowd/A – ? - of golden daffodils. »

---

121 K. Hamburger, *Logique des genres littéraires*, op. cit., p. 225.

122 *Ibid.*, p. 226.

123 Ch. Reggiani, Notice de *Je me souviens*, op. cit., p. 1099.

124 Max Bense cité par K. Hamburger, *Logique des genres littéraires*, op. cit., p. 226.

125 *Ibid.*, p. 227.

126 *Ibid.*

Les vers en langue allemande sont les deux premiers de *Die Lorelei* de Heinrich Heine, que Perec citera plus tard dans le « chapitre deuxième » (« Étampes ») de *53 jours*, son dernier roman, resté inachevé, et qui relèvent typiquement d'une énonciation lyrique (« Je ne sais pas d'où vient cette grande tristesse / En moi, ni ce qu'elle veut dire »[127]). Relié aux apprentissages de l'enfance, ce poème canonique de la poésie allemande suggère une mémoire littéraire et une mnémotechnique qui, au-delà d'une simple réminiscence de ces apprentissages, convoque le thème de l'errance, déjà développé dans *Les Barques*, *Manderre* ou *Les Errants*, et qu'on retrouve dans l'autre citation, extraite d'un poème de Wordsworth : « J'allais solitaire ainsi qu'un nuage / Qui plane au-dessus des vaux et des monts / Quand soudain je vis en foule – ô mirage ! – / Des jonquilles d'or, une légion ! ». La mnémotechnique des noms propres à l'œuvre dans *Je me souviens*, qu'on peut rapprocher des exercices prescrits par les arts de la mémoire[128] et qui renvoie aussi, comme l'a également montré Christelle Reggiani, à une « mise en question de l'identité personnelle »[129], n'est sans doute pas exempte de connotations parodiques : la mélancolie typiquement romantique des vers de Heine pourrait bien être l'objet d'une mise à distance analogue à la déconstruction du poème de Goethe opérée, on s'en souvient, dans *Die Maschine*. Les deux autres entrées de l'index pointant vers la poésie (« Je me souviens » n° 200 et n° 432) sont également susceptibles d'être interprétées à la lumière d'un certain lyrisme mélancolique, qu'il s'agisse du vers de Jean Lurçat « La nuit cache le jour à l'envers de son noir », ou de la publicité en vers « … son visage, / Les rides sur son front ont tracé leurs sillons, / Mais ses yeux sont gardés des atteintes de l'âge, / grâce aux verres Stigmal, aux lunettes Horizon ! ». Même si la mélancolie et le lyrisme font l'objet d'une approche ambiguë – la dialectique de l'éternel et de l'éphémère est réduite à sa dimension commerciale, et la dialectique du jour et de la nuit est figurée par une tapisserie de Jean Lurçat, artiste peu apprécié par Perec, les thèmes du masque et du temps autorisent à envisager ces références lyriques comme l'expression d'un lyrisme masqué. Ce lyrisme peut également s'observer dans l'un des deux poèmes non-contraints de Perec, l'*Eternité*, où s'énonce un Je discrètement esquissé par le pronom moi (« il n'y a plus de déchirure dans l'espace ni dans moi »), alors que *Un poème* fait apparaître un Je lyrique explicitement coordonné à une mémoire obnubilée.

---

127 Traduction de Jean-Pierre Lefebvre, *Anthologie bilingue de la poésie allemande*, Bibliothèque de la Pléiade, p. 685, cité par Ch. Reggiani, G.Perec, *Œuvres I*, op. cit., p. 1104. Les deux vers suivant ce « Je me souviens » orientent la compréhension de la tristesse évoquée vers le passé : « Un conte d'autrefois que je ne cesse / D'entendre dans mon souvenir. »

128 Ch. Reggiani, « Je me souviens. La rhétorique perecquienne des noms propres » dans *L'éternel et l'éphémère*, op. cit., p. 28.

129 *Ibid*., p. 29.

Précisons enfin que les textes présentés par Perec dans *Le rêve et le texte* comme une « autobiographie détournée » sont pour la plupart à la première personne : « Notes concernant les objets qui sont sur ma table de travail » (*Penser/Classer*), « Trois chambres retrouvées » (*Penser/Classer*), « Je me souviens de Malet & Isaac » (*Penser/Classer*), « Tentative d'inventaire des aliments liquides et solides que j'ai ingurgités au cours de l'année mille neuf cent soixante-quatorze » (*l'infra-ordinaire*), « Still life/Style Leaf » (*l'infra-ordinaire*). Faisant écho à la dynamique double du titre *Le rêve et le texte*, l'écriture autobiographique de ces écrits semble hésiter entre l'exercice littéraire et la méthode introspective, hésitation qui chercherait, par l'écriture, à s'expliquer à soi-même : une étape – « le signe avant-coureur, l'amorce, le prétexte » – vers l'analyse psychologique ; ils manifestent, sous la méthode visant à saisir l'infra-ordinaire de la mémoire, une tendance lyrique désignant plus particulièrement le sujet de l'énonciation.

b - Logique des genres et système de l'énonciation chez Sebald

L'énonciation éditoriale des œuvres de Sebald est contradictoire. *Nach der Natur. Ein Elementargedicht* se déclare comme un poème mais s'avère plutôt être une prose narrative composée comme un poème. La jaquette originale de l'édition allemande de *Die Ausgewanderten* oriente le lecteur vers la forme générique du « récit » – *Vier lange Erzählungen* – tout en insistant ironiquement sur l'illustration, traditionnellement considérée comme ce qui contredit le récit – *Mit vielen Illustrationen - Erfolgsausgabe*[130]. La prose critique de *Logis in einem Landhaus* laisse espérer une terre ferme en sa détermination académique, mais elle est modestement ou ironiquement dévaluée par son auteur comme un exercice périphérique – « quelques notes marginales un peu étoffées, mais qui ne répondent à aucune ambition particulière »[131] – qui dément par avance la forme attendue d'une prose critique et inclut en outre de multiples intrusions d'un Je lyrique là aussi accompagnées d'images illustratives. Enfin, refusant de qualifier de roman le plus « romanesque » de ses récits, *Austerlitz*, l'auteur oriente sa réception vers le genre lyrique, une « longue élégie en prose »[132]. L'indécision générique de l'écriture sébaldienne s'amplifie au fil de ses déclarations. Ses entretiens publiés[133] évoquent tantôt une « prose narrative » (page 15), tantôt un « réalisme fictionnel » (page 39), une « fiction documentaire » (page 41), une « fiction réaliste »

130 « Quatre longs récits comprenant de nombreuses illustrations -une réussite éditoriale- », *Die Ausgewanderten*, Frankfurt, Eichborn, 1993.

131 Avant-propos de *Logis in einem Landhaus* [*Séjours à la campagne*], op. cit., p. 11.

132 W.G. Sebald, *L'Archéologue de la mémoire*, op. cit., p. 104.

133 Nous renvoyons ici principalement à W.G. Sebald, *L'Archéologue de la mémoire. Conversations avec W.G. Sebald*, op. cit.

(page 43), une « fiction en prose » (page 116), au point qu'on en vient à penser que Sebald hésite en effet à identifier la forme de son travail. « Mon médium c'est la prose, pas le roman »[134] dit-il habilement afin de répondre à l'attente de son lecteur curieux de clarification générique ; et ailleurs : « Il y a diverses autres particularités de cet ordre [l'intrusion de l'auteur dans la narration] qui tendent à faire entrer le livre [*Die Ausgewanderten*] dans un genre spécifique. Mais quel genre exactement, je ne sais pas comment on pourrait appeler cela. »[135] Nous tenterons de montrer que le médium générique de Sebald est un genre mixte, lyrique et fictionnel, qui permet de développer une double anamnèse, celle du narrateur et celle des personnages.

Tel qu'il se présente chez Sebald, le tableau logique des genres littéraires fait apparaître, d'une part, une inscription quasi-exclusive de ses œuvres dans la classe des genres mixtes et, d'autre part, une représentation elle aussi quasi-exclusive de récits à la première personne. La séparation logique entre d'une part un régime d'énonciation propre au genre lyrique et d'autre part la fonction narrative caractéristique du genre fictionnel ne semble pas opérer aussi clairement chez Sebald que chez Perec : chez celui-ci la répartition générique montre un étalement à ses extrémités, là où chez Sebald elle se concentre en son centre, précisément dans la classe des genres mixtes. Sebald n'utilise la troisième personne que dans le cas convenu d'une prose de critique littéraire (*Logis in einem Landhaus*) où apparaissent néanmoins de nombreuses intrusions lyriques ; son usage de la première personne caractérise la quasi totalité de ses œuvres, signalant que sa prose narrative semble s'exclure du régime épico-fictionnel, pour se ranger essentiellement au sein de la classe des genres mixtes. Le tableau permet également d'observer l'apparition paradoxale d'une tendance lyrique, plutôt qu'une énonciation pleinement lyrique : tel est le cas de *Nach der Natur*.

Il est dès lors instructif de confronter ce tableau à l'identification générique déclarée par les paratextes et péritextes. Sebald précise en effet dans nombre d'entretiens la place de ses récits dans le système des genres et son refus du roman réaliste, du « canon de la fiction traditionnelle », pratiqué en Angleterre ou en France au XIXe siècle[136], refus qui tient autant à des raisons éthiques que poétiques. Éthiques en ce qu'il souhaite s'éloigner des genres dominants de l'historiographie et de la littérature qu'il associe aux formes romanesques centrales du XIXe siècle – le roman historique ou la biographie historique – et plus généralement du « roman réaliste bourgeois ». Ses biographies littéraires se conforment à la thèse du *Narrateur* de Benjamin selon laquelle

134 Sigrid Löffler, « Wildes Denken. Gespräch mit W.G. Sebald », dans *W.G. Sebald*, dir. Franz Loquai, Eggingen, 1997, p. 137.
135 W.G. Sebald, *L'Archéologue de la mémoire*, op. cit., p. 39.
136 *Ibid.*

l'opposition du roman réaliste bourgeois au conte et au conteur signale une transformation des conditions de transmission de l'expérience. Pour le dire autrement, seule une forme située à la périphérie du roman réaliste permettrait de dire l'indicible de l'oppression ; aussi laforme canonique ou centrale du « roman réaliste bourgeois » est-elle assimilée à l'historiographie des vainqueurs et à ce titre rejetée au bénéfice d'une narration périphérique ou marginale, qui vise l'intensification du contraste entre la force de l'oppression et la fragilité des destins individuels :

> Question de M. Silverblatt : […] Dans ce siècle postmoderne, vous apportez à la prose un ton complètement oublié, du moins récemment […].
> Réponse de Sebald : Eh bien, je pense que quelque part Benjamin déclare qu'il n'y a pas lieu d'exagérer ce qui est déjà abominable. En partant de cette affirmation et par extrapolation, on pourrait en conclure que si l'on veut prendre toute la mesure de l'indicible, il faut rappeler au lecteur certains moments de béatitude ; parce que si vous n'existiez dans le monde concentrationnaire qu'au travers de votre imagination, alors d'une manière ou d'une autre, vous ne seriez pas en mesure de concevoir cet univers. Ce contraste est donc indispensable. Le côté désuet de la diction ou de la voix narrative n'a rien à voir avec une quelconque nostalgie pour un âge d'or disparu ; c'est simplement, disons, quelque chose qui permet d'intensifier la prise de conscience collective de ce que nous avons réussi à ourdir au cours de ce siècle.[137]

La forme périphérique de la narration de Sebald répond à une dette contractée à l'égard des vies disparues ; la forme littéraire est ainsi le fruit d'un choix éthique dont la nécessité apparaît à un moment de l'histoire littéraire – après le roman réaliste classique – et surtout au moment où pèse un soupçon sur la forme littéraire dans la relation des destructions, ce que développent particulièrement les conférences de Zurich (*Luftkrieg und Literatur*).

Raisons poétiques ensuite, en ce sens que le recours à une forme narrative fictionnelle réaliste, qui convoque un « narrateur-auteur omniscient », constitue un problème à contourner ou à masquer :

> En ce sens cet ouvrage [*Die Ausgewanderten*] ne se conforme pas au canon de la fiction traditionnelle. Il n'y a pas d'intrusion de l'auteur dans la narration.[138]

> […] cette conception d'un narrateur omniscient qui plante le décor sur la scène du roman, vous savez, qui fait démarrer quelque chose à la page trois, fait avancer la chose en question à la page quatre, et qu'on voit toujours à l'œuvre en coulisses, c'est à mon avis quelque chose qu'on ne peut plus faire facilement aujourd'hui.[139]

De même pour les dialogues :

> Il y a trop souvent quelque chose de terriblement contraint dans le roman classique et, inévitablement, on sent un vacillement à un moment ou un autre. […] Le fait d'avoir à recourir à des dialogues pour faire avancer l'intrigue convient à un roman du XVIIIe ou du XIXe siècle mais de nos jours cela devient un peu éprouvant, on n'en finit pas d'entendre le grincement des rouages.[140]

---

137 *Ibid.*, p. 91.
138 *Ibid.*, p. 39.
139 *Ibid.*, p. 87.
140 *Ibid.*, p. 172.

On ne peut écrire un roman à la fin du XXe siècle dans le style du XIXe siècle, nous dit en d'autres termes Sebald en dépit de son goût affirmé pour une certaine prose narrative fictionnelle réaliste d'expression germanophone en vigueur au XIXe siècle, mais située aux marges de la centralité romanesque ou poétique de l'Allemagne, en Autriche chez Adalbert Stifter et en Suisse chez Gottfried Keller. Son goût des marges s'affirme en effet dans le refus de la norme romanesque réaliste française, nous venons de le voir, mais aussi dans un contournement de la prépondérance politique de la langue allemande dans ce genre majeur de la littérature allemande au XIXe siècle qu'est la poésie :

> Question de M. Silverblatt : « avez-vous été influencé par la poésie allemande ?
> Réponse de Sebald : Non, absolument pas. Pas par la poésie allemande. Si j'ai été influencé, c'est par la fiction romanesque allemande du XIXe siècle, qui présente aussi des rythmes prosodiques très prononcés et où l'écriture est manifestement plus importante que, disons, l'arrière-plan social ou l'intrigue. Il est vrai que cette littérature du XIXe siècle était, même à l'époque, très provinciale. Elle n'a jamais franchi les frontières de l'Allemagne, pas d'une façon qui vaille la peine d'être mentionnée, en tout cas. Mais je m'en suis toujours senti proche, entre autre parce que les écrivains en question étaient tous, comme moi, originaires des régions limitrophes des pays de langue allemande. Adalbert Stifter en Autriche et Gottfried Keller en Suisse. Tous deux sont de remarquables écrivains et leur prose témoigne d'une très, très grande virtuosité. On voit bien que ce qui compte pour eux, ce n'est pas de passer à l'étape suivante de l'intrigue, ce à quoi ils portent beaucoup d'intérêt et d'attention, comme les poètes sont censés le faire, c'est à la page elle-même.[141]

Après avoir délimité le champ de la prose et du poème dans le cadre de la centralité politique de la langue allemande, Sebald s'attache donc à circonscrire les éléments de la prose narrative fictionnelle qu'il souhaite privilégier : l'écriture sera fondée sur le travail minutieux de « la page », son « artisanat », plutôt que sur l'action ou l'intrigue. Le projet vise ainsi le refus de l'imitation des actions et donc de la fiction romanesque par un auteur omniscient et, *a contrario*, « la volonté de donner la prééminence au travail d'écriture sur les ressorts romanesques, contrairement à la pratique en vogue, à l'époque, dans l'écriture fictionnelle d'autres pays, plus particulièrement en France et et en Angleterre »[142]. Ainsi lorsqu'il évoque ses choix stylistiques, il revient à la prose des XVIIIe et XIXe siècles allemands ou anglais :

> […] Il y a dans ces phrases des formes d'hypotaxe que presque tous les écrivains ont abandonnées aujourd'hui par facilité. Aussi, tout simplement parce que ce genre de phrases ne leur est plus familier. Mais si vous allez voir du côté de n'importe quelle prose discursive du XVIIIe ou XIXe siècle – celle des essayistes anglais par exemple – vous verrez qu'on trouve déjà ces formes d'hypotaxe, simplement elles sont tombées en désuétude.[143]

Ainsi, ce qui dans la prose lyrique narrative de Sebald apparaît en première approche ambigu ou paradoxal, trouve à la lumière de la logique des genres un ancrage certain dans la prose typique des genres mixtes de la littérature allemande du XIXe siècle. Sa connaissance historique des formes de la littérature allemande et surtout autrichienne lui permet par ailleurs d'identifier des

141 *Ibid.*, p. 81-82.
142 *Ibid.*, p. 82.
143 *Ibid.*

modèles de prose narrative fictionnelle situés dans le XXe siècle : il reconnaît ainsi, non sans méfiance pour les étiquettes et les filiations trop hâtivement apposées aux œuvres par la critique littéraire, l'exemplarité de Thomas Bernhard dans l'espace littéraire germanophone d'après la Seconde Guerre mondiale, notamment l'invention d'un modèle de prose narrative fondé sur la multiplication des voix et le monologue quasidramatique :

> […] il a donc inventé, en quelque sorte, une forme de narration qui démultiplie les voix. […]. À lui seul, je crois, Bernhard a inventé une nouvelle forme narrative qui m'a plu tout de suite.[144]

> […] Bernhard a une manière de raconter une histoire qui n'est pas sans évoquer d'autres formes littéraires, notamment le monologue théâtral. […] il y a cette puissance, cette présence que l'on ressent au théâtre – voilà ce qu'il apporte à la fiction.[145]

D'autres remarques de Sebald nous orientent vers une compréhension de la mixité des rapports entre la fiction et la poésie. Un premier indice de ce lien nous est fourni lorsque, se défendant vivement d'avoir été influencé par la poésie allemande, et semblant par là refuser la centralité de la poésie au sein du canon littéraire allemand – la poésie de Goethe par exemple – il ne cesse d'écrire des poèmes : en témoignent ses publications continues de poèmes et les recueils *Unerzählt* et *For Years Now*. D'autres indices nous sont fournis lorsqu'il définit *Austerlitz* comme une « élégie en prose »[146] ou quant il fait l'éloge de la prose narrative fictionnelle de Stifter et Keller : « ce à quoi ils portent beaucoup d'intérêt et d'attention, comme les poètes sont censés le faire, c'est à la page elle-même. »[147] La précision en incise montre que Sebald est attentif, dans le cadre de sa prose narrative, aux constituants de la poésie : le pouvoir du mot, l'élaboration des images, la précision des enchaînements à l'échelle de la page qui témoigne de son goût pour une énonciation lyrique, centrée sur l'expression d'un Je plutôt que sur le développement d'une intrigue dans le cadre romanesque ou théâtral. Si le monologue quasi-dramatique bernhardien permet de fixer hypothétiquement le modèle narratif du personnage Austerlitz dans l'autre grand genre fictionnel, le drame, dont il a une expérience directe comme comédien et metteur en scène, il semble plus juste de situer le lien entre la prose narrative et la poésie lyrique dans la polyphonie bernhardienne où la figure lyrique du narrateur est stratégique. Celui-ci est en effet constitué et identifié comme le foyer de perception et de conscience d'une mémoire individuelle : « Cette figure narrative sert de relais. Ce sont ses souvenirs, alors c'est lui qui les met en forme. »[148] Aussi l'identification précise d'un personnage-narrateur à la première personne, avec sa conscience et

144 *Ibid.*, p. 87.
145 *Ibid.*, p. 88.
146 *Ibid.*, p. 104.
147 *Ibid.*, p. 82.
148 *Ibid.*, p. 173.

ses souvenirs, lui permet-elle d'échapper au problème de l'auteur omniscient, au discours rapporté au style indirect, ou au style indirect libre : « sinon, ce qu'on a, c'est soit : « dit-elle d'un air abattu », soit : « comme des regrets traversaient sa pensée », se plaignait-il. Comment fait-il pour le savoir ? J'ai du mal à accepter ces invraisemblances. »[149] En somme, Sebald dénonce ici les indices de fictionnalité caractérisant la structure fictionnelle du roman classique : le récit à la troisième personne, le style indirect libre, les verbes d'intériorité. Le « narrateur » doit, nous dit Sebald, légitimer sa présence feinte par son identification précise :

> […] Très souvent on ne sait pas qui est le narrateur, ce qui, pour moi, est inacceptable. Quelqu'un nous raconte une histoire. J'estime avoir le droit de savoir qui est cette personne et quelles sont ses références.[150]

Sebald exige paradoxalement du cadre non-lyrique de la fiction une orientation vers le pôle lyrique, identifiant le narrateur avec son champ d'expérience vécue ; pour lever cette contradiction, Sebald justifie sa position par une éthique scientifique :

> […] Dans le domaine scientifique, on pratique cela depuis longtemps. La perspective change en fonction de l'observateur, c'est pourquoi je pense que cela doit faire partie de l'équation.[151]

Apparaît dès lors ici la superposition d'une éthique professionnelle à une éthique romanesque, indice de la continuité entre l'écriture académique de Sebald et celle de sa prose fictionnelle dont nous reparlerons. S'il ne s'agit pas de confondre le narrateur avec l'auteur, le narrateur doit néanmoins acquérir une légitimité pour assurer sa présence feinte[152].

La condamnation des invraisemblances de la fiction semble reposer sur une responsabilité professionnelle où l'identification du sujet d'énonciation est, nous l'avons vu, essentielle. Car le déguisement peut s'avérer dangereux dans le cas de biographies réelles et doit être guidé par une certaine exigence respectueuse des vies retravaillées :

> […] il y a quelque chose de suspect dans l'écriture parce que c'est indiscret. Vous vous immiscez dans la vie des gens, comme j'ai dû le faire quand j'essayais de me renseigner sur ces histoires, et vous ne savez pas si vous faites quelque chose de bien ou quelque chose de mal. […] C'est un problème d'éthique.[153]

---

149 *Ibid.*

150 *Ibid.*, p. 172.

151 *Ibid.*

152 « […] les photographies permettent au narrateur de conférer une sorte de légitimité à l'histoire qu'il raconte. Je pense que cela a toujours été une préoccupation dans la fiction réaliste, et cet ouvrage est une forme de fiction réaliste. Au XIXè siècle, du moins dans la tradition allemande, l'auteur se donnait toujours beaucoup de mal pour dire, c'est là que j'ai trouvé ce manuscrit, oui, caché là au-dessus d'un placard dans telle ou telle ville, dans telle ou telle maison et ainsi de suite, tout cela pour donner à son approche tout entière un semblant de légitimité. » (*Ibid.*, p. 43-44).

153 *Ibid.*, p. 63.

> […] abréger certaines étapes, […] ajouter ou enlever quelque chose ici et là -tous ces changements sont secondaires, ce sont davantage des changements de forme que des changements de fond.[154]

> J'ai changé son nom qui était très proche de son vrai nom dans la version allemande et j'en ai ai choisi un complètement différent. Il ne souhaite aucune publicité, de quelque sorte que ce soit et je respecte cette volonté. D'un autre côté, c'est un personnage public et toutes les informations que j'ai obtenues à son sujet, je les ai trouvées dans des documents publiés […].[155]

L'exigence documentaire réclamée par l'éthique – l'identification précise des sujets biographiés – implique également que le narrateur s'acquitte d'une tâche documentaire qui relève alors de la poétique, de la fabrication, de l'élaboration : ce que Sebald désigne par bricolage – par-delà la référence à *La Pensée sauvage* – est littéralement cet artisanat patient et précis de la composition dans l'écriture de la fiction en prose :

> […] Ecrire, créer, cela a à voir avec la composition. Vous disposez de quelques éléments. Vous construisez quelque chose. Vous travaillez jusqu'à obtenir quelque chose qui ressemble à quelque chose qui vous satisfasse à peu près. Et la composition est, bien sûr, le symptôme d'un dérèglement paranoïaque. Un texte écrit par un paranoïaque est convenable d'un point de vue syntaxique, l'orthographe est correcte, mais le contenu est délirant, parce que les axiomes sur lesquels il s'appuie ne sont pas coordonnés. Mais la phase de la composition est absolument fantastique. Cela peut se poursuivre sur des pages et des pages, ça n'en finit pas. À partir de là, vous voyez bien que la phase de conception n'a rien à voir avec le degré de vérité. Et, dans la fiction en prose, c'est exactement le même problème parce que vous devez concevoir, élaborer, construire. Vous avez une image et vous devez en tirer quelque chose – une demi-page, trois-quarts de page, une page et demie – et cela ne fonctionne qu'à travers une construction de type linguistique ou imaginaire. Bien sûr, vous pourriez penser, quand vous faites cela, que vous mettez en scène une certaine forme d'imposture.[156]

Le travail de la page est ce qui permet selon Sebald de coordonner le subtil travail de composition – ou de montage – des genres lyriques et fictionnels, mais aussi du texte et de l'image, débouchant sur la constitution d'un genre iconotextuel, mixte par définition.

Ces quelques remarques permettent dès lors d'élaborer l'hypothèse d'une prose sébaldienne située dès ses débuts édités (chronologiquement, en langue allemande : *Nach der Natur, 1988* ; *Schwindel. Gefühle*, 1990 ; *Die Ausgewanderten. Vier Lange Erzählungen*, 1993 ; *Die Ringe des Saturn. Eine englische Wallfahrt*, 1995 ; *Logis in einem Landhaus*, 1998 ; *Austerlitz*, 2001) aux frontières de la biographie, de la fiction et du lyrisme, dans une mixité générique fondée sur l'intrusion d'un Je-lyrique venant contrarier ou « coloniser » la structure fictionnelle de la narration ou de la prose critique : le récit à la première personne typique des œuvres de Sebald, dont l'origine se situe dans la structure énonciative autobiographique, transporterait sa structure typiquement énonciative dans l'espace épique ; celui-ci trouve sa structure dans la « figure » – symétrique biographique du portrait peint ou photographié – constituée en personnage et devenant le prétexte à une énonciation feinte de type fictionnelle.

---

154 *Ibid.*, p. 41.

155 *Ibid.*, p. 78.

156 *Ibid.*, p. 115-116.

Nous nous attarderons d'abord, pour confirmer cette hypothèse, sur la dimension lyrique de la prose sébaldienne avec *Nach der Natur* afin d'y observer comment s'élabore la fiction, où s'intègre la structure énonciative lyrique d'un Je-Origine authentique ou d'un Je feint. Nous étudierons notamment les fondements figuratifs de cette énonciation. Puis nous préciserons le statut de la fiction à l'égard du Je-feint qu'est le narrateur-relais sébaldien à travers un épisode d'*Austerlitz*. Enfin nous vérifierons dans *Logis in einem Landhaus* comment une logique énonciative théorique se mêle à une énonciation historique d'où un certain lyrisme n'est pas absent.

Le système d'énonciation du *corpus* sébaldien se présente de la manière suivante :

Sujets d'énonciation historiques :

- **le narrateur** de *Nach der Natur III.*
- **les écrivains de Mémoires** : dans *Austerlitz* : Jean Améry rapportant le récit, par le narrateur issu d'un livre non précisé, de sa détention au fort de Breendonk (page 35), Gaston Novelli, dont le propos, lui-même rapporté par le narrateur feint, est repris par Claude Simon dans *Le Jardin des Plantes* (pages 35-36), l'écrivain Vladimir Nabokov, dont les souvenirs d'enfance et de jeunesse sont lus par Austerlitz (page 77), Dan Jacobson (page 347-350).

  dans *Les Émigrants* : l'explorateur Lynch lu par Ambros Adelwarth (page 171).

  dans *Nach der Natur* : Joachim de Sandrart, auteur d'une biographie de Grünewald (page 12), Daniel Messerschmidt (page 42), Steller (page 62), Pallas, mémorialiste de la mort de Steller (page 64), l'homme d'Etat Disraeli à propos de Manchester (page 77).

- **les sujets d'énonciation de souvenirs** : dans *Austerlitz* : Fred Astaire écouté à la radio par Austerlitz (page 84), Laura Austerlitz, dont la déposition est trouvée par Austerlitz (page 85), les deux femmes entendues à la radio par Austerlitz (page 170) ; dans *Séjours à la campagne* : Josef Wehrle (gardien de l'asile d'Herisau où séjourna Robert Walser) entendu par Sebald (page 10).

Sujets d'énonciation théoriques :

- W.G. Sebald, critique littéraire dans *Logis in einem Landhaus.*

- **les auteurs identifiés d'énoncés théoriques autres que l'auteur** :

  dans *Austerlitz* : Hans Günther Adler auteur d'une histoire du camp de Terezin (pages 277-290), Dan Jacobson, critique littéraire auteur d'une enquête historique sur son grand-père, *Heshel's Kingdom* (pages 347-350), Jean Ressayre, auteur de la préface d'un *Manuel de médication pour toutes sortes de maladies, internes et externes, invétérées et difficiles à guérir* édité à Dijon en 1755 (page 319), Maxime Du Camp, auteur de *Paris, ses organes, ses fonctions, sa vie dans la seconde partie du XIXe siècle* (page 337).

- **les auteurs anonymes d'énoncés théoriques non-identifiés** :

  ils prennent en charge dans *Austerlitz* les énoncés suivants : ceux d'Henri Lemoine, qui supportent eux-mêmes ceux de Jean-Marc Mandosio, auteur non mentionné d'un ouvrage sur la Bibliothèque Nationale française *L'Effondrement de la très grande Bibliothèque Nationale de France* en 1999) (pages 326-340) ; les énoncés théoriques rapportés par Austerlitz : l'histoire de l'architecture des gares (page 16-20), l'histoire de l'architecture des fortifications (pages 22-27), l'histoire du palais de justice de Bruxelles (pages 38-40), l'histoire napoléonienne relatée par le professeur André Hilary (pages 86-89), l'histoire du site de la gare de Londres (pages 156-160), l'histoire du bâtiment des archives à Prague (pages 173-174), l'histoire du camp de Terezin appréhendée par les objets du musée du ghetto de Terezin (pages 234-237), l'histoire de la gare Wilson à Prague (pages 258-259), l'histoire des châteaux sur le Rhin (page 269) ;

  les énoncés théoriques repris par Marie de Verneuil : l'histoire de la balnéothérapie (page 249) et l'histoire de la folie de Schumann (pages 254-255) ;

  les énoncés théoriques reproduits par le narrateur : l'histoire de l'anatomie appréhendée au Musée de l'Ecole vétérinaire de Maison-Alfort (pages 312-316) ;

  dans *Les Émigrants* : les énoncés portés par Max Ferber, sur l'histoire de la ville de Manchester (pages 194-195) ;

dans *Nach der Natur* : les éléments biographiques concernant Matthias Grünewald, Vitus Bering et Georg Wilhelm Steller ;

- **les sujets d'énonciation théoriques anonymes de la presse** :

on les trouve dans *Austerlitz* : *Gazet van Antwerpen* ou *Libre Belgique* (page 28), notice d'un journal londonien relatant un suicide (page 120), un journal français et les annonces nécrologiques (page 252) ;

dans *Les Émigrants* : un article relatant dans un journal suisse la découverte du corps de Johannes Naegeli (page 32), l'article nécrologique relatant la mort de Paul Bereyter (page 37), les articles consultés par Paul Bereyter aux archives d'Yverdon sur les actions antisémites de 1934 (page 68), *La Gazette de Trouville* (page 146), l'éphéméride du journal *Saale-Zeitung* de Kissingen et l'article nécrologique (page 258) ;

On remarquera le nombre élevé de sujets d'énonciation théoriques et, *a contrario,* la faible représentation des sujets d'énonciation historiques : seuls les auteurs de Mémoires sont au sens strict des sujets d'énonciation historiques. Le seul sujet d'énonciation historique authentique est donc Sebald, sujet d'énonciation historique cependant masqué par un sujet d'énonciation feint : le « narrateur sébaldien ». Le Je-Origine feint est rattaché indiciellement à l'auteur par le travail minutieux de la composition que seule une analyse poussée permet de repérer – à l'exemple de l'épisode de Breendonk (voir plus loin) ou de la note page 17 *d'Austerlitz* – sans laquelle le lien entre l'auteur et le narrateur serait indécidable.

Il faut ici distinguer le *Je-Origine feint* du narrateur en opposition aux différents *Je-Origine fictifs* :

Je-Origine feints principaux : les « narrateurs » des différents récits biographiques de *Nach der Natur I* et *II, de Vertiges,* des *Émigrants*, des *Anneaux de Sature* et d'*Austerlitz,* définis par des énoncés de réalité feints au sein d'un genre mixte (voir les différents incipits de ces œuvres).

L'existence de ce Je-Origine feint définit, en creux, d'autres personnages fictifs, identifiables par leur fonction dans la fiction, bien que certains de leurs traits soient réels :

Je-Origine fictifs principaux : dans *Les Émigrants,* Henry Selwyn (pages 12-15, page 19, pages 22-24, pages 28-31), Paul Bereyter (pages 57-58, pages 64-66, page 74, page 77), Ambros

Adelwarth (page 94, pages 108-111, page 114, pages 121-122), Max Ferber (page 189, pages 191-193, pages 194-207, pages 212-226), Austerlitz (par exemple page 183).

Je-Origine fictifs principaux ou secondaires dont le témoignage repose sur des photographies, présentes ou non :

dans *Les Émigrants* : Henry Selwyn (page 19, pages 22-24, page 28-31), dans *Paul Bereyter,* Lucy Landau (page 54-58) ; dans *Ambros Adelwarth,* la tante Fini qui témoigne à partir de son album photo et à partir de l'album de cartes postales d'Ambros (pages 88-96, pages 107-123), l'oncle Kasimir, à partir de la photographie encadrée (pages 96-107) ;

dans *Austerlitz,* Elias, à partir de l'album photo du village englouti (page 65), Véra Rysanova (en langue française retranscrite dans le texte page 183), à partir de photos (page 218, page 299), Agata Austerlitz dans un discours rapporté par Vera (page 206, page 211, page 214).

Je-Origine fictifs principaux ou secondaires dont le témoignage ne repose pas sur des photographies :

dans *Ambros Adelwarth*, le jardinier des Solomon à propos de Cosmo (page 113), le portier de l'hôtel à Ithaca (page 128), le Dr Abramsky (page 130-138) ;

dans *Austerlitz,* le sujet d'énonciation Evan (page 67, page 98), le sujet d'énonciation Gerald Fitzpatrick (page 106), l'oncle Evelyn Fitzpatrick (page 107), le grand-oncle Alphonso (pages 108-116), James Mallord Ashman (page 126), Adela (mère de Gerald Fitzpatrick) (page 136), Tereza Ambrosova (page 176, page 180), Maximilian Aychenwald (page 200), Saly Bleyberg (page 204), la caissière du musée à Terezin (page 234), Marie de Verneuil (page 246, page 248, page 254, pages 256-257, p. 310), Henri Lemoine (pages 336-340).

Je-Origine fictifs principaux ou secondaires dont les énoncés (journaux intimes, correspondances, mémoires, écritures) sont reproduits dans le texte :

dans *Les Émigrants* : Paul Bereyter commentant par un point d'exclamation manuscrit une photo (page 61), puis sa propre photo (page 70) et écrivant dans son cahier de citations (page 72) (dans les deux cas l'autographie manuscrite vaut pour l'énonciation d'un sujet) ; Ambros Adelwarth, sujet d'énonciation de son journal intime (page 112, pages 150-172) ; Luisa Lanzberg, la mère de Max Ferber, sujet d'énonciation de son journal intime (pages 226-255)

dans *Austerlitz* : Emyr Elias, sujet d'énonciation apparaissant en langue originale dans les annotations manuscrites de l'éphéméride (page 61).

Je-Origine fictifs principaux ou secondaires portés par la description/transcription de leurs écritures manuscrites ou non :

dans *Austerlitz* : Ashman (page 126), Austerlitz décrivant le projet de son livre (page 143, pages 146-151, page 243, page 300, page 319), le grand-père d'Austerlitz (page 219), le réceptionniste de l'hôtel à Marienbad (page 247) ;

dans *Les Émigrants* : la tante Theres épistolière (page 84), l'échotier à Deauville (page 146).

La restitution écrite, par le Je-Origine feint, du témoignage oral de ces « Je-Origine fictifs » fait apparaître des sujets d'énonciation historiques fictifs. À la multiplication des énoncés à la première personne des différents Je du « Roman-Mémoires » sébaldien, s'ajoute ainsi la multiplication de foyers d'énonciation fictifs, dont la fonction est de faire exister et agir des personnages – Selwyn, Bereyter, Adelwarth, Ferber, Austerlitz – tout en restant dans le champ d'expérience du narrateur-feint. Trouvant leur justification dans le cadre de la fonction narrative, de l'économie fictionnelle à la troisième personne, ces voix fictives sont néanmoins organisées dans le champ d'expérience du narrateur : elles désignent le Je-lyrique feint à peine distinct du narrateur authentique Sebald. En témoigne, pour la plupart de ces personnages, la mise en scène de dialogues en interlocution plus ou moins directe avec le narrateur-relais, en langue originale pour certains, et qui sont autant d'indices de la fiction : dans *Austerlitz* : Austerlitz pages 79, 81, 82, 83, 85, 91 (nom du je fictif Austerlitz), 94, 114 ; Penelope page 171, le gardien des archives à Prague page 175, Agata pages 206, 211, 214. *Les Émigrants* : Henry Selwyn page 12, en langue originale ; Paul Bereyter page 70 (dialogue fictif) ; Ambros Adelwarth en style direct avec la tante Fini, avec l'oncle Kasimir page 107, au style direct et en langue originale avec le Dr Abramsky

pages 135, 137 ; Ferber en dialogue avec le chauffeur de taxi page 178, avec Mrs Irlam pages 179, 181-182, avec le pilote du bateau à Kissingen page 265.

Nous commenterons à présent les points particuliers du corpus sébaldien concernant l'énonciation au sein de genres en apparence identifiables à la poésie, à la fiction et à l'essai : *Nach der Natur*, *Austerlitz*, *Logis in einem Landhaus*.

Nach der Natur

Chronologiquement, les poèmes de *Nach der Natur* montrent une première tentative de mixité générique au sein des œuvres de Sebald où les rapports du lyrisme à la fiction s'ordonnent *via* la notion de *figure* biographique. Plusieurs éléments permettent en première approche de ranger *Nach der Natur* au sein de la poésie lyrique : le sous-titre – *Ein Elementargedicht* –, le découpage versifié du texte et, de manière plus subtile, l'usage lyrique de la première personne. Or l'analyse détaillée des trois poèmes montre que cette énonciation lyrique est prise dans une logique de mixité générique.

Le premier poème, *Comme la neige sur les Alpes* fait apparaître une alternance de la troisième personne et de la première personne. S'y observe un sujet d'énonciation théorique reprenant les éléments de la vie du peintre Grünewald, dont les marques sont explicitement déclarées : usage de verbes à sujets impersonnels (« on trouve, on rapporte, se trouve ») à la première personne du pluriel (on, nous), identification des sources biographiques (Joachim von Sandrart page 12, Zülch page 15). Aussi la troisième personne est-elle utilisée pour désigner l'objet de l'énonciation du poème, Matthias Grünewald, sa femme Anna, les Juifs, les chanoines fondateurs de l'hospice d'Issenheim ; en somme une histoire archivée reprise par un sujet d'énonciation théorique. Celui-ci semble cependant concerné à titre personnel, parce qu'il voit et rapporte à la première personne son expérience personnelle d'individu, ce qui fait de lui un sujet d'énonciation plutôt historique :

> […] cet homme plus âgé, que moi-même, /il y a des années par un matin de janvier,/j'ai rencontré à la gare de Bamberg.[157]

Un pas supplémentaire vers le lyrisme est franchi lorsqu'il expose à la première personne sa propre pensée à travers l'interprétation des tableaux qu'il a sous les yeux :

157 W.G. Sebald, *D'Après nature*, op. cit., p. 10.

> […] Considérant cela, *il me paraît que* /l'ère glaciaire, la tour blanche et Claire/des sommets montagneux dans la partie/supérieure de la Tentation/est la construction d'une métaphysique/et un miracle des Neiges, comme le fut/celui de l'an 352, lorsque,/au plus fort de l'été/il a neigé/sur le Mont/Esquilin à Rome.[158]

Ce Je n'est cependant ni historique, ni théorique, ni pragmatique. Le sujet d'énonciation à la première personne présenté ici se distingue du sujet d'énonciation théorique pour s'exprimer selon son propre champ d'expérience, celui d'un Je lyrique. Conformément à la logique du système énonciatif, il ne laisse pas sortir le personnage Grünewald hors de son champ d'expérience. Une tension est ainsi perceptible entre un sujet d'énonciation théorique relatant la vie du peintre à la troisième personne et un Je lyrique décrivant ses tableaux à la première personne.

Le retable – qui est l'objet du poème en même temps que l'objet de la description d'un Je – fournit l'occasion d'instituer un *Je lyrique feint* dont la relation avec l'auteur est indécidable, mais « qui nous est désigné par l'auteur comme tel et qui se fait connaître comme tel. »[159] La tension entre une énonciation théorique et la présence d'un Je lyrique feint nous engage à examiner le statut de la figure biographiée ou portraiturée. Elle s'exprime à certains endroits du texte à la première personne sous la forme d'un discours rapporté animant les sources historiques. Or la logique des genres montre que le dialogue en style direct ou le monologue intérieur sont des indices de fiction. Ainsi Matthias Grünewald est-il mis en scène dans l'exemple suivant en train d'agir, de parler ou de se parler en dialogue ou en monologue, orientant notre perception de lecteur vers la fiction d'un personnage animé dans son monde propre :

> […] Je vois déjà, poursuivit-il,/sous l'arc-en-ciel que vous voyez/se lever sur le pays, sortis de leur camp/les cavaliers qui approchent./Frères, dit-il, comme ils longeaient/les forêts de Windsheim,/je sais que le vieil habit craque,/et je crains/de voir arriver la fin des temps.[160]

Le portrait, forme figurative, est l'occasion d'un développement narratif de type fictionnel. Rappelons que la notion de figure associe d'emblée d'une part la narration d'un objet pris dans le champ de la vie humaine, d'autre part la représentation artistique (peinte, dessinée) : « spécifiquement, il [le concept de figure] désigne la figure humaine, le personnage. Dans l'ensemble du champ artistique il correspond, d'une part, aux arts plastiques, d'autre part à la littérature de fiction. »[161] Il s'ensuit que la question du portrait et particulièrement de la ressemblance est placée au centre du poème dès son début :

---

158 *Ibid.*, p. 27.

159 K. Hamburger, *Logique des genres littéraires*, op. cit., p. 273.

160 W.G. Sebald, *D'Après nature. Poème élémentaire*, op. cit., p. 29.

161 K. Hamburger, *Logique des genres littéraires*, op. cit., p. 260.

> […] le visage de l'inconnu/Grünewald ressurgit toujours/dans son œuvre./Le visage de Grünewald revient aussi/dans un tableau de Holbein/le Jeune, à Bâle, qui montre une sainte couronnée./Ce sont là des cas étrangement/dissimulés de ressemblance […].[162]

La nature figurative de ce poème repose ainsi dès son début sur la description de scènes représentées dans plusieurs tableaux mettant en relation les représentations et la biographie de Matthias Grünewald. Le genre du portrait est couplé avec une restitution biographique fondée sur des Mémoires existants mais aussi sur des spéculations interprétatives de la part du narrateur feint. Objet à la fois de descriptions « objectives » des scènes figurées et d'interprétations personnelles du sujet d'énonciation feint, la figure humaine portraiturée devient un personnage susceptible de gagner son autonomie fictionnelle. *Comme la neige sur les Alpes* relèverait ainsi d'une forme mixte où un Je lyrique est inséré dans une structure épique et nous renverrait dès lors à la *poésie figurative* et à la *poésie monodramatique*.

Les poèmes figuratifs allemands, nous dit Käte Hamburger, correspondent en effet dans le système de la littérature à un point de convergence du genre lyrique et des genres fictionnels de l'épopée et du drame ; ils décrivent une peinture ou une sculpture[163], le plus souvent des portraits, dont la structure logique littéraire est déterminée par la figure humaine animée ou inanimée : le poème figuratif serait ainsi la mise en forme artistique d'un objet simultanément mis en forme comme sujet[164]. Les sentiments prêtés aux personnages, tout ce qui relève d'une animation de ceux-ci, tout en restant dans le champ de l'observateur (du Je lyrique), orientent la narration vers la fiction. Nombre d'indices fictionnels viennent en effet perturber l'ancrage lyrique et donc énonciatif du poème en libérant le personnage Grünewald de son caractère pictural et en transformant les scènes en situations romanesques dans lesquelles il commence à vivre par lui-même, son Je fictif venant supplanter le Je lyrique (ou théorique) du poème : « le portrait [...] est l'occasion d'un développement interprétatif de type romanesque. »[165]. Voici quelques exemples, où les indices de fiction sont marqués en caractères italiques :

À propos du retable de Lindenhardt :

> Telle est la règle, *le peintre le sait* […][166]

À propos de la communauté juive et de la femme de Grünewald :

---

162 W.G. Sebald, *D'Après nature. Poème élémentaire*, op. cit., p. 9-10.

163 On peut pour cette raison comprendre le poème figuratif comme un poème-ekphrasis.

164 K. Hamburger, *Logique des genres littéraires*, op. cit., p. 260.

165 *Ibid.*, p. 263.

166 W.G. Sebald, *D'Après nature. Poème élémentaire*, op. cit., p. 10.

> […] Grünewald/*aura remarqué* cette enfant/à la beauté, comme on dit, frappante,/*alors qu'elle passait* par la porte du Petit-Pont/et la ruelle des Prêcheurs devant le lieu de son travail,/juste à l'extérieur du ghetto.[167]
>
> *Peut-être* est-ce pourquoi Grünewald Anna/est devenue querelleuse, malade, victim/de déraison, de fièvre cérébrale,/et de démence./En attendant que son état s'améliore, elle est/finalement placée à l'hospice/où *elle se morfond encore*/au moment de la mort/du peintre, délaissée/et le corps affaibli.[168]

À propos d'un autoportrait du musée de Chicago attribué à Grünewald :

> La succession en vérité est celle de deux hommes/mais *est-ce que Grünewald, l'inventeur des couleurs,/partageait la prédilection de son ami défunt ?*/Nous ne saurions le dire.[169]

À propos de *La tentation de saint Antoine* du retable d'Issenheim :

> […] Grünewald, qui par ailleurs/*inclinait certainement* à une vision/extrémiste du monde, *aura compris*/que la rédemption était d'être délivré de la vie.[170]
>
> C'est ainsi que Grünewald décrivait,/*maniant en silence son pinceau,*/les cris, les vociférations, les gargouillements,/les suintements d'un spectacle pathologique/dont son art et lui-même, *comme il le savait bien*,/faisaient partie.[171]
>
> Comme l'oiseau noir qui dans son bec/apporte sa collation à saint/Antoine dans son coin de désert/est *peut-être* celui au cœur de verre/*qui depuis toujours/vole vers nous*.[172]

À propos de la *Crucifixion* de Bâle :

> […] et Grünewald […]/*sera allé* au devant de cet événement séculaire/[…] et *aura été* témoin/du mystérieux dépérissement du monde/[…] *qu'aucun œil jamais/n'avait perçues et que le peintre/désormais ne peut chasser de sa mémoire.*[173]
>
> […] Inversant le spectre,/elles [les couleurs] se déploient dans une autre composition/de l'air, dont le vide sans oxygène/par l'essoufflement des personnages/du panneau central d'Issenheim déjà nous promet/la mort par asphyxie, après quoi vient/le paysage montagneux de la Déploration/où Grünewald, *jetant un regard pathétique/sur l'avenir*, a prefigure/une planète totalement inconnue, couleur de craie,/derrière le fleuve bleu-noir./Ici est peint, terriblement érodé,/et désolé, l'héritage d'usure/qui *finira* par dévorer même les pierres./Considérant cela, *il me paraît que* /l'ère glaciaire, la tour blanche et claire/des sommets montagneux dans la partie/supérieure de la Tentation/est la construction d'une métaphysique […].[174]

Ces exemples montrent que les verbes à la troisième personne sont employés soit à l'imparfait privé de sa valeur sémantique de passé (« alors qu'elle passait », « inclinait », « partageait »), soit au présent (« elle se morfond encore », « vole vers nous », « désormais ne peut chasser ») : ils n'ont pas de valeur temporelle dans le cadre logique de l'énonciation mais dans celui d'une structure

167 *Ibid.*, p. 15.
168 *Ibid.*, p. 16.
169 *Ibid.*, p. 20.
170 *Ibid.*, p. 23.
171 *Ibid.*, p. 24.
172 *Ibid.*, p. 25.
173 *Ibid.*, p. 27.
174 *Ibid.*

fictionnelle. La spéculation interprétative (« maniant en silence son pinceau », « comme il le savait bien », « jetant un regard pathétique sur l'avenir, a préfiguré ») sous la forme d'un énoncé pragmatique modalisé par un adverbe (« certainement », « peut-être »), par un verbe au conditionnel (« nous ne saurions le dire ») ou au futur antérieur (« aura remarqué », « aura compris », « sera allé », « aura été »), ou par un participe présent (« jetant »), place le lecteur au bord de la fiction tout en maintenant présent le sujet d'observation dans le système énonciatif. Par ailleurs l'anticipation ou la spéculation au futur antérieur montre l'observateur (le Je feint) prendre le relais du sujet d'énonciation théorique et s'exprimer au présent et à la première personne (« il me paraît que ») pour donner une interprétation spéculative des pensées du personnage Grünewald.

Comme la neige sur les Alpes montre ainsi que le sujet d'énonciation théorique (le commentateur-biographe de l'artiste Grünewald faisant appel à ses sources historiques) est à certains moments doublé par un Je feint explicitement exposé comme tel se détachant de sa fonction énonciative pour se situer comme un Je lyrique ; et par ailleurs ce Je lyrique est à certains endroits envahi par la dimension fictionnelle de la biographie de Grünewald qui, ainsi que d'autres personnages (Anna sa femme, Mathis Nithart), prend son autonomie au sein d'une narration fictionnelle. Le narrateur-relais typique de la prose sébaldienne est clairement identifié comme l'interprète des figures peintes et de la biographie du peintre, tantôt se dissimulant sous les traits d'une première personne générique le désignant comme l'historien des œuvres du peintre, tantôt sous l'aspect lyrique d'un Je spéculant sur la figure biographique : la figure humaine ou peinte est ainsi à l'articulation d'une énonciation (théorique ou feinte) et de la fiction. Plus subtilement, la figure de Grünewald sert une définition de l'art même de Sebald et de la figure du Je feint commune à tous ses récits : un « cas étrangement dissimulé de ressemblance ».

Le deuxième poème, … *Et que j'aille tout au bout de la mer*, affirme son caractère fictionnel et, en dépit d'un titre qui fait apparaître une première personne, n'offre ucune place à un Je lyrique ne trouve place. Ce récit à la troisième personne relève en partie du système de l'énonciation – si l'on considère le sujet de l'énonciation comme un sujet d'énonciation théorique relatant la vie de Steller – mais montre très rapidement des indices de fiction ; conformément au statut énonciatif distinguant le récit à la troisième personne du récit à la première personne, ce poème consacré à la figure de Steller laisse dans l'ombre le narrateur feint et joue de l'ambiguité entre un sujet d'énonciation théorique et un récit de fiction, tous deux définis par la troisième personne.

L'énonciation théorique repose là aussi sur des sources historiques de la biographie de Steller : les écrits de Daniel Messerschmidt (page 42), de Chamisso (page 49), du commandant Billings (page 52), de Steller (le traité *De bestiis marinis,* page 62), Pallas (page 64). La convention biographique est rappelée par la présence régulière de dates précises indiquant que ces sources sont consignées dans des journaux de bord de navires ayant participé aux différentes expéditions, qui fondent le poème sur les bases chronologiques du journal et tendent par là à mimer une action dans le temps de son déroulement : 1736 (page 43), 20 mars 1741 (page 45), 15 juillet (page 47), le lendemain de la saint Elie (page 51), 8 décembre (page 55), 13 août (page 57), 25 août (page 57). L'expression du temps est ici une donnée importante de la fictionnalisation ; outre les dates qui situent l'énonciation d'un sujet théorique, l'usage de l'imparfait privé de sa valeur sémantique de passé et du présent dépourvu de sa valeur de présent historique, souvent associée à des déictiques temporels, indiquent une tendance fictionnelle du récit :

> […] il était incapable de penser à autre chose.[175]
>
> […] il avait à présent deux/jeunes corbeaux qui le soir lui dictaient/des paroles oraculaires.[176]
>
> Deux semaines par vent favorable/que les bateaux baptisés du nom des saints/Pierre et Paul naviguaient/sur la mer du Nord en direction du sud,/mais jamais ne surgissait/le légendaire pays de Gama […].[177]
>
> Un ciel noir/surplombait à présent la mer […].[178]
>
> Dix heures,/c'est le temps que Bering, qui déjà portrait/l'effroi inscrit sur son front […].[179]
>
> […] rien d'autre que l'éruption d'un chaos,/des bâtiments qui s'enfoncent/à peine édifiés […]/les quais et les ponts, les rues et les places,/les lignes de fuite, les façades et les rangées de fenêtres,/n'émergent que lentement/du vide sonore de l'avenir.[180]
>
> Le primat,/à l'approche de la mort, /*lui procure* un emploi/d'auxiliaire à l'Académie/et *le prend* comme médecin personnel/dans sa maison.[181]
>
> *Il passe* tout un été/penché sur ce fatras de papiers […].»[182]

L'aspect fictionnel du récit est par ailleurs renforcé par un nombre important de verbes d'intériorité donnant accès aux pensées, sentiments, émotions des personnages Bering ou Steller sous la forme de dialogues, de monologues ou de prières :

---

175 *Ibid.*, p. 36.
176 *Ibid.*, p. 44.
177 *Ibid.*, p. 47.
178 *Ibid.*, p. 48.
179 *Ibid.*, p. 51.
180 *Ibid.*, p. 39.
181 *Ibid.*, p. 41.
182 *Ibid.*, p. 42.

> […] Steller, qui pour la première fois voyait/la mer, resta un moment sur le pont,/s'émerveillant de la navigation sur l'eau,/de la puissance et du poids,/du sel dans l'air et/des ténèbres bannies/au fond de l'eau sous la quille.[183]
>
> Il faut un temps étrangement long, songe Steller,/jusqu'à ce que Bering ouvre/les yeux et les pose/sur lui.[184]
>
> Vitus Bering, qui avait passé toute la traverse/allongé dans sa cabine, fixant/les solives du plafond au-dessus de sa tête,/attiré par les cris de joie sans fin de l'équipage,/monta pour la première fois/et, profondément déprimé, /contempla le spectacle.[185]
>
> Dans l'agonie les astra/dans le corps perdent propriété, nature, substance/et essence, se dit Steller, le médecin,/ce qui est mort ne sera jamais plus vivant.[186]
>
> Bienheureux les morts, se souvient/Steller.[187]
>
> Si ce voyage T'agrée/Sois notre force sur notre route,/se disait-il en lui-même, sois/consolation sur notre chemin, ombre/dans la chaleur de midi,/lumière dans les ténèbres,/abri contre le gel et la pluie,/chariot à l'heure de la lassitude,/secours dans la détresse afin que,/sous Ta conduite,/nous arrivions sans dommage/là où nous sommes appelés ;/il tient à Toi, Seigneur,/que les étoiles s'assemblent/favorables au-dessus de nous.[188]
>
> Steller/maintenant saisit tout à fait la différence/entre nature et société.[189]
>
> Maintenant commence l'alchimia,/Steller reconnaît la mors improvisa,/l'apoplexie et tout ce qui va avec,/il voit sa mort, qui se reflète/dans le monocle du barbier chirurgien./Ainsi êtes-vous, doctores,/des lampes renversées,/ainsi procède la nature/avec un luthérien/allemand sans Dieu.[190]
>
> […] le patriarche de Novgorod,/l'archevêque Théophon qui,/au cours d'une conversation en latin/lui raconte une légende du district de Dolyi,/qui dit que c'est d'un coup/comme un éclair dans un ciel serein/que Dieu est apparu un jour sur la feuille d'une plante/appelée pulmonaire.[191]
>
> Viens, lui murmure-t-il/à l'oreille dans son désespoir,/viens avec moi/en Sibérie en tant que mon/épouse, et déjà il entend/la réponse : où tu iras/j'irai avec toi.[192]
>
> Ne livre pas, Seigneur,/l'âme de ceux qui te confessent/aux bêtes sauvages. Mais qu'au jour du Jugement dernier/un festin soit préparé pour les fidèles/avec le cœur du Léviathan./Steller, levant les yeux, voit/le reflet gris-vert de l'océan,/le ciel d'eau arctique/sous les nuages.[193]

La prière constitue un cas intéressant de passage d'un sujet d'énonciation pragmatique à un sujet lyrique. Telle que présentée ici dans la bouche de personnages, elle devient l'expression lyrique d'un sujet clairement identifié (Steller page 56, page 59), mais remplit cependant une fonction fictionnelle parce qu'elle contribue à l'animation du personnage de Steller. Deux énoncés semblent cependant hésiter entre l'expression d'un sujet lyrique (Steller devenu un personnage

183 *Ibid.*, p. 38.
184 *Ibid.*, p. 45.
185 *Ibid.*, p. 48.
186 *Ibid.*, p. 54.
187 *Ibid.*, p. 55.
188 *Ibid.*, p. 59.
189 *Ibid.*, p. 60.
190 *Ibid.*, p. 63.
191 *Ibid.*, p. 40.
192 *Ibid.*, p. 42.
193 *Ibid.*, p. 56.

fictif dont l'énoncé *mime* le monologue, le dialogue, la prière réels, est ainsi situé dans la fiction) et une énonciation lyrique réelle. Le premier énoncé,

> Ainsi êtes-vous, doctores,/des lampes renversées,/ainsi procède la nature/avec un luthérien/allemand sans Dieu.[194]

peut encore être attribué logiquement au personnage Steller en raison de ce qui le précède[195],

> […] il voit sa mort, qui se reflète/dans le monocle du barbier chirurgien

suscite un doute chez le lecteur à propos du Je lyrique s'exprimant ici. Mais dans le second énoncé, l'ambiguïté est plus marquée, voire indécidable :

> C'est l'infirmitas, la fracture/du temps de jour en jour,/et d'heure en heure,/la rouille et le feu,/et le sel des planètes,/l'obscurité en plein jour,/encore les lumières dans le ciel.[196]

Ce qui est ici logiquement lié au délire de la fièvre semble provenir d'un sujet d'énonciation lyrique distinct du personnage Steller. Cette unique occurrence lyrique, non identifiable à un personnage fictif mimant une forme de lyrisme du type de la prière, est dès lors attribuable au seul sujet d'énonciation lyrique possible dans le poème, celui d'un Je lyrique venant supplanter le sujet d'énonciation théorique jusque là visible. Ainsi pourrait s'expliquer l'hésitation que le lecteur éprouve à l'identification de la première personne du titre ... *Et que j'aille tout au bout de la mer* : elle pourrait désigner sur le plan thématique la figure de Steller selon une *imitation* du lyrisme, propre à la fiction, au moyen du dialogue, du monologue intérieur ou de la prière, mais aussi, sur le plan énonciatif, un autre sujet lyrique, l'auteur-sujet d'énonciation théorique se rapprochant d'une expression lyrique en certains points du texte. Il est remarquable à cet égard que ces lieux du texte sont des moments situés dans les passages les plus vivants ou vifs de la fiction, où coïncident le plan thématique et le plan lyrique : le péril et la souffrance, dans une virtualité encore au futur de la fiction, sont exposés sur le mode de la prophétie, de la prière, des divinations, du monologue intérieur, formes où peuvent se croiser les lignes de la fiction et du lyrisme.

Les exemples suivants associent la virtualité du futur à la douleur sous une forme lyrique :

> Viens, lui murmure-t-il/à l'oreille dans son désespoir,/viens avec moi /en Sibérie en tant que mon/épouse, et déjà il entend/la réponse : où tu iras/j'irai avec toi.[197]

---

194 *Ibid.*, p. 63.

195 Ceci bien que la consécution (« ainsi ») effectuée au style direct et qui superpose sur le même plan une réflexion locale et une réflexion générale sur la nature et Dieu, coïncident mal.

196 *Ibid.*, p. 61.

197 *Ibid.*, p. 42.

> Dans l'agonie les astra/dans le corps perdent propriété, nature, substance/et essence, se dit Steller, le médecin,/ce qui est mort ne sera jamais plus vivant.[198]

En cela le deuxième poème du recueil s'apparente au genre mixte du poème monodramatique allemand, défini comme « poème fictionnel à personnage » [199], où la figure biographique (Steller) sert de pivot à une énonciation théorique et lyrique au sein d'un récit à tendance fictionnelle.

Le troisième poème, *La sombre nuit fait voile*, est nettement autobiographique. Il montre un sujet d'énonciation historique à la première personne dont la personnalité est fondamentalement concernée par l'objet de son énonciation : ses origines familiales. Aussi le poème fournit-il les éléments chronologiques nécessaires à l'établissement de la biographie réelle du Je-Origine, l'auteur Sebald : mariage de ses grands-parents le 9 janvier 1905 (page 67), école de l'un de ses parents en 1917 (page 68), parc botanique de Bamberg le 26 août 1943, départ de son père pour Dresde le 27 août 1943 (page 69), jour de naissance de l'auteur Sebald à l'Ascension 1944 (page 71). Plusieurs souvenirs d'enfance et d'adulte de l'auteur sont évoqués : le foudroiement d'une procession religieuse le jour de sa naissance, l'incendie d'une scierie de son village, ses chutes d'enfant (page 71), l'enterrement de sa grand-mère (page 72), une affiche terrifiante, la présence de l'armée d'occupation américaine dans le village, le concierge de l'école et ses camarades (page 73), sa vie à Manchester (pages 77-80), le souvenir d'une conversation avec l'ingénieur D. à Zurich en 1987 (page 81), le souvenir d'un voyage effectué avec sa fille sur la côte est de l'Angleterre (pages 84-86), la visite du musée d'art de Munich (page 87).

Le poème présente plusieurs descriptions d'images figuratives : trois photographies familiales et trois tableaux anciens. La première photo est celle du couple formé par ses grands-parents sur le point de partir en calèche pour se marier en 1905 et dont la description, si elle n'est pas explicitement déclarée par l'auteur comme issue d'une photo, laisse penser que l'auteur décrit les détails d'une photographie : vêtements, pose, équipage ; la deuxième est une photographie de classe datée de 1917, au dos de laquelle figure une phrase manuscrite, qui représente un groupe d'enfants accompagnés de leur institutrice et de l'aumônier, et où se trouve l'un des parents de l'auteur ; la troisième photo montre le couple formé par ses parents en 1943. Le premier tableau décrit est *Loth et ses filles* du peintre Altdorfer vu par l'auteur à Vienne en 1986 ; le deuxième tableau, décrit par l'ingénieur D., est *La Chûte d'Icare* de Brueghel ; le troisième est *La Bataille d'Alexandre* d'Altdorfer, vu par l'auteur à Munich. Les descriptions de photographies insistent plus sur les figures humaines représentées (grands-parents, enfants puis parents), à l'exception du

198 *Ibid*., p. 54.

199 K. Hamburger, *Logique des genres littéraires*, op. cit., p. 272.

décor irréel du jardin botanique de Bamberg ; les tableaux s'attardent plutôt sur les paysages en arrière-plan : ville en flamme, paysages naturels de montagne, contrées lointaines. La fictionnalisation, qui, nous l'avons vu précédemment, prend son départ dans la ou les figures humaines représentées, ne semble pas opérer ici à partir de la photographie ; le seul moment/endroit où une figure humaine acquiert une forme de vie autonome est celui où l'ingénieur D. décrit à l'appui de sa prophétie un tableau, *La Chûte d'Icare*. À l'inverse, les figures humaines décrites à partir des photos se caractérisent par leur mutisme : le père ne se souvient pas de la beauté de Dresde avant sa destruction et la mère n'a aucun souvenir de la ville de Nuremberg en flammes. La photographie semble ainsi associée à une mémoire morte, au silence de la mémoire, là où la peinture, à l'inverse, fait apparaître le temps de la mémoire vivante – conformément à l'analyse faite plus haut des rapports de la mémoire à la représentation photographique ou peinte :

> Difficile à découvrir en effet,/déposés entre les lames de schiste,/les vertébrés ailés de la préhistoire./Mais quand j'ai sous les yeux,/sur un tableau les nervures/de la vie passée, je me dis toujours/que cela a quelque chose à voir/avec la vérité.[200]

Aussi seuls les deux monologues de ce poème font-ils apparaître un sujet d'énonciation à la première personne et sont donc susceptibles d'engendrer une scène fictionnelle. Le monologue de l'ingénieur D. est rapporté au style direct, donc à la première personne. Il présente des traits familiers au lecteur de Sebald, ceux d'une personnalité mélancolique vivant en retrait du monde, mélancolie qu'il semble partager avec l'auteur. Mais le trait le plus frappant est l'allusion au nain Tatar évoqué en amont de la rencontre avec l'ingénieur D., où le narrateur faisait état de sa propre représentation de la catastrophe :

> Pour moi le symbole/de la catastrophe pas davantage identifiée/est depuis ce temps-là un nain tatar/avec autour de la tête un bandeau rouge et une plume/blanche recourbée.[201]

L'ingénieur D. reprend plus loin au cours de son monologue à la première personne l'image du Tatar :

> J'étais arrivé dans l'un des bras/morts du temps, j'avais comme/ce Tatar au bandeau rouge/et à la plume blanche recourbée/escaladé la montagne et je dominai la ville,/elle était à mes pieds image décolorée/du grand diluvium.[202]

La présence de la même image au sein de deux énoncés identifiant distinctement deux figures humaines, l'auteur et l'ingénieur, laisse à penser que l'ingénieur est un double de l'auteur. Deux

200 W.G. Sebald, *D'Après nature*, op. cit., p. 67.
201 *Ibid*., p. 72.
202 *Ibid*., p. 81.

autres détails corroborent cette hypothèse : l'activité technique de D. est mise en relation d'une part avec l'écoulement du temps sous la forme d'un fleuve (« l'un des bras morts du temps »), d'autre part sous la forme du Déluge ; cette association du temps et de l'écoulement des eaux visant à signifier la catastrophe se retrouve dans le monologue de l'auteur :

> […] je te montrerai le moulin que deux fois par jour/la marée actionne,/une machine prodigieuse, gémissante,/faite de roues et de courroies/qui transmet la force de l'eau/au cœur des pierres,/à la poussière qui s'écoule.[203]

Les deux monologues présentent ainsi une activité régulatrice du flot du temps, à l'origine de la mélancolie des deux sujets d'énonciation – que nous avons analysée plus haut à propos de la place des images dans le flot du récit – et repérable également dans leurs lectures. D. lit Hölderlin et les naturalistes du XVIIIe siècle, soient deux sources de lecture avérées de l'auteur dans ses entretiens, et l'auteur évoque la figure mélancolique du traducteur d'Omar Khayyâm, Edward FitzGerald, présent par ailleurs dans *Les Anneaux de Saturne*.

Ces monologues résonnent particulièrement avec les monologues de Matthias Grünewald dans le premier poème, ou encore avec le monologue du père adoptif d'Austerlitz, le pasteur Emir Elyas, face aux eaux du lac recouvrant son village natal. Ils ont en commun de projeter leurs sujets dans le futur, dans le temps à venir de la destruction. La forme de l'énonciation à la première personne au style direct sur le mode de la prophétie ou de la prière adressée ici à sa fille fait apparaître un sujet d'énonciation distinct de l'auteur, un Je lyrique caractérisé à la fois par un type d'énonciation historique – la personnalité de l'auteur est impliquée par la dimension autobiographique de son récit – et par un type d'énonciation pragmatique propre à la prière ou à tout autre interrogation ou spéculation :

> Je ne sais pas/ qui me dit quoi ? comment ?/Où ou bien quand ? Est-ce qu'à present/l'amour n'est rien ? ou alors tout ?/eau ? feu ? bien ?/mal ? vie ? mort ?[204]

Ce Je lyrique est un Je feint – non fictif – qui n'apparaît que dans le monologue ; il coïncide néanmoins avec le Je-Origine authentique présent dans le reste du poème. L'énoncé de réalité désignant le sujet d'énonciation historique et pragmatique est le même que le sujet lyrique feint exposant ses doutes au cours du monologue. En cela, la structure énonciative faisant coïncider le Je-Origine et le Je feint empêche de percevoir ce monologue comme un élément de poème monodramatique, c'est-à-dire fictionnel. Le lyrisme est attribuable dans ce monologue à l'auteur.

---

203 *Ibid.*, p. 84.

204 *Ibid.*, p. 86.

En revanche le lyrisme caractérisant le monologue de D. montre une *tendance* fictionnelle plus marquée, dont témoigne l'usage du style direct rapporté par l'auteur lors de la visite qu'il lui rend, occasion pour l'auteur d'animer la figure de l'ingénieur en lui donnant la parole sous la forme d'un monologue lyrique.

Cette tendance fictionnelle semble s'affirmer dans la dernière partie du poème sur la base de la description du tableau d'Altdorfer vu par l'auteur à Munich. Les personnages historiques Alexandre et Darius ne prennent cependant pas une consistance fictionnelle ; ils restent dans le cadre convenu des circonstances historiques évoquées au présent historique, et ne semblent pas susciter d'intérêt dans le développement fictionnel de leur biographie comme c'était le cas de Grünewald ou de Steller :

> À l'instant le sort vient de tourner./Au centre de cette mêlée grandiose/de bannières et d'étendards, de lances,/de piques et de hallebardes, de corps,/cuirassés d'hommes et d'animaux,/Alexandre, le héros du monde/occidental sur son destrier blanc,/et devant lui, prenant la fuite/en direction du croissant de lune,/Darius, une expression/de pure horreur sur le visage.[205]

Le développement fictionnel tourne court pour laisser place à un commentaire lyrique de l'auteur à propos du paysage à l'arrière-plan, où se lit la fiction ou la virtualité d'un avenir sombre de la bataille, celui de la conquête de territoires restés encore inexplorés. Or cette projection funeste vers le futur vient contredire l'interprétation optimiste des vainqueurs amorcée en amont par la citation manuscrite au dos de la photo (« À l'avenir la mort se couchera à nos pieds/un de ces oracles obscurs/qu'on n'oublie plus jamais », page 68) ; la matérialisation concrète du tableau noir de la salle de classe, noir au sens propre autant que figuré, s'oppose à la reproduction du tableau de la bataille d'Alexandre dans le souvenir de l'auteur :

> Heureuse,/commentait le sage aumônier/qui avait accroché une reproduction de la Bataille/à côté du tableau noir,/heureuse issue des choses. Ce qui/démontrait bien, disait-il,/le nécessaire anéantissement de toutes/les hordes montant de l'Est/et donc contribuait à l'histoire du Salut.[206]

La projection vers le futur fusionne dans la teinte obscure du tableau noir de la salle de classe et de l'arrière-plan sombre de la peinture :

> Nous portons le regard/au-delà de la bataille et nous voyons,/du Nord vers le Sud,/nous voyons les tentes blanches/d'un camp perse dans l'éclat du couchant,/et une ville au bord de la mer./Au large, voiles gonflées,/passent les navires, et les ombres/touchent déjà Chypre, et au-delà/s'étend la terre ferme d'Egypte./On reconnaît le delta du Nil,/la péninsule du Sinaï, la mer Rouge,/et plus loin encore à l'horizon,/dans la lumière qui peu à peu s'éteint,/élevant leurs tours de neige et de glace, les montagnes/du continent inconnu,/inexploré, africain.[207]

---

205 *Ibid.*, p. 88.

206 *Ibid.*, p. 88-89.

207 *Ibid.*, p. 89.

Les descriptions de tableaux, dans ce poème, ne développent pas les biographies potentiellement fictionnelles des figures représentées : Loth ou ses filles, Alexandre ou Darius ; il ne s'agit pas de portraits. En ce sens ces descriptions n'offrent pas vraiment les traits d'un poème figuratif où un Je lyrique ferait irruption dans une structure fictionnelle rendue possible par le portrait biographique. Pas plus que les figures historiques, les figures mythologiques – Loth, Icare – ne fournissent à l'auteur l'occasion d'un développement fictionnel attendu. Les seuls véritables objets de l'énonciation sont les paysages ; eux seuls assument une tendance fictionnelle, du fait de leur potentiel de désignation de la destruction. Cet exemple montre que la figure n'est pas l'objet exclusif d'une tendance fictionnelle ; le paysage contient pour sa part un potentiel de projection vers le passé et le futur jouant le même rôle que la figure biographique ; cette fonction narrative et donc fictionnelle définit l'ultime poème de cette « Suite de Windsheim » (*Nach der Natur*) comme un genre mixte, lyrique mais faiblement fictionnel, soit un poème autobiographique ou un *poème-Mémoire à paysage*.

Austerlitz

Nous préciserons ici, à travers l'analyse d'un épisode d'*Austerlitz,* le statut de la fiction dans son rapport au Je-feint qu'est le narrateur-relais sébaldien. En qualifiant *Austerlitz* d'élégie, Sebald indiquait que le lyrisme n'a pas besoin du poème pour apparaître. Dans le quasi-roman *Austerlitz* les lignes de la fiction et du lyrisme se croisent dans la figure du narrateur que nous définirons comme *un narrateur feint au sein d'un genre mixte*. Pour le montrer, nous comparerons deux descriptions d'un même lieu, le fort de Breendonk, une première fois située dans le champ d'expérience du Je-narrateur du récit, une seconde fois dans celui de l'auteur Sebald au cours d'un entretien. Dans ce dernier cas, Sebald parle des instants épiphaniques de l'existence et de l'écriture prenant forme dans certains espaces périphériques, secondaires :

> […] cet instant privilégié ne peut être atteint que si l'on se rend dans des endroits précis, si l'on consacre énormément de temps à observer, si on se laisse habiter par ces lieux dans lesquels personne d'autre ne se rend. Ce peut être une arrière-cour dans une ville, aussi bien que la forteresse de Breendonk, dans *Austerlitz. J'avais lu des choses à propos de Breendonk auparavant, en relation avec Jean Améry* [je souligne]. Mais vous savez, entre lire quelque chose à partir d'un lieu et s'y rendre pour y passer plusieurs jours et voir de ses propres yeux à quoi cela peut bien ressembler, il y a tout un monde.[208]

Ici la lecture de Jean Améry *précède* la visite du fort de Breendonk.

208 W.G. Sebald, *L'Archéologue de la mémoire*, op. cit., p. 90.

Ce même moment épiphanique est rendu dans *Austerlitz* selon une autre chronologie. Le Je-narrateur visite le fort de Breendonk au début de l'été 1967, quelques jours après sa rencontre avec Austerlitz à Anvers, et connaît là un de ces « moments épiphaniques » sous la forme d'un retour à la mémoire d'images d'enfance, des lieux de terreur (la buanderie, la boucherie), des objets (une corde pendant d'un crochet de métal), de l'odeur du savon, d'un mot prononcé par le père, « Brosse de chiendent », tous explicitement liés aux terreurs d'enfance du Je-narrateur, à ses souvenirs, à son champ d'expérience. Ici, la lecture de Jean Améry *succède* à la visite du fort :

> Je ne dirai pas que la nausée éprouvée alors s'accompagna d'une intuition de ce qu'avaient pu être les interrogatoires renforcés, pratiqués en ce lieu à l'époque où je naissais, car ce n'est que quelques années plus tard que je pris connaissance, en lisant Jean Améry, de l'effroyable promiscuité physique s'instaurant entre bourreaux et victimes, des tortures qu'il avait subies à Breendonk […].[209]

Le champ d'expérience du sujet d'énonciation défini dans *Austerlitz* comme le Je-narrateur-relais est l'énoncé de réalité d'un Je lyrique totalement inscrit dans le champ d'expérience de l'auteur Sebald : l'association du village de W. à l'époque de sa naissance et de ses terreurs et à l'expérience de la torture subie par Jean Améry. Sebald distingue bien les deux figures du narrateur-relais et de l'auteur : celui de 1967, un Moi fictionnalisé en quelque sorte, différent du Moi actuel : un Moi qui en 1967 n'a pas encore lu Améry, antérieur au Moi qui narre au présent, et différent de lui. Le narrateur-relais, bien qu'affirmant ne pas avoir eu l'intuition, donc la pré-connaissance, des tortures en visitant le fort puisque n'ayant pas lu Améry, se distingue de celui qu'il est au présent de la narration. La différence entre lire (Jean Améry) et voir (éprouver la promiscuité), est *a priori* chez le narrateur au présent et *a posteriori* chez le narrateur-relais. Comme c'est l'usage dans les romans-Mémoires où un Je fixe évalue *a posteriori* les Moi antérieurs, le narrateur sébaldien soutient ou superpose deux énonciations, incompatibles en réalité : celle des Moi antérieurs et variables (celui de 1967, de 1992 ou de 1995 dans *Austerlitz*) et celle d'un Moi fixe ayant la connaissance rétrospective des ses états antérieurs, narrateur au présent pouvant logiquement ajouter son expérience de lecteur d'Améry. Le narrateur sébaldien est un Je-narrateur fixe qui

> […] s'apparente de très près à la fonction narrative fictionnelle. […] Dans la mesure où il ne prend pas conscience de lui-même comme d'un Je renouvelé à chacune de ses lettres, à la façon de l'épistolier contraint à chaque fois de mettre le contenu de sa description en relation avec lui-même, il arrive au mémorialiste d'oublier qu'il est lui-même le point de référence, le sujet d'énonciation. La vie passée, le monde révolu, avec ses objets, ses êtres, ses événements, envahissent l'énonciateur, même s'il reste vrai qu'il est présent à chacun des moments de son existence passée par le biais des étapes antérieures de son Moi. On a ici en germe les velléités épiques des Romans-Mémoires, mais aussi l'explication de la grande *variabilité du roman à la première personne.*[210]

209 W.G. Sebald, *Austerlitz*, op. cit., p. 35.

210 K. Hamburger, *Logique des genres littéraires*, op. cit. p. 286.

Les récits de Sebald peuvent ainsi mieux se définir comme des romans-Mémoires dont la variabilité est due à ce qu'ils rapprochent le plus possible les Moi antérieurs d'un Moi narrant au présent, y compris lorsque l'énonciation est celle d'un personnage fictif se racontant selon la forme du roman-Mémoires (*Austerlitz*, page 81), ce qui affaiblit là aussi la différence entre les Moi successifs. La loyauté de Sebald consiste à amenuiser de la manière la plus fine cette différence : les souvenirs d'enfance du Moi de 1967 rapportés par le Moi au présent de la narration s'indifférencient ou s'agrègent en une seule énonciation historique feinte, un Moi synthétique constitué des souvenirs d'enfance du Moi antérieur (1967) aux lectures d'Améry, et de ceux d'un Moi ayant lu Améry. Se perçoivent ici les degrés de variabilité de la première personne sébaldienne, somme ou strates de différents Moi, de différents sujets d'énonciation en première personne, démultiplication de Je plus ou moins lyriques définissant une mixité générique singulière.

La présence simultanée de ces différents Moi permet de relier des événements, des choses, des pensées : l'enfance de l'auteur et le champ d'expérience du narrateur, l'expérience vécue du fort et l'expérience de la torture : la figure paternelle de l'auteur est ainsi annoncée indirectement par le fantasme que le Je-narrateur développe à propos des « bons pères de famille et [d]es bons fils de Vilsiburg et de Fuhlsbüttel, de la Forêt-Noire et du Munsterland qui, leur service accompli, jouaient ici aux cartes ou écrivaient à la maison des lettres aux êtres chers : n'avais-je pas vécu parmi eux jusqu'à ma vingtième année ? »[211], ce fantasme désignant précisément ici comme à d'autres endroits de son œuvre sa propre famille comme les complices, les « bourreaux volontaires d'Hitler »[212] : « la proximité physique s'instaurant entre bourreaux et victimes » désigne indirectement le rapport du fils au père, ce dernier étant associé au foyer de la terreur. Les souvenirs de lecture constituant le champ d'expérience du Je-narrateur-relais sont en fait définis par le champ d'expérience de Sebald. La structure fictionnelle de récit-cadre traditionnel de la littérature allemande du XIXe siècle dont il se réclame est ainsi préservée par la fonction narrative du véritable narrateur, l'auteur et son champ d'expérience, fonction dérangée par l'intrusion d'un Je-feint (le Je-narrateur-relais) à qui l'auteur confie son champ d'expérience. La fiction est bien une médiation de la mémoire, mais au sein d'une forme mixte articulée sur le champ d'expérience d'un sujet d'énonciation authentique, Sebald, seul sujet d'énonciation réel et seul narrateur authentique, *via* le sujet feint représenté par le « narrateur » sébaldien démultiplié en ses Moi successifs.

---

211 W.G. Sebald, *Austerlitz*, op. cit., p. 31-32.

212 Titre de l'ouvrage de l'historien Américain Daniel Goldhagen, *Les Bourreaux volontaires de Hitler : les Allemands ordinaires et l'Holocauste*, Seuil, 1997.

On comprend que le Je-narrateur-relais dont parle Sebald (« Cette figure narrative sert de relais. Ce sont ses souvenirs, alors c'est lui qui les met en forme »[213]) définit un champ d'expérience propre à un Je lyrique – ses souvenirs et ses perceptions – qu'il superpose à son propre champ d'expérience d'auteur et de lecteur et donc à ses propres souvenirs. En même temps qu'un relais avec le lecteur, le Je lyrique du narrateur est un relais entre l'auteur et le narrateur. Cela nous conduit à définir le narrateur de Sebald comme *un narrateur feint au sein d'un genre mixte*. Ce processus d'identification d'une mémoire à d'autres mémoires suggère une forme d'échange des expériences sur un mode empathique où la mémoire des uns devient la mémoire des autres, là où chez Perec cet échange est potentiel ou virtuel, jamais actualisé, sinon dans les projets explicitement orientés vers la mémoire sociale que sont *Je me souviens* et *La Vie filmée des français*.

Logis in einem Landhaus

Logis in einem Landhaus est un recueil d'essais critiques consacré à cinq écrivains – Hebel, Rousseau, Mörike, Keller, Walser – publié par Sebald en 1998, soit après *Die Ausgewanderten* et avant *Austerlitz*. L'expression de la mémoire prend ici corps à l'articulation d'un certain lyrisme et d'une prose critique, au sein d'un *médium* mixte associant une énonciation théorique et une énonciation lyrique et dont les images reproduites constituent les points de contact. Un autre élément remarquable de ce recueil est l'orientation autobiographique des articles, où un sujet d'énonciation historique se substitue explicitement au sujet d'énonciation théorique et fait apparaître un lyrisme à la première personne au sein d'un énoncé théorique.

Hebel

Dans cet essai, c'est le champ d'expérience historique de l'auteur qui oriente l'analyse critique pour donner forme à un récit-Mémoire ; le Je-Origine rend compte de son moi passé :

> Quand, en 1963, je commençai mes études à Fribourg-en-Brisgau, tout cela venait à peine d'être balayé sous le tapis, et depuis je me suis souvent demandé […].[214]

La motivation autobiographique de l'intérêt de Sebald pour Hebel est reliée à l'expression du temps portée par la forme de l'almanach et renvoie à une organisation spatio-temporelle située dans l'enfance de l'auteur :

213 W.G. Sebald, *L'Archéologue de la mémoire*, op. cit., p. 173.
214 W.G. Sebald, *Séjours à la campagne,* op. cit., p. 14.

> […] ce qui me fait y retourner sans cesse, c'est aussi que tout à fait incidemment mon grand-père, dont la langue en de nombreux points rappelait celle de l'ami de la famille, avait l'habitude d'acheter à chaque nouvelle année un calendrier de Kempten où il consignait au crayon à encre les fêtes de ses parents et amis, la date de la première gelée, de la première chute de neige, l'arrivée du foehn, les orages, la grêle ou autres phénomènes atmosphériques, et à l'occasion, sur les pages réservées aux notes personnelles, une recette pour fabriquer du vermouth ou de l'eau de vie de gentiane.[215]

L'écriture manuscrite ou imprimée prend ici un relief particulier en raison de la reproduction de cinq images de l'almanach annotées par son grand-père ; l'ordre du temps déployé dans l'almanach domestique est un espace d'inscription de soi dans le système général du temps vécu :

> […] la formule de l'almanach domestique était restée sensiblement la même, et la pyramide de multiplication, les tableaux de calcul des intérêts, les noms des saints suivant chaque date, les dimanches et les jours fériés en rouge, la lune croissante et décroissante, les symboles des planètes et les signes du zodiaque, et, n'ayant bizarrement pas été relégué aux oubliettes après 1945, le *Calendrier des juifs*, tout cela constitue pour moi, aujourd'hui, un système dont je me plais à imaginer, comme à l'époque de mon enfance, qu'il est agencé au mieux.[216]

Support d'écriture et récit du temps, la forme de l'almanach est une mémoire des sociétés pré-industrielles dont Sebald célèbre l'équilibre, en opposition au temps entropique de l'histoire humaine :

> […] C'est pourquoi nulle part l'idée d'un monde maintenu en équilibre ne s'incarne à mes yeux avec autant de force que dans ce que Hebel écrit sur l'entretien des arbres fruitiers ou la culture du froment, sur les différentes sortes de pluie, sur un nid d'oiseau, nulle part elle ne me devient aussi concrète que lorsque je le vois faire la part, avec le jugement moral infaillible qui est le sien, de la reconnaissance et de l'ingratitude, de l'avarice et de la dilapidation, ou d'autres vices et travers de l'humanité. Au cours aveugle et sourd de l'histoire, qui bouleverse tout sur son passage, il oppose des événements où le malheur enduré trouve réparation.[217]

Les phénomènes atmosphériques trouvent un sens là où les phénomènes historiques en sont dépourvus : en donnant à son auteur l'occasion de comparer son enfance à celle de l'humanité, la mélancolie sébaldienne trouve ici un motif rousseauiste dans l'impossible réparation des destructions – les « vices de l'humanité » – générées par la civilisation industrielle.

Un autre aspect du temps vécu est repris plus loin sous la forme d'un récit fictionnel dialogué entre un enfant et son père qui semble avoir inspiré une scène fictionnelle de *Nach der Natur* (*Comme la neige sur les Alpes,* page 31) et d'*Austerlitz* (pages 62-64), et où Sebald associe la vision eschatologique du temps propre à la religion chrétienne et le caractère éphémère des constructions humaines. Cet épisode dialogué conduit alors l'article vers une considération mélancolique sur le temps humain, prolongeant la perception cosmologique de Hebel par laquelle est transmise la mémoire de l'auteur de l'almanach et celle de l'auteur de l'article :

---

215 *Ibid.*, p. 14-15.

216 *Ibid.*, p. 18.

217 *Ibid.*

> Observée depuis la voie lactée, la terre en ruine, calcinée, tournant, noire et désolée, dans l'univers, ne saurait nous être plus étrangère, et pourtant l'enfance que nous y avons passée, et dont les échos résonnent encore dans les phrases de l'ami rhénan, c'est presque comme si c'était hier.[218]

Hebel donne l'occasion à Sebald de manifester un regard distancié sur le monde, extra-terrestre, associable nous le verrons au genre des Mémoires. C'est ce que nous pouvons anticiper ici avec ces propos de Jean-Louis Jeannelle : « Le mémorialiste saisit au vol l'avéré de ses jours passés, va jusqu'à se perdre dans les dédales d'intrigues parfois sans échos dans la mémoire de ses contemporains ; il n'en prétend pas moins parler depuis cette position de quasi extériorité que symbolisent l'outre-tombe de Chateaubriand ou des limbes de Malraux. »[219]

Rousseau

L'article débute par une relation à la première personne du souvenir d'une visite de Sebald sur l'île saint Pierre, projetée « fin septembre 1965 » et réalisée au « début du printemps de 1996 » (page 43). Ce souvenir personnel lui fournit l'argument de l'évocation de « l'inventeur de l'autobiographie moderne » (page 63) à partir des textes autobiographiques de Rousseau (*Les Confessions*, *Les Rêveries d'un promeneur solitaire*) et de l'étude de Jean Starobinski (*J.J. Rousseau. La transparence et l'obstacle*). S'observe ici une méthode déjà rencontrée dans ses œuvres de création (dans *Nach der Natur* notamment) où le champ d'expérience du Je-Origine Sebald forme un réseau de thèmes et de motifs commun avec la biographie réelle d'un autre auteur. L'expérience vécue, sensible, de la visite fournit au sujet d'énonciation historique le moyen de se déplacer dans le passé et, par là, de s'autonomiser sur un mode fictionnel embryonnaire :

> Pour moi, dans la chambre de Rousseau, je me croyais transporté dans le passé, illusion à laquelle il était d'autant plus facile de s'abandonner qu'il régnait un silence exempt de bruits de moteurs, si lointains fussent-ils, comme cela était le cas partout dans le monde, il y a encore un siècle ou deux.[220]

L'illusion, en même temps qu'un certain lyrisme, prend alors son élan à la faveur d'un paysage reproduit sur une double page et décrit en des termes qui déportent la valeur critique de l'article vers une description littéraire à la première personne :

> […] Vers le soir, en particulier, quand les randonneurs étaient rentrés, l'île plongeait dans un calme que l'on ne retrouve presque nulle part ailleurs dans notre civilisation, et rien n'y bougeait plus que peut-être les feuilles des grands peupliers sous la brise courant parfois le long du rivage. Les sentiers damés de graviers de calcaire s'éclaircissaient à mesure que je les foulais dans la nuit tombante, passant près des parcelles de bocage, d'un champ d'avoine pâle, d'un vignoble et d'une petite cabane de vigneron pour monter jusqu'à l'orée d'un bois de hêtres déjà obscur, d'où je voyais s'allumer une par une les lumières de la rive opposée. Les ténèbres semblaient monter du lac, et un instant, comme je baissais les yeux vers lui, une image me traversa l'esprit, semblable à la

218 *Ibid.*, p. 41.

219 Jean-Louis Jeannelle, *Écrire ses Mémoires au XXe siècle.* op. cit., p. 332.

220 W.G. Sebald, *Séjours à la campagne*, op. cit., p. 47.

> planche en couleurs d'un vieux manuel de science naturelle, montrant, plus beaux et plus précis encore que sur le papier imprimé, une multitude de poissons dormant immobiles dans le noir des courants profonds, entre des murs aquatiques, l'un derrière l'autre, l'un au-dessous de l'autre, des grands et des petits […].[221]

L'image fournie par l'imagination du sujet Sebald s'affranchit du cadre critique de l'article au moyen d'une métaphore redonnant vie au temps passé et à la mort : des ténèbres remontent les couleurs de « poissons dormant immobiles », enfermés dans leurs cercueils aquatiques et comme entassés dans l'obscurité souterraine d'un cimetière. Le souvenir vécu d'un paysage fixé par la reproduction de l'image en double page émerge au moyen d'un passage de la troisième personne à l'expression d'un Je lyrique formé par les souvenirs et l'imagination personnels de l'auteur, passage qui caractérise dès lors sa prose selon une modalité générique mixte : critique et lyrique.

Mörike

Autant que d'animer la fiction – comme le tableau de Valckenborch dans *Austerlitz* par exemple –, l'image peinte permet de développer, à travers des propos théoriques sur la peinture et le monde peint, la valeur d'un espace miniaturisé et clos sur lui-même : « une miniature qu'on a mise sous cloche »[222], est-il dit dans l'article sur Mörike à propos du tableau de Julius Schoppe. L'on peut observer que les seules double pages du recueil *Séjours à la campagne* sont des paysages peints qui s'autonomisent ainsi du texte : ici une reproduction en double page d'une peinture de Julius Schoppe, dans l'article consacré à Keller, c'est un paysage aquarellé, dans l'article sur Rousseau c'est un dessin de l'île Saint Pierre et enfin dans l'article consacré à Walser c'est un paysage reproduit par une photographie sépia qui l'apprente à un dessin. Les sujets et scènes représentés qui figurent sur la double-page isolent les espaces et les placent à l'écart du monde ; ce détachement produit l'effet d'une miniaturisation, propre, nous l'avons vu, à la médialité de l'aura. Nul doute que ce procédé valorise ces espaces comme ceux d'un monde habitable.

Walser

Cet article est riche en notations autobiographiques qui reposent sur la coïncidence entre la vie de Walser et celle de son grand-père, où la logique du hasard permet à l'auteur de développer ses sentiments personnels à la première personne, notamment à partir de *figures* – des portraits photographiques – de Walser. La critique littéraire d'inspiration socio-biographique prend alors un tour interprétatif subjectif fondé sur la transformation physique de Walser à travers une série de sept portraits photographiques montrant des similitudes d'aspect et de comportement avec

221 *Ibid.*, p. 47-50.
222 *Ibid.*, p. 77.

son aïeul, dont on comprend que l'auteur le tenait en une très grande affection (« quand je pense à sa mort que je n'ai jamais acceptée »[223]). L'orientation personnelle et affective de la prose critique de Sebald trouve également un appui dans la création littéraire de l'auteur. Lecteur de Walser (« moi aussi, depuis que je l'ai découvert, je n'ai jamais pu lire Walser de façon systématique »[224]), Sebald trouve dans la prose de cet auteur la trace d'un néologisme que lui-même avait inventé pour la rédaction des *Émigrants,* trace qui devient pour Sebald un signe de reconnaissance posthume adressé par Walser à l'auteur :

> […] J'ai toujours tenté dans mon propre travail de rendre hommage à ceux par qui je sentais attiré, de mettre pour ainsi dire chapeau bas devant eux en leur empruntant une belle image ou quelque formule particulière, mais c'est une chose de faire un signe à un collègue qui s'en est allé, et c'en est une autre d'avoir le sentiment que l'on vous en a adressé un, depuis l'autre rive.[225]

La coïncidence et le hasard trouvent ici une actualisation littéraire que Sebald interprète comme une communication par-delà la mort. Le sentiment de familiarité que l'auteur entretient avec Walser repose paradoxalement sur l'étrangeté du hasard, lui-même caractérisé par le caractère éphémère de la sensation du passé et donc de l'oubli :

> […] Que signifient ces similitudes, recoupements et correspondances ? Ne s'agit-il que d'illusions du souvenir, d'aberrations des sens ou d'hallucinations, ou encore de schémas s'inscrivant dans le chaos des rapports humains, incluant tout autant les vivants que les morts, selon un programme qui nous est incompréhensible ? […] c'est ce qu'il y a de plus étrange que l'on oublie le plus rapidement.[226]

Le plagiat par anticipation effectué par Walser devient une forme de communication littéraire que Sebald oriente dans le sens d'une fragile dynamique mémorielle – un hommage – inscrite dans la langue même. Cette dynamique mémorielle possède les traits mêmes des manifestations éphémères de la mémoire et du rêve[227], dont la concrétisation littéraire est une tension entre un art synthétique et un art de la digression, une « graphorrhée »[228] que Sebald, refusant de l'attribuer à une maladie mentale, mais y voyant plutôt l'effet d'une neurasthénie maitrisée[229], comprend comme la modalité signifiante d'une communication et d'une communauté littéraire l'impliquant personnellement :

> […] Depuis, j'ai lentement compris que tout est lié par-delà les époques et l'espace, la vie de l'écrivain prussien Kleist et celle du prosateur suisse qui dit avoir été l'employé d'une société de brasserie à Thoune, l'écho d'un coup de pistolet sur le Wannsee et le regard par une fenêtre de l'asile d'Herisau, les promenades de Walser et mes

223 *Ibid.*, p. 131.
224 *Ibid.*, p. 127.
225 *Ibid.*, p. 132.
226 *Ibid.*, p. 131.
227 *Ibid.*, p. 138.
228 *Ibid.*, p. 135.
229 *Ibid.*, p. 152.

> propres excursions, les dates de naissance et de décès, le bonheur et le malheur, l'histoire naturelle et celle de notre industrie, celle de notre pays et celle de l'exil.[230]

Médialité revêt ici le sens particulier de médiumnité, c'est-à-dire un art de voyance dont Sebald relève la capacité chez Walser (« un voyant en petit »[231]) sous la forme d'un art de la lecture caractéristique de la divination ou de la mantique[232] et qui trouve l'occasion d'un développement dans l'imagination biographique :

> […] Sur tous les chemins, Walser m'a sans cesse accompagné. Il suffit que je quitte un moment mon travail quotidien pour l'apercevoir quelque part, à l'écart, figure reconnaissable entre toutes du promeneur solitaire qui contemple un instant le paysage qui l'entoure. Et parfois je m'imagine voir par ses yeux le Seeland sous la lumière, et, au milieu du Seeland, telle une île scintillante, le lac, et sur cette île au milieu du lac une autre île, l'île saint Pierre, « baignant dans la légère vapeur, dans la lumière laiteuse de l'aurore ». Le soir, au retour, nous voyons encore là-bas, sur l'eau, depuis le chemin tristement plongé dans la pluie qui longe la rive, « dans des bateaux et des barques les amateurs de navigation qui ont ouvert leurs parapluies au-dessus de leurs têtes », un spectacle qui nous donne à rêver que nous sommes « en Chine, au Japon, ou dans un tout autre pays onirique ».[233]

L'effet d'inclusion de la prose de Walser dans la prose de Sebald, l'art de l'inclusion des espaces les uns dans les autres selon la loi des correspondances – déjà rencontrée ainsi que la miniaturisation dans l'analyse de l'aura des objets de mémoire – définissent l'art poétique de Sebald, qui consiste à voir par les yeux d'un tiers (« je m'imagine voir par ses yeux ») et donc à superposer les foyers de perception des différents sujets d'énonciation. La scène amorcée ici, reliant Sebald, Walser et Rousseau par le thème d'une navigation en barque sur un lac, tend vers une autonomie narrative fictionnelle distincte de la prose critique.

Ce qui distingue ce recueil d'articles de ceux, antérieurs, ayant fait l'objet d'une publication – *Beschreibung des Unglücks* (1985) et *Unheimlich Heimat* (1991) – est le médium générique par lequel Sebald choisit de commémorer « ses » écrivains : une forme mixte où l'exigence scientifique se mêle à des considérations personnelles et autobiographiques et où l'autonomie fictionnelle prend appui sur les catégories iconographiques du portrait et du paysage *in præsentia*. Le détail, exposé par la prose ou par l'image, se situe au croisement du réel et de l'imagination, et produit un effet de réel propre à la fiction : « C'est au niveau du détail, du détail mineur la plupart du temps, que l'imagination intervient pour créer *l'effet de réel*. »[234] L'image intervient dans ce contexte comme le moyen de figurer immédiatement le réel, particulièrement par la reproduction photographique imprimée, qui renforce l'effet de présence ; la reproduction photographique permet d'insérer des

230 *Ibid*., p. 156-157.

231 *Ibid*., p. 134.

232 L'intérêt de Sebald pour les arts divinatoires a été décrit par M. Pic, « Politique de la mélancolie chez W.G. Sebald », *op. cit*., p. 9-36.

233 W.G. Sebald, *Séjours à la campagne*, op. cit., p. 157.

234 W.G. Sebald, *L'Archéologue de la mémoire*, op. cit., p. 75.

images autonomes dans un volume-livre et dans un texte, y compris des images de tableaux ou d'objets. C'est cette capacité de déplacement, sa mobilité, sa labilité qui fait du produit de la reproduction, le document, le médium privilégié de la présentation des objets du monde appartenant au champ d'expérience des sujets de l'énonciation. De ce fait, la reproduction insérée dans le texte et le livre, entre les pages, est une simulation de la méthode heuristique par laquelle la mémoire notamment fait apparaître le passé, une méthode fondée sur le hasard guidé par la conscience ou par l'inconscient – les rêves, les hallucinations vécus par les sujets. Les images dans le livre ont cette fonction de mettre en contact non seulement le texte et l'image, l'image et le livre, mais aussi l'ensemble des sujets d'énonciation tel que figuré ou présenté par l'image, y compris sur un mode irréel du rêve ou l'hallucination. Ainsi l'image insérée favorise-t-elle les correspondances par lesquelles Sebald organise la présentation des fonctionnements de la mémoire : une anamnèse menée sur le mode de la recherche méthodique et de l'enquête soucieuse d'identification des sources documentaires, mais aussi sur le mode plus hasardeux de l'événement éphémère que tentent de fixer certaines images de mémoire. Celles-ci viennent dès lors documenter la vie intérieure d'un sujet d'énonciation, qu'il soit authentique, feint ou fictif. Ainsi du paysage avec la maison de Kleist en double page, qui est placée par Sebald comme un insert dans les feuillets d'un livre, puisque c'est ainsi que l'auteur a lui-même découvert cette image coincée entre les pages d'un volume d'œuvres de Walser acheté à Manchester. L'image mobile insérée dans un livre favorise une heuristique de la mémoire dont Sebald se souviendra plus tard dans *Austerlitz* lorsque la photo d'Austerlitz est découverte entre les pages du *Colonel Chabert*. En ce sens la reproduction photographique transforme toute image en document et constitue un outil de *simulation* de la vie et du monde des sujets. Les images sont bien assumées comme des illustrations – *Vier lange Erzählungen. Mit vielen Illustrationen –Erfolgsausgabe* – dont la fonction est d'*imiter* un hasard objectif.

L'apparente contradiction entre l'exigence de la science et le hasard de l'enquête, la tension éprouvée par Sebald entre la contrainte de l'écriture académique et la pratique de l'écriture de création semblent se résoudre dans *Logis in einem Landhaus*. Dix ans auparavant, sa première œuvre de création, *Nach der Natur* (1988), constituait dans ce contexte un tournant pour Sebald :

> […] Mais, à l'approche de la quarantaine, j'ai eu le sentiment d'être de plus en plus prisonnier des exigences de mon travail à l'université, des exigences d'ordre divers que nous connaissons tous et j'avais besoin de trouver une échappatoire quelconque. […]. Et ce qui m'a plu, c'est que si vous changez simplement votre manière d'écrire, en passant de la monographie universitaire à quelque chose d'inclassable, vous disposez d'une totale liberté.[235]

235 W.G. Sebald, *L'Archéologue de la mémoire*, op. cit., p. 99-100.

L'émancipation du cadre contraint de l'écriture académique consiste principalement en l'adoption d'une méthode heuristique, expérimentée dans la poésie et dans la fiction et exposée dans *Logis in einem Landhaus* comme un élément fondateur de son art poétique. Le trait fondamental du hasard de la découverte est en effet explicitement affirmé comme une caractéristique du mode de pensée adopté par Sebald, ainsi que nous le faisions remarquer plus haut :

> Personnellement, je n'ai jamais aimé faire les choses de manière systématique. Pas même ma recherche pour le doctorat qui n'a jamais été conduite dans le respect des critères de rigueur attendus ; je me suis toujours laissé guider par le hasard.[236]

Aussi sa méthode littéraire est-elle définissable précisément selon les deux temps de la découverte puis de la composition, cette dernière devant rendre compte du caractère aléatoire du cheminement de la pensée ; ainsi à propos de l'élaboration de *Die Ringe des Saturn* :

> […] au fur et à mesure que vous marchez, vous découvrez des choses. À mon avis, c'est là tout l'intérêt de la marche. C'est d'ailleurs une des raisons pour lesquelles je pratique beaucoup cet exercice. Vous découvrez des choses inattendues ; quelque part, dans un tout petit musée, vous tombez sur une brochure écrite par un historien local, quelque chose que vous ne trouverez jamais à Londres. Et vous y trouvez des détails étranges qui vous conduisent sur d'autres pistes ; en fait, c'est une forme de recherche qui n'a rien de systématique et qui, pour un universitaire, bien-sûr, est loin d'être orthodoxe, parce que nous sommes censés faire les choses de façon systématique. […] Et alors, vous vous retrouvez avec une petite quantité d'éléments, vous accumulez les informations, cela prend de l'ampleur ; une chose vous conduit à une autre et vous finissez par faire quelque chose de toutes ces données éparses collectées au petit bonheur. Mais, comme tout est le fruit du hasard, il faut mettre votre imagination à rude épreuve pour créer un lien entre tous ces éléments. Si vous recherchez des choses qui ressemblent à celles que vous avez cherchées auparavant, alors, de toute évidence, des liens vont se créer. Mais ces liens seront trop visibles pour que, en terme d'écriture, le résultat soit très novateur et très productif. Donc, ce que vous devez faire, c'est prendre des éléments hétérogènes afin d'obliger votre esprit à adopter une démarche qu'il n'a jamais expérimentée auparavant.[237]

La composition vise une *simulation* du hasard, rendue possible par la présence d'un Je feint – le « narrateur » sébaldien – et donc la présence de la première personne, qui, loin de garantir la crédibilité de ce qui est narré ou de faire apparaître ce qui est irréel comme « plus réel », tend à faire apparaître le Je du narrateur comme feint :

> Pour les récits à la première personne ayant un haut degré de réalité, l'explication par crédibilisation n'est pas nécessaire. Ces récits se rapprochent, en effet, tellement de l'autobiographie véritable que, dans bien des cas, seules des enquêtes documentaires pourraient trancher sur la relation que la fiction y entretient avec la vérité.[238]

La force de la prose fictionnelle de Sebald réside dans l'adoption d'une composition à la première personne feinte associée à l'usage de documents reproduits que l'on peut désigner comme *documents feints simulant une illustration*. Pour cela, la reproduction de documents est essentielle en ce qu'elle est la mise en forme de la réalité humaine, son médium :

---

236 *Ibid.*, p. 94.

237 *Ibid.*, p. 94-95.

238 K. Hamburger, *Logique des genres littéraires*, op. cit., p. 290.

> Si la littérature fictionnelle est *mimèsis* de la réalité, c'est parce qu'elle n'est pas une énonciation, mais une « mise en forme », une « reproduction » (*Nachbildung*) dont le langage est le matériau, comme le marbre ou la couleur sont des matériaux des arts plastiques. La littérature fictionnelle est *mimèsis*, parce que la réalité de la vie humaine est sa matière première.[239]

Chez Sebald, la représentation linguistique de la réalité humaine repose sur une forme mixte, lyrique (première personne) et fictionnelle (*mimèsis* de la réalité assurée par un narrateur feint et l'usage d'illustrations). Cette mixité est portée par celle du langage et de l'image. Lyrisme et fiction, texte et reproduction photographique définissent la mixité des médias et mettent en forme la matière première de la mémoire. La mémoire, du point de vue littéraire, est un médium mixte : lyrique et fictionnel, textuel et figural.

La mixité des genres trouve ainsi dans *Logis in einem Landhaus* une actualisation inattendue en ce qu'habituellement la dynamique de libération de l'écriture se dégage de l'écriture académique pour se diriger vers une écriture de création, comme c'est le cas pour toutes les œuvres de Sebald. Or ce trajet suit ici une direction inverse ; la prose académique est contaminée par l'écriture de création, comme si la tension entre les deux types d'expression avait trouvé une forme de résolution. Des éléments tels que l'absence de notes, les interventions à la première personne, les images illustratives, donnent à voir un sujet d'énonciation authentique et non un sujet d'énonciation feint comme c'est le cas dans ses autres œuvres. Aussi est-on en droit de considérer le recueil comme une prose critique libre fondée sur la même méthode heuristique que celle éprouvée dans son écriture de création, où s'observe une tendance au lyrisme ou à la fiction. Cette tendance est néanmoins contenue par la vocation critique d'une description des rapports entre l'art et la vie sociale et, par là, d'une définition de l'art poétique des auteurs célébrés : à travers l'hommage se lit une préoccupation littéraire centrée sur le *médium* de l'écriture, objet de ces articles.

Le thème de l'écriture est en effet pris en charge dans ce recueil par les trois figures du scribe – au sens propre de celui qui inscrit les signes –, de l'écrivant – au sens élargi de celui qui exerce une activité scripturaire dans l'espace social – et de l'écrivain – au sens esthétique et logique de celui qui travaille les techniques et les structures du langage dans une intention esthétique. Ces différents sens sont rassemblés dans le concept de médium : le médium de l'écriture comme matériau d'une inscription dont la trace marque la feuille de papier mais aussi le corps de l'écrivain, et qui témoigne par là d'un certain rapport de l'écriture à la douleur, « graphorrhée » (page 136) que « l'écriture pathologique » (page 148) des microgrammes de Walser caractérise comme un « trouble du comportement », un « vice de l'écriture » (pages 9-10) ; mais c'est

239 *Ibid.*, p. 249.

également les modes de l'écriture critique du professeur d'université et celui de l'auteur de rcits biographiques. Le médium linguistique et iconographique caractérise en cela la médiation d'une biographie.

c - La feintise et le faux. Méthodes biographiques

La mixité générique à l'œuvre dans les récits à la première personne de Perec et Sebald montre que les genres mémoriels de la biographie et de l'autobiographie sont susceptibles d'admettre une énonciation lyrique tout en faisant appel aux catégories de la fiction ; la présence du narrateur feint chez Sebald et le témoin feint de la fiction de *W* nous engagent dès lors vers l'analyse de la valeur de la feintise et de la fiction dans les récits de vies prises dans l'Histoire. Cela nous conduira d'abord à préciser les rapports du feint et du fictif dans le système de l'énonciation ; puis à confronter l'approche de la biographie chez Perec, telle qu'il l'expose dans un texte inédit, *Vestiges de quelques vies* (1980), à celle que pratique Sebald dans ses fictions biographiques. La figure de l'écrivain allemand Wolfgang Hildesheimer, objet des commentaires de Sebald, constituera enfin un point de comparaison entre le traitement par Perec du genre de la fiction biographique et son traitement par Sebald.

Feintise et fiction

On se rappelle que là où nous sommes confrontés à une extériorité – un dehors ou un « autre » – et afin de la percevoir, de la comprendre et de lui conférer un sens, il nous faut un « milieu » au double sens de moyen et d'intermédiaire : « une atmosphère, un discours, un procédé technique, mais aussi des espaces et des temps ou encore un agencement des choses, un ensemble d'architectures ou de programmes »[240] :

> […] L'important, c'est de glisser entre cette altérité et le lieu de l'humain ce minuscule opérateur […] le « en-tant-que », le « comme » qui permet à quelque chose de se modaliser en tant que quelque chose de particulier, de compréhensible, et d'être inséré dans un régime signifiant.[241]

La modalisation – le « en-tant-que », le *comme* (*als war*) qui permet à quelque chose de s'insérer dans un système signifiant au sein d'un rapport sujet/objet – est ainsi le lieu véritable du médium où la *quiddité* de la chose est moins importante que ses effets – le « comment » des pratiques, leurs modalités spécifiques et leur performativité, ainsi que les effets qu'ils déclenchent. Nous avions

240 D. Mersch, *Théorie des médias*, op. cit., p. 13.
241 *Ibid.*

proposé dans ce cadre de penser le genre comme un mode d'agir en *comme* ou en *comme si*. Ceci doit alors être mis en relation avec la distinction fondamentale entre feintise et fiction.

Historiquement, le terme fiction est associé, nous dit Käte Hamburger, à une polarité opposant un sens péjoratif, celui de feinte (*fingere* compris comme façonnage, tromperie, feintise), et un sens positif (*fictio* comme production d'une imagination créatrice) : est feint ce qui est développé sur le mode négatif du *comme si*, une tromperie assumée, alors qu'est fictive la narration développée sur le mode positif du *comme*, une illusion productrice de réalité au présent de l'indicatif :

> […] le mode d'existence propre de la fiction littéraire […] est perçu avec précision. […] l'apparence de la réalité est produite, […] y compris quand il s'agit d'un monde dramatique ou romanesque entièrement irréel. Le conte lui-même *est* [nous soulignons] une réalité aussi longtemps que nous nous y attardons par la lecture ou le regard, mais pas *comme s*'il était une réalité. Car le *comme si* comporte une dimension de tromperie, et, de ce fait, la mise en relation avec une réalité […] est verbalisée au mode subjonctif de l'irréel parce que la réalité en c*omme si* n'*est pas* la réalité qu'elle prétend être. La réalité en *comme*, au contraire, est apparence, illusion de réalité, c'est-à-dire aussi non-réalité ou fiction. […] l'apparence, la structure en *comme* de la réalité y est produite […] par le fait qu'on produit l'apparence de la vie. En art l'apparence de la vie n'est pas produite autrement que par le personnage, en tant qu'il vit, pense, sent et parle, en tant qu'il est un Je.[242]

D'où la distinction fondamentale entre les récits à la troisième personne – le récit épique et le récit dramatique – et les récits à la première personne : les premiers appartiennent à la classe des fictions conformément à une série d'indices de fictionnalité que ne partagent pas les récits en première personne, expression d'un Je-lyrique :

> C'est en effet la fiction narrative […] qui marque la frontière entre le genre fictionnel ou mimétique (fiction épique et, par voie de conséquence, dramatique) et le *système énonciatif de la langue.*[243]

La caractérisation d'un énoncé comme énoncé de réalité n'a pas son fondement dans la réalité de l'objet énoncé – qui peut consister en un rêve, une vision ou un mensonge – mais dans le sujet de l'énonciation : « la « réalité de l'énoncé tient à son énonciation par un sujet réel, authentique »[244]. Cette réalité du sujet n'est vérifiable que par sa localisation dans le temps, englobant l'espace : la réalité historique est ainsi structurée par la chronologie, et le caractère de réalité de l'énoncé est défini par l'énonciation ; c'est dans la réalité de l'énonciation que s'inscrit la relation sujet/objet.

Le Je-lyrique marque, selon Käte Hamburger, une frontière entre *poiein* (la fabrique, la mise en forme de l'apparence comme lien entre *mimèsis* et *poièsis* à l'œuvre dans la fiction *via* la fonction narrative) et *légein* (dire), entre la fiction et le genre lyrique, entre le récit à la troisième personne et

---

242 K. Hamburger, *Logique des genres littéraires*, op. cit., p. 71-72.
243 *Ibid.*, p. 72.
244 *Ibid.*, p. 56.

le récit à la première personne. La logique des genres montre qu'à l'inverse de la fiction, où le sujet d'énonciation est transféré par la fonction narrative vers des Je-Origines fictifs, le Je lyrique est un réel sujet de l'énonciation :

> […] le langage est énonciation partout où il ne crée pas de Je-Origine fictif. Et si cette formulation n'est pas aussi radicale qu'elle pourrait le paraître, c'est qu'en elle s'expriment les deux possibilités logiques opposées l'une à l'autre dont dispose la pensée pour se manifester linguistiquement : être l'énoncé d'un sujet à propos d'un objet, ou bien la fonction productrice de sujets fictifs (à la disposition du narrateur ou du dramaturge). Mais la frontière qui sépare ces deux fonctions ne coïncide nullement avec la frontière qui sépare le langage créatif du langage non créatif. Le langage créatif qui produit le poème lyrique appartient au système énonciatif de la langue ; c'est la raison fondamentale, structurelle, pour laquelle nous recevons un poème, en tant que texte littéraire, tout autrement qu'un texte fictionnel, narratif ou dramatique. Nous le recevons comme l'énoncé d'un sujet d'énonciation. *Le JE lyrique, si controversé, est un sujet d'énonciation.*[245]

Aussi le sujet lyrique participe-t-il des trois types d'énonciation (historique, théorique, pragmatique) par sa relation à l'objet, ce qui est le propre de tout sujet d'énonciation. Il est néanmoins distinct du sujet d'énonciation de type communicationnel typique des trois modes d'énonciation. En effet, un élément essentiel de l'énonciation est son caractère de communication. Si le lieu du genre lyrique est bien selon Käte Hamburger « dans le système énonciatif de la langue, à la différence du genre fictionnel, qui en est séparé »[246], l'énonciation lyrique, à la différence de l'énonciation communicative, est centrée sur l'*expression* du sujet à propos de l'objet, et non sur l'objet lui-même. L'inscription de Sebald dans cette tradition de genres mixtes apparaît dans la reconnaissance qu'il adresse à Mörike et à Keller dans *Logis in einem Landhaus*, deux auteurs privilégiés de son côté par Käte Hamburger dans ses commentaires des genres mixtes. Une première fois dans le cadre de son analyse logique du genre lyrique où les énoncés d'un poème de Mörike sur le printemps (*Er ist's*) lui permettent d'observer un processus de retrait du pôle-objet au sein de la structure sujet-objet du système de l'énonciation (page 218), processus « que le sujet inaugure en se posant lui-même comme sujet lyrique » (page 228), ou encore dans l'analyse de l'existence plus ou moins évidente d'un Je lyrique feint à partir des titres de deux poèmes de Mörike (page 273) ; une seconde fois dans le cadre de son analyse logique du genre mimétique ou fictionnel, où l'exemple d'une nouvelle zurichoise de Keller (*Züricher novellen*) lui permet de démontrer l'a-temporalité de la fiction, ou encore lorsqu'elle estime que le roman de Gottfried Keller *Henri le Vert* « nous apparaît comme une autobiographie plus vraie que *Nachsommer* [de Adalbert Stifter, l'auteur autrichien que Sebald commente par ailleurs dans ses essais sur l'exil] », ce qui lui permet d'évaluer les degrés de feintise, de non-réalité ou du caractère documentaire ou autobiographique de certains récits à la première personne. Ceci confirme la proximité de Sebald avec une tradition de récits à la première personne définis par la présence

245 *Ibid.*, p. 208.
246 *Ibid.*, p. 215.

d'un *Je feint*, présence dégagée à partir du concept d'*énoncé de réalité feint*, qui se distingue à la fois de la fiction et du genre lyrique. Nous appréhendons ainsi le roman à la première personne comme un intrus dans le genre épico-fictionnel. Chez Sebald, la séparation est moins affirmée que chez Perec entre le système énonciatif auquel appartient la poésie ou le récit à la première personne et le récit fictionnel. L'effet d'intrusion est provoqué chez Sebald par le fait « qu'un énoncé de réalité, aussi feint qu'il puisse être, n'est pas pour autant transformé en récit fictionnel » (page 298). Dans son analyse de la poésie de Mörike, Käte Hamburger montre que

> […] ces énonciations [les énonciations lyriques] se sont pour ainsi dire retirées du pôle-objet, se sont restructurées l'une par rapport à l'autre et ont ainsi pris pour thèmes des contenus qui ne se rapportent pas, en tout cas indirectement, au complexe-objet. Elles ne sont ni orientées dans sa direction ni gouvernées par lui. Elles ne forment pas un « complexe-objet », c'est-à-dire un complexe de type communicationnel, mais quelque chose d'autre que nous définissons comme un « *complexe de sens* » (*Sinnzusammenhang*). Cela veut dire que les énonciations ont quitté le pôle-objet pour pénétrer dans la sphère du pôle-sujet. C'est ce processus qui engendre l'œuvre lyrique.[247]

Cela ouvre à une interprétation de la dimension lyrique de la prose de Sebald, où les destins biographiques constituant le pôle-objet de l'énonciation définissent un complexe de sens propice à une énonciation lyrique du narrateur. Cette énonciation est par ailleurs transférable à tout type d'énoncé et donc dans d'autres formes que celle du poème lyrique :

> […] ni dans le cas du genre fictionnel ni dans celui du genre lyrique la forme esthétique n'est un critère décisif quant à l'appartenance des œuvres individuelles à tel ou tel genre.[248]

Voilà pourquoi, nous l'avons dit, l'on peut recevoir *Récits d'Ellis Island* comme un poème, ou pourquoi l'on peut parler d'« élégie documentaire »[249] à propos des récits de Sebald.

Le lecteur de poème, selon Käte Hamburger, est ainsi renvoyé à l'énoncé de réalité en quoi consiste l'expérience du sujet d'énonciation lyrique :

> La façon dont nous appréhendons, comprenons, interprétons le poème est largement une « ré-expérience » ; si nous voulons comprendre le poème, il nous faut nous interroger nous-mêmes. Car nous sommes toujours directement en face de lui, de même que nous sommes face aux manifestations d'un « autre » réel, d'un Tu qui parle à un Je. Pas d'intermédiaire : il n'y a que le mot, et rien de plus.[250]

Bien que matériau pour l'ensemble de la littérature, genres fictionnels ou genres lyriques confondus, « le mot dans le genre lyrique a, comme dans toute énonciation non littéraire, une fonction d'immédiateté » alors que « en revanche, dans le genre fictionnel sa fonction est de

247 *Ibid.*, p. 220.

248 *Ibid.*, p. 214.

249 Titre de l'ouvrage de Muriel Pic, *Élégies documentaires,* Paris, éditions Macula, Opus incertum, 2018.

250 K. Hamburger, *Logique des genres littéraires,* op. cit., p. 238.

médiation. »[251] Nous pouvons dès lors admettre ici que la distinction fondamentale entre genre fictionnel et genre lyrique recoupe la distinction entre un désir d'immédiacie et une volonté d'hypermédiation, à partir de quoi nous pouvons formuler l'hypothèse générale d'une tendance mixte dans les œuvres mémorielles de Perec et de Sebald : l'hypermédiateté des œuvres de Perec – son désir d'épuiser les cadres possibles de l'écriture, désir dont on sait qu'il est « presque » concomitant de son entreprise mémorielle – et de Sebald – qui superpose différents modes d'énonciation dans un système iconotextuel élaboré – se double d'une tendance à l'immédiateté repérable chez les deux auteurs dans un lyrisme masqué et plus particulièrement chez Sebald dans son désir d'animation sensible des mouvements de la mémoire. S'il ne s'agit que de tendances, les fonctions d'immédiateté et de médiation (immédiacie et hypermédiacie) permettent néanmoins d'évaluer le degré de fiction ou de lyrisme dans leurs récits biographiques et autobiographiques.

Tentant de saisir la nature du Je lyrique, Käte Hamburger rencontre une question importante pour la définition du narrateur sébaldien ou du narrateur de la fiction W : « savoir si le Je lyrique est identique ou non à celui de l'auteur ». Le statut d'énoncé de réalité suppose un champ d'expérience propre à un sujet de l'énonciation : « il n'a pas le pouvoir de s'éliminer lui-même comme sujet d'énonciation effectif, réel, de l'énoncé »[252]. Aussi seule la structure logique du lien entre le Je lyrique et n'importe quel énoncé historique, théorique ou pragmatique, entraîne-t-elle l'impossibilité pour le Je lyrique de l'auteur de perdre son statut d'énonciateur ; il ne peut donc exister de Je fictif :

> Il résulte de la structure de l'énoncé telle que nous l'avons présentée en détail que le sujet d'énonciation s'identifie toujours à l'énonciateur, le locuteur ou l'auteur d'un document de réalité. Le sujet d'énonciation lyrique s'dentifie donc avec le poète, exactement comme celui d'une œuvre historique, philosophique ou scientifique s'identifie avec son auteur, au sens logique du terme.[253]

Ceci nous permet d'identifier partiellement le sujet d'énonciation du narrateur sébaldien avec l'auteur Sebald : quelque mensongers ou fabriqués que soient les documents de réalité qui attestent de son expérience,

> […] lorsque le Je rêveur ou menteur se pose comme Je lyrique, […] il peut libérer son énonciation de la finalité et des contraintes qu'impose la réalité objective. Il cesse alors d'être possible et légitime de se demander si le contenu d'un énoncé est vrai ou faux, objectivement attesté ou non – nous ne sommes plus concernés que par le champ d'expérience du Je s'énonçant lui-même.[254]

---

251 *Ibid.*

252 *Ibid.*, p. 241.

253 *Ibid.*, p. 241.

254 *Ibid.*, p. 242.

Cette distinction éclaire le statut du Je lyrique, conçu comme lié logiquement à l'auteur Sebald, notamment dans son *poème élémentaire* (*Nach der Natur*) et en partie dans *Les Émigrants* et *Austerlitz*. Or le Je lyrique s'insère dans une fiction, ce qui permet d'identifier ces œuvres, nous l'avons vu, au sein des formes mixtes. Si le Je énonçiateur se présente dans un poème comme un Je lyrique, l'identité ou la non-identité du Je lyrique avec le Je de l'auteur reste indécidable : il s'agit de l'énoncé d'une réalité que le Je lyrique nous fait connaître comme la sienne, mais qui est cependant incomparable avec une réalité objective. Le Je lyrique peut ainsi apparaître sous une forme autobiographique, il n'a pas de fonction dans la réalité, il n'est pas une instance de communication. Le récit à la première personne et certains genres tels que la ballade peuvent ainsi être considérés comme des formes spéciales ou mixtes définies selon leur structure logico-linguistique : un mixte de structure fictionnelle et de structure énonciative qui intéresse particulièrement le statut des récits de Sebald :

> Si la ballade est un intrus structural dans l'espace lyrique, le récit à la première personne est un intrus dans l'espace fictionnel ; cette répartition peut paraître choquante, surtout s'agissant précisément du récit à la première personne. Aussi nous faut-il souligner encore une fois qu'on ne peut refuser au récit à la première personne le caractère de littérature narrative.[255]

Le récit sébaldien à la première personne transporterait sa structure, typiquement énonciative, dans l'espace épique, son origine se situant dans la structure énonciative autobiographique.

Si l'on peut ainsi définir un récit à la première personne comme une forme autobiographique rapportant des événements vécus mis en relation avec un narrateur qui dit Je, la proximité du récit littéraire à la première personne avec l'autobiographie proprement dite réside dans le caractère originellement autobiographique du récit littéraire à la première personne qui le range dans le genre lyrique, structurellement situé dans le système de l'énonciation ; un énoncé à la première personne ne nous communique donc pas une expérience fictionnelle, une non-réalité : « Il appartient à l'essence de tout récit à la première personne, en vertu même de ce caractère, de se poser comme non-fiction, comme document historique. »[256] Tout en agissant comme un véritable sujet d'énonciation, le Je du récit à la première personne ne prétend pas pour autant être un sujet lyrique mais un sujet historique, qui n'admet pas les formes de l'énonciation lyrique : « Il raconte un vécu personnel, mais sans la tendance à le présenter comme une vérité seulement subjective, comme *son* champ d'expérience […] : il est, comme tout Je historique, orienté vers la vérité objective du narré. »[257] La spécificité du récit littéraire à la première personne est donc de

255 *Ibid.*, p. 274.
256 *Ibid.*, p. 275.
257 *Ibid.*

présenter un énoncé de réalité non-vrai, soit un énoncé de réalité *feint* – et non fictif – qui le distingue à la fois de la fiction et du genre lyrique. L'élément constitutif de l'énoncé de réalité feint est

> […] la forme de l'énoncé de réalité, c'est-à-dire une certaine corrélation sujet/objet, dont le trait décisif est que le sujet d'énonciation, le narrateur à la première personne, ne peut parler des autres personnages que comme d'objets. Il ne peut en aucun cas les faire sortir de son champ d'expérience propre, son Je-Origine est toujours présent ; sa disparition […] aurait pour conséquence qu'à sa place apparaitraient des Je-Origines fictifs. Et cette loi, que l'on a décrite comme une unité de perspective, a pour effet que les personnages apparaissant dans un récit à la première personne ne peuvent être saisis que dans une relation permanente avec le narrateur à la première personne. Cela ne signifie pas qu'ils doivent tous se situer dans une relation personnelle avec lui, mais seulement qu'ils sont vus, observés et décrits par lui – et seulement par lui.[258]

Ceci nous permet de décrire le cas des récits de Sebald tels que *Les Émigrants* et *Austerlitz*, dont le statut, si particulier, du « narrateur » en première personne renvoie à cette situation d' « énoncé de réalité feint » où l'auteur semble si proche du « narrateur » :

> […] Étant l'objet énoncé du Je-Narrateur [l'auteur Sebald], cet univers [l'univers humain décrit] ne peut jamais être décrit sur un mode entièrement objectif ; la position subjective intervient dans les descriptions sur un mode logico-cognitif analogue à celui de l'énoncé/énonciation en général.[259]

Ainsi s'éclairerait l'existence paradoxale d'une structure énonciative dans le domaine épico-fictionnel. La tendance d'un récit à la première personne à aboutir à une forme déjà épico-fictionnelle peut s'observer dans le roman épistolaire ou le roman-journal, et surtout dans le roman véritablement autobiographique qu'est le *roman-Mémoires*. Elle se repère dans l'usage du dialogue : dans le roman épistolaire le dialogue n'a pas de caractère fictionnel et consiste en une délégation de parole qui peut être reproduite grâce au souvenir immédiat, alors que dans le roman-Mémoires, le dialogue fictionnalise les personnages et les Je antérieurs du narrateur définis en fonction de la situation d'un Je fixe. Ceci serait l'

> […] indice d'un dédoublement objectivant du Je-narrateur en ses états antérieurs qui se sont fondus en un ensemble indissociable de ceux de personnes tierces en cause. Ce dédoublement et cette fusion peuvent se réaliser de différentes manières, en sorte que le Je, bien que présent, demeure entièrement inaperçu et que du tissu de son récit peuvent surgir le monde auquel il est confronté, les autres êtres, leurs actes et leurs expériences, tout cela acquérant une vie indépendante et s'éloignant éventuellement beaucoup du champ d'expérience du Je-narrateur.[260]

Cette analyse décrit à la fois l'effacement du « narrateur » sébaldien (en nous invitant à considérer que ses récits, poèmes, et en une certaine mesure ses essais, *Logis in einem Landhaus* particulièrement, appartiennent à une forme mixte de récit-Mémoires) et l'autonomie acquise par les êtres dont il se fait le biographe.

---

258 *Ibid.*, p. 277-278.

259 *Ibid.*, p. 279.

260 *Ibid.*, p. 287.

Reprenant pour finir la question de l'énoncé de réalité feint, Käte Hamburger distingue le cas de la poésie, où « ce n'est pas la forme, mais la pleine conformité au concept de réalité qui est à l'origine de l'énoncé de réalité authentique », et celui du récit à la première personne où c'est « la forme de l'énonciation à la première personne qui confère à un énoncé son caractère d'énoncé de réalité. » Aussi le récit à la première personne se distingue-t-il à la fois de l'énoncé de réalité authentique et de la poésie lyrique :

> Par rapport à la poésie lyrique, il occupe la même position que l'énoncé authentique : il ne prétend pas être un Je-lyrique, mais un Je-historique ; ce qui a pour effet que le récit à la première personne, dans sa forme externe, ne ressemble pas au poème lyrique, mais à l'énoncé de réalité : prose, longueur..., qu'il s'agisse de roman-épistolaire ou de roman-Mémoires. Il est une *« mimèsis » de l'énoncé de réalité* – ce qui, bien entendu, signifie autre chose qu'une *mimèsis* de la réalité elle-même, de cette *mimèsis* qui est à la source du genre fictionnel. En tant qu'énoncé de réalité à la première personne, il parle certes de lui-même et ne peut donc éviter d'intégrer également une vérité subjective, mais en même temps, comme tout récit authentique, à la première personne, il est orienté vers la présentation d'une vérité et d'une réalité objectives. Le récit à la première personne prétend raconter non seulement le monde comme expérience du Je, mais aussi le monde en lui-même, comme une réalité indépendante du Je à laquelle celui-ci est confronté. […] En tant qu'il est une énonciation feinte, le récit à la première personne ne satisfait pas au concept de réalité, et la teneur spécifique en irréalité n'est pas mise au compte de la vérité subjective du Je lyrique, mais à celui de la non-vérité objective d'une réalité feinte et, par voie de conséquence, d'un sujet feint.[261]

Ainsi

> […] pour les récits à la première personne ayant un haut degré de réalité, l'explication par crédibilisation n'est pas nécessaire. Ces récits se rapprochent, en effet, tellement de l'autobiographie véritable que, dans bien des cas, seules des enquêtes documentaires pourraient trancher sur la relation que la fiction entretien avec la réalité.[262]

Les exégètes de l'œuvre de Sebald ne manquent pas de mener ces enquêtes en tentant de faire la part de ce qui vient de son expérience personnelle et de la lecture de Mémoires, de correspondances ou de journaux d'origines diverses (Conrad, Browne, Chateaubriand, Améry, etc...).

On est ainsi conduit à poser la question du rapport entre le récit à la première personne et la fiction : si la fiction n'existe qu'en vertu du fait qu'elle est narrée, comment le Je-narrateur peut-il avoir un autre statut que celui d'une fonction narrative ? Autrement dit, dans le cadre d'une fiction à la première personne – la fiction de *W ou le souvenir d'enfance* ou *Austerlitz* –, où le concept d'énonciation feint désigne le Je-narrateur épique, le Je-narrateur feint peut-il avoir quelque rapport que ce soit avec le Je-narrateur de l'auteur qui l'a inventé ?

> Du point de vue de la phénoménologie de la littérature, il est donc aussi peu pertinent pour le récit à la première personne que pour celui à la troisième personne de savoir si, et dans quelle mesure, l'auteur s'est représenté dans l'un et l'autre de ses héros.[263]

---

261 *Ibid.*, p. 289-290.

262 *Ibid.*, p. 290.

263 *Ibid.*, p. 292.

Le récit à la première personne n'obéit pas à la loi de la fiction mais à celle de la feintise. En témoignent la valeur des temps du passé qui, dans un roman à la première personne, expriment le passé, ce qui n'est pas le cas du roman à la troisième personne ; le passé dans lequel se situent les événements racontés étant rapportés au Je-narrateur et donc au sujet d'énonciation feint, le lecteur le définit comme un passé feint, un « quasi passé ». Il y a donc des degrés de feintise selon que le prétérit désigne un passé réel, quasi ou fictif pour un sujet d'énonciation réel, quasi ou fictif :

> La notion de quasi ou de feint, termes qui définissent le récit à la première personne, se distinguent du fictif par le fait qu'elle est susceptible de gradation. Un texte peut être dit plus ou moins quasi, mais pas plus ou moins fictif. Un haut degré de feintise signifie dans la plupart des cas aussi invention, mais invention n'est pas synonyme de fiction.[264]

Une telle gradation est observable dans les récits à la première personne de Sebald, qui offrent une grande variété de degrés de feintise : du plus théorique – l'essai sur Rousseau dans *Séjours à la campagne* ou la prose lyrique de *Nach der Natur* – au plus fictionnel, *Austerlitz*. Ce dernier récit présente selon nous un cas emblématique d'intrusion du Je narrateur dans la fiction, tel que le décrit Käte Hamburger dans la remarque suivante :

> Lorsque dans un roman la fonction narrative s'objective en un narrateur, s'assimile donc au Je de l'auteur, ce dernier feint d'être un vrai sujet d'énonciation, sans que cette feinte soit préjudiciable à la structure narrative de la fiction. Le narrateur produit pour ainsi dire un petit récit à la première personne dont il est lui-même le héros et qui reste extérieur au roman. Il se sépare de lui comme l'huile se sépare de l'eau, c'est toujours la fonction narrative qui produit le roman, et non ce narrateur qui, pour un temps, dit Je. Le Je qui compose l'œuvre, et qui là joue avec lui-même, ne fait en aucun cas partie des personnages fictifs de son œuvre. Le récit à la première personne d'un héros de roman appartient au contraire au système dialogique et monologique du roman, et c'est la puissance de la fictivité qui rend fictif un récit à la première personne, si étendu et apparemment autonomisé qu'il puisse être.[265]

Le cas du récit enchâssé qu'illustrent nombre de récits de Sebald et *W ou le souvenir d'enfance,* qui à sa manière enchâsse la fiction dans l'autobiographie par l'alternance des deux types de discours, court le risque de faire obstacle à la feintise et de rendre inadéquates les formes fictionnalisantes telles que le dialogue. Cela nécessite un rappel permanent chez Sebald de la séparation entre le récit à la première personne émanant du Je-narrateur et les propos, rapportés à la première personne de tel ou tel personnage, Austerlitz particulièrement, autrement dit entre un énoncé de réalité et un récit de fiction. Cette séparation est rigoureusement réglée, dans l'autobiographie-fiction de Perec, par l'*alternance*, et non la mixité, des deux régimes : énoncé de réalité autobiographique et récit de fiction. Il faut cependant préciser que l'alternance en question concerne celle d'un énoncé de réalité autobiographique et un récit, non de fiction, mais un récit feint, donc mixte : le narrateur à la première personne de la partie fictionnelle de *W ou le souvenir*

264 *Ibid*., p. 294.
265 *Ibid*., p. 296.

d'enfance est inséré dans un dispositif réaliste feint porté par un Je feint – la figure du témoin – et non dans une fiction portée par un « chantre » (Perec) assumant une fonction narrative.

Biographies inventées

Il reste que la spéculation fictionnelle se développe chez Sebald à l'occasion de spéculations biographiques, toutes deux partageant une virtualité où se loge la fiction. Cela met en évidence une certaine convergence entre l'entreprise littéraire de Sebald et l'œuvre de l'écrivain Allemand Wolfgang Hildesheimer, dont les œuvres figurent dans sa bibliothèque personnelle, notamment *Masante* (1973) et *Sir Andrew Marbot* (1981), et dont il propose une analyse dans un article. Cette convergence est perceptible au plan du genre de la biographie et au plan de l'analyse de l'état de la société allemande de l'après-guerre.

Sir Andrew Marbot est une biographie historico-littéraire développée sur le mode d'une falsification : le personnage éponyme est une invention littéraire, le personnage n'ayant jamais existé en réalité ; il fait cependant l'objet d'une biographie établie par un sujet d'énonciation feint sur la base de la correspondance entretenue par Marbot, de ses écrits d'historien de l'art, des commentaires issus de Mémoires de ses contemporains, et de reproductions photographiques réunies en un cahier. Formellement, rien ne laisse supposer qu'il s'agit d'un faux, les sources textuelles et iconographiques étant suffisamment établies pour que le lecteur puisse en percevoir la vraisemblance. La falsification, rendue publique des années après la publication, montre qu'un énoncé de réalité ne désigne pas le contenu de réalité mais la source de l'énonciation, autrement dit qu'une fiction ne peut exister que par la narration, sans considération pour le degré de réalité de l'énoncé. *Marbot* invite à une compréhension de la fiction comme tromperie, mensonge, puisque la falsification est restée invisible, mais fonctionne comme une feintise.

Écrivain juif allemand né en 1916, Hildesheimer présente des similitudes avec les personnages de Sebald. Il est exilé très jeune, dès les années trente, en Angleterre, où il effectue ses études d'art, et en Palestine où il étudie la peinture. Membre du *Groupe 47* après la guerre, il est notamment connu pour une biographie iconoclaste de Mozart. Son approche de la biographie est décrite par le narrateur même de *Marbot* à partir de son souci du détail, souci que partage Sebald dans sa propre approche narrative[266], qui vise à proposer une autre écriture de l'histoire :

266 « C'est au niveau du détail, du détail mineur la plupart du temps, que l'imagination intervient pour créer *l'effet de réel* » (W.G. Sebald, *L'Archéologue de la mémoire*, op. cit., p. 75).

> […] A toutes les époques, des détails semblables manquent dans les récits de voyage : il nous faut glaner péniblement ces informations ça et là, car, sans elles, la substructure de la vie de l'esprit nous échappe. Qui n'a souhaité, lors de visites guidées, jeter un coup d'œil derrière le décor des villas et des châteaux devant lequel se déroule ce qui est présentable et digne d'entrer dans l'Histoire ! Voir non seulement les chambres où étaient confinées les domestiques quand on n'avait plus besoin d'eux, mais aussi ces recoins secrets destinés aux besoins intimes des maîtres. Les autorités culturelles font preuve ici d'une volonté d'enjolivement qui n'est rien d'autre que cette pruderie que l'on retrouve dans les biographies qui censurent ce qui intéresse justement le lecteur. Et de la sorte, le prosaïque devient matière à réflexion pour l'histoire des idées et objet d'une spéculation abstraite, alors qu'il pourrait constituer à lui seul un domaine riche et instructif.
>
> […] Certes il ne s'agit pas de prendre ici la vie de Marbot comme prétexte pour écrire un chapitre de l'histoire des civilisations. Mais cette réflexion sur la méthode biographique nous semblait de mise, puisque celle-ci peut enrichir, par la matière pour ainsi dire, la vision de son sujet.[267]

Ce passage qui conclut le premier chapitre de *Marbot*, résonne particulièrement avec de nombreux passages de l'œuvre critique ou fictionnelle de Sebald – on pense ici à l'article consacré à Rousseau dans *Logis in einem Landhaus* où la visite par le narrateur de la chambre de Rousseau est l'occasion de décrire le mobilier, le plancher, la pierre polie de l'évier, l'odeur de la suie, la vue plongeante de la fenêtre (page 47), ou encore aux détails qui concernent les conditions de vie des employés de la maison louée par le narrateur de *Henry Selwyn*[268]. Si son goût du détail dans la prose relève d'une volonté de produire l'apparence de la vie, il s'agit aussi pour Sebald de répondre à la standardisation des existences et à l'appauvrissement progressif de la langue, ainsi qu'il le rappelle dans un entretien :

> But we have been trained to cut off the detail, in terms of perception and articulation […] and also in occupation. […] Specificity is vanishing all the time. The same is true about language – biodiversity declines very rapidly, both between languages and within each language.[269]

Le narrateur-biographe de *Marbot*, lui, développe son investigation en se fondant sur les traits psychiques de son personnage et en cherchant à établir des correspondances entre son œuvre et sa vie sur la base d'une psychologie des profondeurs que Sebald pratique pour sa part dans *Die Beschreibung des Unglücks. Zur österreichischen Literatur von Stifter bis Handke* (1985) :

---

267 Wolfgang Hildesheimer, *Sir Andew Marbot*, Paris, J. Cl. Lattès, 1984 [1981], p. 22-23.

268 « À l'autre bout du couloir, à quelques trente centimètres au-dessus du sol de pierre, une porte était pratiquée dans le mur. Elle donnait accès à une cage d'escalier obscure d'où bifurquaient, à chaque étage, des corridors dissimulés derrière des doubles cloisons, empêchant que les domestiques qui allaient et venaient sans relâche avec les seaux à charbon, les paniers de bois, les vêtements, les garnitures de lit et les plateaux de thé, ne croisent incessamment les pas des maîtres de maison. J'ai souvent essayé de m'imaginer à quoi pouvait bien ressembler l'intérieur de la tête de ces gens capables de vivre en sachant que, derrière les cloisons des pièces où ils se tenaient, glissaient les ombres furtives des domestiques à leur service, et je me disais qu'en toute logique ils auraient dû avoir peur de ces existences fantomatiques qui pour une poignée d'argent accomplissaient sans trêve les nombreuses tâches indispensables au déroulement de la vie de tous les jours. » (W.G. Sebald, *Les Émigrants,* op. cit., p. 17).

269 « Mais nous avons été habitués à éliminer les détails, dans nos perceptions, dans la composition […] ainsi que dans nos pratiques […]. La spécificité disparaît à chaque moment. C'est la même chose avec le langage – la biodiversité décline très rapidement, à la fois parmi les langues et dans chaque langue. » (W.G. Sebald, « The questionable business of writing » : an interview with Toby Green dans *Journal of European Studies*, 2014, Vol. 44 (4), p. 378-390).

> […] Secrets d'alcôve, au sens propre, mais qu'il nous faut élucider. Je n'ai jamais soutenu que le biographe doive s'arrêter au seuil de la chambre à coucher de son héros, puisque, au contraire, la vie érotique fournit des éclaircissements essentiels, les plus essentiels peut-être. Certes il faut aussi se demander si l'importance de Marbot et sa place dans l'histoire de la culture justifient et requièrent la connaissance ou le récit détaillé de sa vie intime ; mais il devrait ressortir de ce qui a été dit jusqu'ici que tel est le cas, car méconnaître ces détails serait priver ses écrits d'une dimension profonde : manquerait alors la base de l'expérience personnelle et, partant, de l'exploration de l'œuvre artistique ; cet élément qui permet justement au spectateur de refaire le chemin en mettant au jour une couche plus profonde ou, plus exactement, en analysant la libido de l'artiste.[270]

Plus loin :

> […] Car, si nous regardons cette histoire comme un cas relevant de la psycho-pathologie – et nous devons toujours garder ce point de vue à l'esprit pour y voir plus clair –, elle nous apparaît comme plus complexe que ne veulent en général, de nos jours, nous le laisser entendre les biographies, lesquelles, insouciantes de la logique profonde, omettent les mouvements inconscients de l'âme de leurs héros. […] Ainsi l'élément tragique contrebalançant l'élément pathologique, les deux se réconcilient – si nous pouvons nous résoudre à adopter dans ce cas le point de vue pathologique. Et si pour ma part je l'adopte dorénavant comme biographe, cela n'implique aucun jugement moral.[271]

Les vestiges du passé ainsi visités par le narrateur-biographe de *Marbot* sont l'occasion d'une méditation sur l'appréhension du passé, fondée sur des lacunes ou des occultations :

> […] Le genre biographique fourmille de simplificateurs de cet acabit, qui élaborent une image déformante et donc fausse de ce dont ils traitent, et font en sorte qu'elle se reproduise à une puissance infinie.

> […] Nous visitons aujourd'hui Marbot Hall comme le témoin de temps révolus, d'une beauté inaltérée et mélancolique ; nous allons de pièce en pièce, revivant non sans émotion cette tragique histoire d'amour, bien des éléments, dussent-ils nous en manquer, nous permettant de comprendre ses héros. Nous regardons à travers les fenêtres les arbres bercés par le vent, écoutons le bruissement des feuilles (je n'ose dire ce que le vent leur raconte), contemplons les objets qui sont là dans les salons comme ils l'étaient il y a cent cinquante ans, nous parlant d'événements que maints d'entre-nous voudrait ne pas admettre en dépit de leur véracité, si tant est qu'une chose du passé puisse être encore vraie.[272]

Le souci de la vérité engage le biographe à défaire les apparences du passé, posant ainsi la question de notre rapport au passé. La falsification de la représentation par la fiction répond en quelque sorte à la falsification de la représentation du passé par l'Histoire. La biographie est un genre où les lacunes offrent l'occasion d'une invention, logique que *Marbot* pousse à l'extrême en prétendant combler les absences d'une biographie imaginaire et que Sebald reprend en forgeant de faux documents (le journal d'Ambros Adelwarth, le journal de Luisa Lanzberg). En cela l'imagination est une fonction fictionnelle de la biographie :

> […] Plus de quatre semaines pour un voyage que l'on aurait pu faire en quatre jours, voilà qui suscite l'imagination des biographes, y compris la mienne, sans qu'elle puisse s'arrêter nulle part, et toute hypothèse sérieuse venant d'un lecteur vaudrait la mienne.[273]

---

270 W. Hildesheimer, *Sir Andrew Marbot,* op. cit., p. 116-117.

271 *Ibid*., p. 126.

272 *Ibid*., p. 119-120.

273 *Ibid*., p. 161.

La spéculation fictionnelle se développe à l'occasion de spéculations biographiques ; toutes deux partagent une virtualité où se loge la fiction. Le hasard de la découverte joue dans ce cadre un rôle identique chez le biographe de Marbot à celui du narrateur sébaldien, en l'occurrence le hasard de lettres glissées dans un volume des *Essais* de Montaigne :

> […] Je nous épargne, au lecteur et à moi-même, des considérations sur le rapport entre les lettres et l'essai où on les trouva. Nul doute que cette découverte est un heureux hasard – la clef de tout ce qui s'est dit ici, et l'unique signe de vie, merveilleusement réel, de Lady Catherine –, mais il nous rappelle aussi tout ce qui s'est perdu […].[274]

La proximité des projets de l'auteur de *Marbot* et de Sebald peut également se lire dans le commentaire[275] que ce dernier développe à propos d'un autre ouvrage de Hildesheimer, *Tynset*[276] (1965) – article rédigé en 1983 et consacré à la construction du deuil dans la société allemande de l'après-guerre. Cet article prend appui sur les analyses des époux Mitscherlich[277] pour exposer l'histoire de la représentation littéraire de la culpabilité et du deuil en Allemagne après la Seconde Guerre mondiale. On y retrouve l'argumentation des conférences de Zurich : « le roman *Voyage nocturne* de Wolfgang Hildesheimer, qui est loin d'avoir trouvé l'attention et la reconnaissance qu'il mérite en raison de ses qualités intrinsèques, semble avoir pris naissance au centre même du deuil. »[278] Un réseau de thèmes et de motifs structuraux convergents associe *Voyage nocturne* à la réalité du narrateur sébaldien : son projet initial est de « débusquer le sentiment de complicité active et passive qui se dissimule dans le pays tout entier » ; le narrateur est situé en Allemagne dans les années de l'après-guerre et son mode d'énonciation est le monologue ; il connaît ensuite l'exil aux confins de l'Allemagne, où la mélancolie prend l'aspect d'un paysage désolé peint à l'arrière plan d'une peinture préfigurant le territoire de la mort du *Château* de Kafka. Une structure semblable organise un autre récit d'Hildesheimer, *Masante* (1973), qui n'est cependant pas commenté par Sebald : un narrateur habité par le passé de sa persécution se déplace aux confins du désert dans le but d'écrire son histoire. Si Hildesheimer est l'un des nombreux auteurs avec qui Sebald présente des affinités, à l'exemple des écrivains auxquels il rend un hommage particulier dans *Logis in einem Landhaus*, il nous semble qu'il constitue une figure littéraire particulière pour Sebald, comme sujet historique et comme auteur, faisant coïncider l'expérience de l'exil et de la persécution avec une recherche formelle et narrative – monologues, tendance fictionnelle fondée sur les biographies, fiction envisagée comme fabrication et imitation (*poiein*). Le goût sébaldien de l'imitation documentaire pourrait bien trouver dans *Marbot* une de ses

274 *Ibid*., p. 197.

275 W.G. Sebald, « Constructions du deuil. Günter Grass et Wolfgang Hildesheimer » dans *Campo Santo*, op. cit., p. 99-122.

276 Traduction française : *Le Voyage nocturne*, Paris, Gallimard, 1967.

277 *Le Deuil impossible*, op. cit.

278 W.G. Sebald, « Constructions du deuil », *op. cit*., p. 115.

dynamiques : les documents convoqués par l'auteur, fruit d'une savante construction littéraire, constituent les traces lacunaires d'une existence artistique, dont l'édition des œuvres complètes, promise par l'auteur lui-même, doit achever la restitution. Wolfgang Hildesheimer insère, conformément aux biographies historiques typiques, un cahier de reproductions photographiques au centre de la biographie présumée de Marbot, où figurent onze portraits visant, comme chez Sebald, à accréditer la vraisemblance d'une fiction.

Source d'inspiration certaine quant au jeu littéraire de la vraisemblance et de la fiction, *Marbot* présente les éléments d'une convergence historique et esthétique avec l'œuvre de Perec et de Sebald, précisément sur le plan du réalisme littéraire lié à la figure, au portrait biographique. Chez Sebald, la fiction alimente des spéculations biographiques qui mettent en tension les faits et l'invention : la « conjecture rétrospective » (Hartmut Buchholz)[279] qu'offre le genre biographique prend forme dans le champ d'expérience d'un sujet d'énonciation historique, et devient la réalité possible (*Wirklichkeit*) de ses énoncés, et notamment de sa mémoire :

> Hildesheimer, d'origine juive, s'est exilé dès 1933 en Angleterre et en Palestine, et il n'est revenu en Allemagne qu'en 1946, en tant que membre de l'armée britannique, et il a été interprète et rédacteur au tribunal de guerre de Nuremberg. Cette réalité-là hante encore très fortement les deux « monologues » [*Voyage nocturne* (1967) et *Masante* (1973)].[280]

Il quitte à nouveau l'Allemagne pour l'Italie et la Suisse en 1957. La poursuite de son activité d'écriture s'avère difficile après *Marbot* et passe dès lors à l'arrière plan d'une vie orientée vers les arts plastiques, notamment les collages[281]. Une commune esthétique de la feintise réunit Hildesheimer et Sebald, formulée par Sebald à propos de l'écriture de fiction :

> Les photographies agissent comme des preuves d'authenticité -mais elles peuvent êtres déduites, forgées ou dérobées. Et bien-sûr ceci met en évidence l'un des problèmes centraux de l'écriture fictionnelle, qui est celui de la légitimité et du moyen pour parvenir à la vérité sur un chemin tortueux.[282]

Déclaration qui résonne particulièrement avec les propos de Hildesheimer :

> Une chose n'atteint pas à un plus haut degré de vraisemblance par le seul fait d'être vraie.[283]

---

279 Cité par Hans Hartje, « Wolfgang Hildesheimer. L'art sert à inventer la vérité » dans *Littérature*, n° 77, 1990, Situation de la fiction, p. 77.

280 *Ibid.*

281 Ce déplacement de la pratique de Hildesheimer est ainsi décrit par Hans Hartje : « un point de rupture avec la conception même de la narration est atteint avec les *Notes vaines* (*Vergebliche Auf zeichnungen*, 1962). […][Hildesheimer] démontre l'inadéquation du roman contemporain au monde moderne […]. S'il continue à écrire, c'est qu'il s'est rendu compte que renoncer totalement à l'écriture lui est en effet impossible (1986) : ce sont des essais et des conférences sur Bach, Mozart, Joyce […] ou Watteau, et d'autre part sur des sujets écologiques – et la fin (proche) de notre monde. » (*Ibid.*, p. 77-78).

282 « [Photographs] act as a token of authenticity – but they can be deduced, forged or purloined. And of course, that in turn throws up one of the central problems of fiction writing, which is that of legetimacy and the arrival at the truth on a crooked route. » (W.G. Sebald, entretien avec Toby Green, p. 390 (nous traduisons)).

La pratique du collage rend assez bien compte du montage-assemblage dont relèvent les fictions biographiques de Perec et de Sebald, selon des modalités cependant distinctes : une composition continuiste chez Sebald, dans la mesure où les sutures entre les parties assemblées sont rendues invisibles par le travail minutieux de la vraisemblance, alors que *W ou le souvenir d'enfance* montre que la pratique collagiste de Perec est fondée sur la discontinuité d'une alternance brutale des modes narratifs et un savant travail de suture[284]. Hans Hartje relève par ailleurs la proximité du seul roman d'Hildesheimer, *L'Oiseau toc* (1953, trad. française 1968), avec *Un Cabinet d'amateur* : construits tous deux sur la base d'une histoire de faux-tableaux, ils montrent les contraintes de vraisemblance qu'impose l'écriture d'une fausse biographie telle celle de *Marbot*. Cette convergence repérée par Hans Hartje, qui rapproche Hildesheimer et Perec, masque mal cependant la divergence qui sépare les œuvres de Perec et Sebald pour ce qui est de la réflexion, portée par l'œuvre d'Hildesheimer, sur le faux, la falsification, la fabrication. Leurs approches des « conjectures rétrospectives » ou des biographies potentielles divergent en ce que nulle spéculation biographique ne vient nourrir les récits à la première personne de Perec : l'énonciation du narrateur de la partie « fictionnelle » de *W* est clairement séparée de l'énonciation biographique et est abandonnée dès l'arrêt de la publication en feuilleton, de même que celle des *Récits d'Elis Island* I & II ou de *Vestiges de quelques vies*, ainsi que nous allons le voir, reste sur le seuil d'une restitution mémorielle.

Biographies trouvées

La démarche sébaldienne d'appropriation, consistant à se servir d'images puisées dans le fonds des brocantes et autres dépôts tels que les albums photographiques familiaux pour initier des récits biographiques, croise celle de Perec dans trois de ses projets. La différence majeure est que Sebald met en récit les vies des personnes en mêlant documents authentiques et documents forgés, alors que Perec, évoquant le potentiel narratif offert par ces « vestiges » des vies que constituent les cartes postales, les films amateurs, les photographies ou les objets, reste sur le seuil de leur mise en récit et évoque « une mémoire fabuleuse »[285], ouverte à la reconstruction mais non actualisée.

---

283 W. Hildesheimer, cité par Hans Hartje, « Wolfgang Hildesheimer. L'art sert à inventer la vérité », *op. cit.,* p. 75.

284 Voir à ce sujet Bernard Magné, « Les sutures dans W ou le souvenir d'enfance » dans *Cahiers Georges Perec, n° 2*, Textuel 34/44, université Paris VII, 1988, p. 39-56.

285 G. Perec, « La Vie filmée » dans *Cahiers Georges Perec, n° 9*, Bègles, Le Castor Astral, 2006, p. 80. Voir aussi Cécile de Bary, « Une mémoire fabuleuse ? De l'Histoire à l'histoire » dans *Georges Perec et l'Histoire* (actes du colloque international, université de Copenhague, 30 avril-1er mai 1998), *Études romanes*, n° 46, 2000, p. 9-20.

Vestiges de quelques vies est un dactylogramme[286] de onze pages daté « mi-octobre 1980 »[287] qui présente les correspondances épistolaires figurant au dos de douze cartes postales achetées chez un brocanteur. Ce montage est encadré par deux paragraphes à la première personne, que nous retranscrivons ici *in extenso* en raison de leur caractère inédit.

Le premier :

> C'est chez un brocanteur d'une petite ville du Poitou que j'ai trouvé, dans une boîte à chaussures pleine à craquer, ces douze cartes postales ; je les ai choisies un peu au hasard, à cause des images ou des légendes ; plus tard, j'ai eu la curiosité de lire ce qui avait été écrit derrière ; onze d'entre elles proviennent de la même famille et racontent une histoire banale à laquelle la douzième se rattache curieusement, mais pas si curieusement que cela en fin de compte si l'on songe un instant que les gens ne s'écrivent que parce qu'ils sont séparés et que c'est la guerre (ou le service militaire) qui le plus souvent les sépare. Sans doute y avait-il dans le lot d'autres cartes évoquant des voyages, des pèlerinages, des réunions de famille, des excursions, des fêtes, mais ici, presque toutes parlent de la guerre, et dans des termes que la grande Histoire ne songerait jamais à employer, car la guerre est ici, non pas danger, combat, assaut, mais seulement séparation, longues attentes, inquiétude. De ces lettres malhabiles où rien d'autre ne se dit, en fin de compte, que l'on est encore en vie et que l'on espère se revoir bientôt, il me semble qu'émerge quelque chose qui fait le tissu même de notre existence dans ce qu'elle a de plus quotidien et de plus proche : une histoire oubliée, si peu importante en face des noms des généraux et des batailles, mais qui raconte beaucoup plus de quoi est faite notre vie que ce que les historiens, la plupart du temps, nous racontent.[288]

Le dernier :

> Je ne sais s'il s'agit ici de la capitulation de l'Allemagne ou de celle du Japon, je ne sais pas non plus qui est ce Jean, ni quelle est sa relation avec Léon ou Adrienne Moreau, ou Marcel, ou Madame Soyer, ou la famille Brichault, ou Henry Goudry, ou le cousin Auguste. La carte vient peut-être d'une autre famille, d'une autre histoire, d'un autre grenier débarrassé. Mais j'ai trouvé exemplaire que ces quelques fragments rassemblés par le hasard et qui évoquent pauvrement la vie de petits paysans du Poitou s'achèvent dans la clameur tonitruante de tous les klaxons new yorkais.[289]

Ces deux paragraphes encadrent une présentation chronologique des cartes, numérotées de 1 à 12, où la transcription du texte du verso est suivie par une description de l'image du recto. Une note appelée par un astérisque, oriente notre lecture vers un pacte fictionnel dans les termes habituellement consacrés à signaler que l'histoire est reconstituée d'après des faits réels :

> […] J'ai respecté scrupuleusement le texte de ces cartes postales. Néanmoins, dans la plupart des cas, les noms des individus et des lieux ont été modifiés.[290]

Outre les transcriptions du texte manuscrit et les descriptions des images, certaines présentations font apparaître, entre parenthèses, un commentaire plutôt neutre du dispositif faisant

286 Texte inédit de Georges Perec conservé à la Bibliothèque de l'Arsenal, Fonds G. Perec, boîte 48.

287 L'écriture ne semble pas être de la main de Perec.

288 Dactylogramme, p. 1.

289 *Ibid.* p. 11.

290 *Ibid.*, p. 2.

systématiquement état des lacunes matérielles et des incertitudes de la correspondance. Ainsi la carte n° 4 fait supposer une lacune :

> […] (la carte n° 3 semble être à première vue une réponse à la carte n° 4 ; mais l'une est datée du 9 et l'autre du 13 ; on peut penser que plusieurs autres cartes et lettres ont été échangées au sujet de cette permission tant attendue et que la carte du 13 confirme une dernière fois le départ d'Alexandre le jeudi 19).[291]

La carte n° 7 explique la disparition d'une partie du message :

> […] (la fin manque. Toutes ces cartes étaient expédiées non comme cartes postales, mais sous enveloppes ; le reste de la lettre devait sans doute se trouver sur une feuille à part).[292]

La carte n° 10 (« ce n'est pas une carte postale mais le menu du repas de mariage de Mlle Olga Brichault avec Mr. Léon Moreau […] »), insiste, sur un mode amusé, sur un élément censuré :

> […] (Je me suis demandé ce que signifiait ce « non autorisé » entre la tarte aux abricots et les fruits ; sans doute s'agit-il d'une surprise à l'intention des jeunes mariés, par exemple une pièce montée qui sera la prétexte des plaisanteries et gauloiseries d'usage dans les noces et banquets).[293]

Vestiges de quelques vies aborde ainsi la question de la mise en récit de « quelque chose qui fait le tissu même de notre existence dans ce qu'elle a de plus quotidien et de plus proche : une histoire oubliée » et doit être rapproché de deux textes contemporains, rédigés dans une période située entre 1978 et 1980, où se lit la même affirmation du caractère fictionnel de la mémoire biographique : ce que le commentaire de *La Vie filmée des français, 1930-1934* (1978) appelle une « mémoire fabuleuse ».

> […] quelque chose d'un peu suranné, qui n'appartient à personne, mais peut-être à un rêve que nous faisons tous, comme une mémoire fabuleuse qui brasse ses milliers et ses milliers de souvenirs arrachés au temps perdu […].[294]

Le commentaire écrit pour le film (1980) et le livre qui en a été tiré (Ed. du Sorbier/INA, 1980) *Récits d'Ellis Island, histoires d'errance et d'espoir* parlent, eux, respectivement de « mémoire potentielle » et d'« autobiographie probable » :

> […] loin de nous dans le temps et l'espace, ce lieu/fait pour nous partie d'une mémoire potentielle,/d'une autobiographie probable.[295]

Ce faisceau de formulations oriente ainsi ces trois textes vers les rapports de la mémoire et de l'histoire sous l'angle de la biographie et de l'autobiographie fictive : « mémoire fabuleuse », « mémoire potentielle » et « autobiographie probable » actualisent en effet la définition donnée

291 *Ibid.*, p. 5.
292 *Ibid.*, p. 6.
293 *Ibid.*, p. 9.
294 G. Perec, « La Vie filmée », *op. cit.*, p. 80.
295 G. Perec, *Ellis Island*, Œuvres II, *op. cit.,* p. 894.

par Aristote du caractère vraisemblable de la fiction : une fable marquée par le potentiel d'actions vécues par des individus dans le passé ; « histoire oubliée » signale la dimension mémorielle du projet.

Or dans ces trois textes la relation du passé de ces vies n'est pas assurée par un récit continu, par une ou des histoires. D'une part le principe d'organisation des « quelques fragments rassemblés » (*Vestiges de quelques vies*), « trace presque effacée d'une mémoire morcelée, figée dans son mouvement, figée dans sa durée » (*La Vie filmée des français*) renvoie à « la dispersion, la diaspora, […] quelque chose que je peux nommer clôture, ou scission, ou coupure » (*Récits d'Ellis Island*). D'autre part seule l'énonciation lyrique à la première personne relie les éléments épars de ces vies, et elle met l'accent sur la personnalité du narrateur plus que sur les vies elles-mêmes. Autrement dit ces histoires ne sont pas racontées selon une logique d'immédiacie (un collage continuiste) qui tenterait de faire revivre dans un souci de réalisme des histoires incarnées par des personnages, mais sont maintenues dans leur éparpillement (un collage discontinuiste) par une description factuelle émanant d'un observateur distant. La « fable » de la « mémoire fabuleuse » doit ainsi se comprendre non pas comme ce qui constitue « la suite des faits qui forment une pièce épique ou dramatique ou épique, en tant qu'elle est un travail d'imagination », mais, selon l'origine du mot, comme « ce que l'on dit, ce que l'on raconte. »[296] Or « Comment raconter ? » se demande Perec dans *Description d'un chemin*, à quoi il répond lui-même en évoquant un principe de description exhaustif qui rendrait sensible l'infra-ordinaire du passé gisant « sous la mise en place officielle de ces objets quotidiens devenus objets de musée, vestiges rares, choses historiques »[297]. Il s'agit de retrouver « ce qui n'a pas été archivé, restauré, mis en scène »[298], « ce qui était plat, banal, quotidien, ce qui était ordinaire, ce qui se passait tous les jours »[299] et d'en rendre compte sur le mode de l'énumération. Le récit des vies passées souhaite donc atteindre le milieu du vécu tel qu'il se présentait à nous dans son éparpillement – « quelque chose qui fait le tissu même de notre existence dans ce qu'elle a de plus quotidien et de plus proche […] qui raconte beaucoup plus de quoi est faite notre vie que ce que les historiens, la plupart du temps, nous racontent » – plutôt que sur le mode d'un récit historique homogène – « presque toutes [les cartes postales] parlent de la guerre, et dans des termes que la grande Histoire ne songerait jamais à employer ». L'entreprise mémorielle de Perec est envisagée ici selon les modalités de l'approche de l'infra-ordinaire, dont l'unité est assurée par un sujet d'énonciation marqué par le sentiment d'une

296 P-E. Littré, *Dictionnaire de la langue française*.
297 G. Perec, *Ellis Island*, op. cit., p. 886.
298 *Ibid.*
299 *Ibid.*, p. 887.

déchirure et d'une séparation. Le dernier paragraphe de *Vestiges de quelques vies* à propos de la dernière carte – « Je ne sais s'il s'agit ici de la capitulation de l'Allemagne ou de celle du Japon » entre ainsi en résonance avec le souvenir de la capitulation du Japon dans *W ou le souvenir d'enfance* – « Je revins en courant dans les rues encombrées d'une foule enthousiaste, brandissant à bout de bras *Les Allobroges* et criant à tue-tête : « Le Japon a capitulé ! »[300]. Le souvenir erroné rapporté dans l'autobiographie fait écho aux lacunes de l'histoire des familles évoquée par les cartes postales : la « mémoire potentielle » de ces vies n'est pas le récit harmonisé d'une autobiographie reconstituable, mais un récit à « la limite du dicible »[301] : des Mémoires du présent caractérisés par leur incomplétude.

Vestiges de quelques vies inscrit donc à travers la médiation de l'écriture des cartes postales l'expérience personnelle de Perec et plus précisément sa judéité, synonyme de dispersion et d'exil, dont une trace discrète apparaît sous les patronymes – « Dépos : Benroubi, Pessah & Cohen » – créditant les images de la carte postale n° 7 ; si le fil conducteur de cette correspondance est laissé au hasard de sa découverte, il mène, d'est en ouest, vers l'Amérique :

> […] Mais j'ai trouvé exemplaire que ces quelques fragments rassemblés par le hasard et qui évoquent pauvrement la vie de petits paysans du Poitou s'achèvent dans la clameur tonitruante de tous les klaxons new yorkais.[302]

Les trois projets rassemblés ici – *Récits d'Ellis Island*, *Vestiges de quelques vies*, *La vie filmée des français* – exposent un modèle de récit du passé fondé sur des vestiges où les lacunes n'ouvrent pas à une reconstitution ; le potentiel de ces vies n'est pas exploité à des fins historiques – même si *Récits d'Ellis Island I* retrace à sa façon l'histoire de l'émigration européenne – ou fictionnelles. Elles sont laissées en suspens, conformément à la définition que Perec donne de son identité juive : « un flottement ». La fiction est en revanche perceptible à cette « limite du dicible » dans *Vestiges de quelques vies :* les vies évoquées par une énumération fourmillante dans le dernier paragraphe résonnent en effet familièrement chez le lecteur de Perec qui fait un lien avec l'immeuble de *La Vie mode d'emploi* et ses habitants. Il semble dès lors que la distinction entre l'épique – les vies racontées à la troisième personne dans *La Vie mode d'emploi* – et le lyrisme propre à l'usage de la première personne soit maintenue à sa limite dans l'ensemble de ces trois textes. Contrairement à Sebald chez qui la mixité des genres lyrique et épique est fondamentale, Perec distingue ici clairement l'écriture de soi des développements d'un potentiel biographique ; le sujet de l'énonciation est privilégié au détriment de l'objet de la narration imaginé sous la forme d'une

300 G. Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, op. cit., p. 770. La date de ce souvenir est erronée.
301 G. Perec, *Ellis Island*, op. cit., p. 895.
302 G. Perec, *Vestiges de quelques vies,* op. cit., p. 11.

fiction. L'écriture de soi, conformément au projet d'une autobiographie critique, met l'accent sur le présent d'un sujet coupé de son passé, sur l'histoire d'une personnalité prise dans la conscience du tissu discontinu de l'histoire. L'autobiographie critique se double ainsi d'une égohistoire critique où le travail de la mémoire s'organise autour de l'interrogation, au présent, sur la continuité du médium textuel de la mémoire portée par un sujet de l'énonciation lyrique et sur la nature du mémorable.

3 - Mixité générique et fonction mémoriale

Quel statut poétique donner aux textes relevant du genre mémorial ? Les Mémoires, nous dit Jean-Louis Jeannelle[303], conjoignent dans un même terme « une *pratique socioculturelle*, un *type de discours*, un *modèle narratif* et un pôle à l'intérieur des genres à la première personne : le pôle égohistorique. » [304] Non-fictionnels, ces textes entretiennent un rapport de désignation, de consignation ou d'explication direct avec le monde et répondent à un usage transitif du langage, conjointement avec les discours qui portent eux aussi sur « les choses qui ont eu lieu » (Aristote), récits factuels (Genette), « genres effectifs » (Jeannelle) « dont la principale caractéristique est d'appartenir au régime ordinaire du langage » ; leurs noms – Mémoires, Souvenirs, journal intime, carnets, essai, autobiographie, commentaire, compte-rendu scientifique – constituent en soi un programme. Ils se définissent comme « des genres intentionnels, à fonction explicite, où prévalent des questions d'ordre pragmatique et épistémologique […] : les genres intentionnels supposent, pour d'évidentes questions de crédibilité, une parfaite conductibilité du médium textuel. »[305] Ce point rejoint l'analyse narratologique de Käte Hamburger qui définit, dans un contexte de communication courante fondée sur une relation sujet/objet, le sujet de l'énonciation comme un sujet d'énonciation historique, théorique ou pragmatique. Käte Hamburger précise elle aussi que « les genres effectifs ne modifient pas la nature des données référentielles qu'ils mentionnent, contrairement à la fiction qui prélève ses éléments référentiels pour les réinscrire dans un univers autonome, obéissant à des codes et des normes qui lui sont propres. »[306]

Les genres mémoriels définis par les textes de Perec et Sebald opposent aux formes narratives de l'historiographie, lieu traditionnel de narration des événements politiques ou militaires et de

303 Jean-Louis Jeannelle, *Écrire ses Mémoires au XXe siècle. Déclin et renouveau*, op. cit.
304 *Ibid.*, p. 295.
305 *Ibid.*, p. 323-324.
306 *Ibid.*, p. 324.

leurs acteurs, les histoires d'individus « ordinaires » : une « histoire oubliée » qui déplace la valeur du mémorable promu traditionnellement par les noms de l'histoire – Austerlitz, le Général Eblé ou le Colonel Chabert – vers les « vies bouleversées » (Jeannelle) par l'histoire. L'écriture de l'histoire aura ainsi connu une inflexion vers les vies ordinaires, ainsi qu'en témoignent l'affirmation de la figure du témoin dans l'histoire, l'émergence de l'histoire orale, de la microhistoire et les progrès de l'application des méthodes des sciences sociales à l'histoire. L'écriture de l'histoire aura ainsi modifié son approche du passé en accordant une place plus grande au présent des subjectivités, tout en les contextualisant pour les réintégrer dans un récit orienté vers une exigence véritative.

Aussi peut-on penser que l'écriture mémorielle de Perec et de Sebald n'est pas exclusivement centrée sur le temps de l'enfance et de la Seconde Guerre mondiale, période il est vrai fondamentale pour la construction des personnalités évoquées dans leurs récits, mais aussi sur le temps présent, auquel Perec et Sebald accordent une attention des plus aiguës. Le mémorable s'inscrit ainsi hors de la commémoration, dans l'expression d'une mémoire privée, personnelle, voire intime, orientée précisément vers ce qui est oublié par l'Histoire : « le tissu même de notre existence dans ce qu'elle a de plus quotidien et de plus proche ». Si le mémorable met dès lors en évidence, ainsi que l'a formulé Raphaëlle Guidée[307], une mémoire de l'oubli où le présent est hanté par le passé, il témoigne également d'une attention particulière au présent de l'existence quotidienne de personnages ou d'un narrateur qui s'efforcent de construire une mémoire du contemporain. Le mémorable prend dès lors la forme d'une chronique du vécu d'une époque, notamment pour l'historien du futur. À la mémoire de l'oubli s'ajoute ainsi un mémorable futur. Ce que le passé a de mémorable détermine les formes que prend, au présent, la hantise des sujets, et le mémorable présent définit les conditions futures de l'appréhension du passé – sous la forme de ces bombes de temps chères à Perec.

Cette hypertrophie de la mémoire, exercée sur le passé, le présent, et le futur, renvoie chez Perec et Sebald à leur désir, sinon d'effacer totalement, du moins de réparer un déficit de représentation des mémoires privées. Or l'usage exclusif de la catégorie de l'autobiographie semble insuffisant pour satisfaire ce désir. En effet, les formes narratives de la « mémoire de l'oubli » développées par Perec et Sebald, offrent une description du rapport du passé au présent de sa hantise, s'attachent à prendre acte d'un silence et à le formuler au sein de récits discontinus, lacunaires : moins un tombeau qu'un cénotaphe chez Perec, une « tentative de restitution » plutôt qu'une reconstitution en surplomb chez Sebald ; elles renoncent à la fiction romanesque

307 Raphaëlle Guidée, *Mémoires de l'oubli. William Faulkner, Joseph Roth, Georges Perec et W.G. Sebald*, op. cit.

traditionnelle et à la biographie historique qui, par leurs structures monologiques, ne permettent pas d'accueillir la dimension fragmentaire de cette mémoire de la destruction :

> […] Ainsi la mémoire impose ses données et ses contraintes. Elle ne commande aucune forme. Elle les récuse toutes à bien des égards. Mais par l'écriture, elle impose cette exigence éthique de trouver, dans le fallacieux d'une reconstruction, les moyens d'une véridiction. Omissions, manipulations, déformations sont comme la signature même de l'écrit autobiographique, ne serait-ce que parce qu'il est mise en récit.[308]

Entendue comme « 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 »[309], l'autobiographie permet de faire état du rapport au présent d'un passé obnubilé en ce qu'elle se concentre sur l'histoire de la personnalité. Or que faire dans ce cadre du mémorable que le présent de l'observation destine au futur ? Philippe Lejeune pose cette question en envisageant des cas de mixité générique :

> […] la perspective, *principalement* rétrospective : cela n'exclut pas […] un journal du présent contemporain de la rédaction […] ; le sujet doit être *principalement* la vie individuelle, la genèse de la personnalité : mais la chronique et l'histoire sociale ou politique peuvent y avoir aussi une certaine place. C'est là une question de proportion ou plutôt de hiérarchie : des transitions s'établissent naturellement avec les autres genres de la littérature intime (mémoires, journal, essai), et une certaine latitude est laissée au classificateur dans l'examen des cas particuliers.[310]

Jean-Louis Jeannelle rappelle le danger d'une analyse obsédée par la recherche d'invariants, la datation d'une origine du genre, la sélection de textes canoniques à fonction archétypale[311], car « le terme « Mémoires », nous dit-il, « par un effet d'addition et de superposition des signifiants […] est susceptible d'évoquer tout un registre mnémonique et mémoriel, fournissant au modèle générique un soubassement psychologique et social de premier ordre »[312]. L'étude de la logique des genres littéraires a montré la proximité des Mémoires, de l'autobiographie, de l'autoportrait ou du journal en mettant à jour la relation sujet/objet propre à l'énonciation à la première personne. Une telle approche jette un doute supplémentaire sur une vision par trop téléologique de l'évolution des genres littéraires, selon laquelle l'« archigenre »[313] des Mémoires aurait « naturellement » évolué vers celui de l'autobiographie en allant du collectif, de l'historique, vers l'intime, le personnel.

---

308 Claude Burgelin, « Voyage en arrière-pays. Littérature et mémoire aujourd'hui » dans *L'Inactuel*, n° 2, 1992, p. 59.

309 Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique* [nouvelle édition augmentée], Paris, Éditions du Seuil, 1996, p. 15.

310 *Ibid.*

311 J.-L. Jeannelle rappelle la mise en garde de Ph. Lejeune à propos de « la propension des universitaires à consolider les genres qu'ils étudient en systématisant leurs analyses afin de les fonder en droit et en dignité » et appelle à la précaution dans le cas des présupposés menaçant la critique autobiographique : « un attachement affectif au genre sélectionné, une délimitation stricte de l'objet, une tentation normative et théorique […]. » (J.-L. Jeannelle, *Écrire ses Mémoires au XXè siècle*, op. cit., p. 248).

312 *Ibid.*, p. 342.

313 « […] non un genre anhistorique ou de nature supérieure, mais simplement un modèle exerçant, à une certaine époque, une fonction organisatrice dans un domaine générique donné. » (*Ibid.*, p. 237).

Nous nous proposons de dégager la qualité mémoriale des œuvres de Perec et de Sebald en rappelant d'abord la continuité du genre des Mémoires à la fin du XXe siècle, avant d'interroger la définition canonique de *W ou le souvenir d'enfance* comme autobiographie et d'en réévaluer le caractère mixte à travers le témoignage fictif qui l'oriente selon nous vers une forme mémoriale. Il conviendra ensuite de repérer en quoi les œuvres de Sebald, et plus précisément *Les Anneaux de Saturne*, doivent leur mixité générique à leur proximité avec le genre des Mémoires, qui permet, par son amplitude, de rendre compte d'une mémoire obnubilée. Le mémorialiste serait cette instance remémorante qui, mieux que l'autobiographe ou l'auteur de Souvenirs ou de journaux, rassemble une mémoire totale, individuelle et sociale, avec ses lacunes.

a - Mémoires et autobiographie

Le dernier tiers du XXe siècle, où se rangent les récits de nos deux auteurs, est marqué par une forte institutionnalisation de la mémoire (*Les Lieux de mémoire* de Pierre Nora) et par une interrogation sur les identités collectives. Dans ce « paradigme mémoriel », « les Mémoires se sont progressivement dissous dans des formes secondes, répondant à la quête mémorielle contemporaine mais impropres à satisfaire l'exigence du mémorable que représente traditionnellement leur idéal. »[314] Cette hypertrophisation de la mémoire s'accompagne du développement des sciences sociales – ethnographie, démographie, sociologie, psychanalyse et histoire – qui jouent alors un rôle central dans l'organisation des récits de soi à la première personne, particulièrement par l'attention portée aux vies ordinaires ou anonymes et par l'exploration de l'identité personnelle. Nous nous demanderons si les récits mémoriels de Perec et de Sebald ne correspondent pas à ces « formes secondes » des Mémoires, situés entre les « récits personnels » et les « récits de vie ». Ces deux formes de récit de soi à la première personne signalent selon Jeannelle une concurrence devenue patente entre les deux genres : les Mémoires et l'autobiographie.

> […] De Chateaubriand à Sartre, il s'est produit un renversement des cadres d'appréhension et de représentation de soi tel que la beauté que l'on reconnaissait traditionnellement aux destins gravés dans la pierre d'une œuvre monumentale se voit contestée au nom de normes identitaires devenues centrales : dorénavant, l'exigence de singularité, d'authenticité ou d'autonomie fixe pour idéal à l'individu contemporain de se soustraire au social et de se tenir *de l'intérieur*.[315]

314 *Ibid.*, p. 213.
315 *Ibid.*, p. 235.

Les années 1970 entérinent donc un renversement hiérarchique : l'autobiographie figure désormais le nouvel « archigenre » des récits de soi, contre les Mémoires qui subsistent comme « une forme de récit personnel secondaire, moins accompli »[316] en raison de la « disparité entre la catégorie et les pratiques réelles », de l'« attitude critique des écrivains à l'égard d'un genre privé d'une grande part de son prestige littéraire depuis la fin du XIXe siècle » ou de la « concurrence de modèles plus conformes aux aspirations contemporaines d'expression de soi. »[317] Les écrivains légitiment le modèle de l'autobiographie comme un « quatrième genre », en concurrence avec l'essai ; de l'art de l'autoportrait (Leiris) à l'autofiction, ils en contestent les attendus (Barthes, Perec, Sarraute, Robbe-Grillet) ou en renouvellent les modalités (Duras, Guibert, Modiano). On assisterait ainsi selon Jean-Louis Jeannelle à un geste « d'anachronisation » des Mémoires, « désormais envisagés non plus comme un authentique modèle de récit, toujours couramment pratiqué, mais comme une forme d'écriture datée, un moment dans l'histoire de l'écriture de soi, un genre adapté aux sociétés aristocratiques d'Ancien Régime et au succès, après la Révolution et l'épopée napoléonienne, d'une histoire de facture littéraire »[318]. Ce geste « d'anachronisation » est pris selon Jean-Louis Jeannelle dans une perspective téléologique où la narration de soi se conforme toujours plus vers un désir d'individualisation :

> […] les Mémoires représentent la préhistoire du genre autobiographique, une phase de lente émergence d'une parole authentique, vouée à se résorber par épuisement […] avec l'avènement de cette forme narrative où le scripteur, enfin dégagé de son rôle de témoin des faits sociaux et historiques, pourrait s'adonner entièrement à la restitution de son être profond.[319]

C'est à partir de ce « rôle de témoin des faits sociaux et historiques », que nous souhaiterions réévaluer les récits de Perec et de Sebald : il nous semble en effet que le genre de l'autobiographie ne permet pas de rendre compte de la persistance de la dimension testimoniale de leurs récits sur ce plan, autrement dit de leur valeur mémoriale. Car le genre des Mémoires n'a pas toujours entretenu des rapports de concurrence avec l'autobiographie mais a été au contraire souvent perçu comme synonyme de celle-ci, en contradiction avec la claire distinction que la doxa autobiographique instaure entre ce qui relèverait de l'historique et ce qui appartiendrait au personnel. À la fin du XIXe siècle, le terme de Mémoires jouit en effet d'une extension telle qu'il est « peu vraisemblable de pouvoir en vérifier l'adéquation avec un corpus de textes limités ». Il désigne « l'archigenre des récits de soi, dont la fonction est de réguler, par son caractère englobant et sa valeur discriminante, l'usage des différents écrits à la première personne », et sert

316 *Ibid.*, p. 237.
317 *Ibid.*
318 *Ibid.*, p. 240.
319 *Ibid.*, p. 241.

de référence à plusieurs modèles narratifs tels que ceux des journaux, correspondances, chroniques, témoignages ou souvenirs avec une plasticité telle que « leur champ d'application s'étend de l'historique à l'égocentrique, du public à l'intime ou même du véridique au fictionnel »[320]. Si une telle caractérisation contient les signes de la crise future que connaîtront les Mémoires face au genre de l'autobiographie[321], la continuité de ce genre au cours du XXe siècle nous permet de nous interroger sur le statut des œuvres mémorielles de Perec et de Sebald : le genre des Mémoires, situé entre l'histoire et la littérature et dont le titre programmatique résonne particulièrement dans le cas de nos deux auteurs, n'est-il pas susceptible de caractériser les genres mixtes que nous venons d'évoquer ?

Historicité des récits à la première personne

La catégorie mémoriale contient en effet au début du XXe siècle un potentiel sémantique mixte, apte à désigner des récits décrivant le passé *et* la personnalité d'un individu comme s'ils étaient identifiables l'un à l'autre ; le modèle autobiographique n'a pas alors l'homogénéité qu'il possède de nos jours. Aussi le genre mémorial autorise-t-il le « déploiement d'une potentialité propre » ; il est « gros de virtualités que nous avons aujourd'hui pris l'habitude d'attribuer à l'autobiographie »[322] et qui sont capables d'accueillir l'expression de l'intime. Ces caractéristiques ont longtemps été perçues comme susceptibles de mettre en scène la révélation d'une personnalité. Un tel relativisme historique permet de réévaluer les genres des récits de soi à la première personne auxquels appartiennent les œuvres de Perec et de Sebald.

Le déclin du genre des Mémoires, à la fin du XIXe siècle, trouve une explication dans le passage d'une conception historique et publique de la mémoire vers une conception psychologique et privée, à laquelle la philosophie (Bergson), la psychiatrie et la psychanalyse naissante (Freud), l'œuvre de romanciers tels que Marcel Proust, Henry James ou Italo Svevo impulsent une orientation scientifique et pratique. Une telle conception fait de l'activité mnémonique un objet de science et d'art et tend à confondre l'identité personnelle avec la mémoire. Jusqu'à la fin du XIXe siècle, les facteurs socioculturels et scientifiques modifient l'appréhension de la mémoire individuelle, faisant de l'activité mnémonique un paradigme

320 *Ibid.*, p. 41-43.

321 Nous rappelons ici que terme « autobiographie » apparaît dès 1820 chez Stendhal, *Vie de Henry Brulard*, Ibid., p. 43, note 2.

322 *Ibid.*, p. 246-247.

essentiel en l'orientant vers « de nouvelles propriétés (réminiscences, amnésie, inconscient…), de nouvelles modalités d'exercice (nostalgie, mémoire involontaires, symptômes...) et de nouveaux domaines d'application (l'enfance, la sexualité, les traumas psychiques…) »[323]. Cette nouvelle orientation, conjuguée à une professionnalisation croissante de l'Histoire, place dès lors la mémoire individuelle et le genre des Mémoires hors du champ de l'histoire, fixant ainsi « le cadre qui régira à l'avenir les rapports entre la science des faits passés et les différentes formes, individuelles ou collectives, de restitution du vécu. »[324] A l'issue de la Première Guerre mondiale, les Mémoires se voient supplantés par deux modes de transmission de l'Histoire : le témoignage et la commémoration. Les Mémoires ont ainsi, depuis la fin du XIXe siècle, quitté la sphère de l'histoire et subsistent, conformément à leur statut « bifide », comme genre littéraire, mais au prix d'une réévaluation critique.

Les écrivains ont, de manière continue au cours du XIXe siècle, montré leur curiosité pour les Mémoires, mais si cet intérêt ne faiblit pas après la Grande Guerre, nombre d'écrivains (Georges Duhamel entre autres) les condamnent pour les raisons précédemment évoquées. Au goût de l'anecdote, propre aux Mémoires, ils opposent celui du merveilleux et du fictif. Une solution mixte se dessine : celle de mémoires fictifs ou imaginaires, permettant d'associer la « vérité humaine » et la « vérité poétique » en un récit le plus souvent constitué de cycles romanesques « où fiction et biographie se confondent et où le roman puisse se parer des exigences du récit référentiel, mais cela au détriment du genre des Vies majuscules. »[325] Bien que prisé encore au début du XXe siècle en raison du prestige des personnalités littéraires qui s'y consacrent, le genre des Mémoires sert de plus en plus de repoussoir ou de contre-modèle aux écrivains soucieux de se démarquer de la tradition (Gide, Breton, Aragon, Valéry) : ceux-ci cherchent « à briser les contraintes ou à [en] subvertir les règles à une époque où le récit d'enfance et l'autobiographie s'imposent déjà comme un genre littéraire à part entière. »[326]

En contestant son appartenance au modèle épistémologique de l'Histoire les historiens auront ainsi dépossédé le genre des Mémoires de ses prérogatives, et les écrivains, suivant l'orientation prise par les recherches sur la mémoire, auront privilégié de leur côté le modèle intime et privé de l'autobiographie. Le dialogue de l'histoire et de la littérature, conjointement à la concurrence du modèle mémorial et de l'autobiographie, informent dès ce moment-là l'inscription du sujet dans

323 *Ibid.*, p. 70-71.
324 *Ibid.*, p. 80.
325 *Ibid.*, p. 103.
326 *Ibid.*, p. 105.

l'histoire sous la forme d'une interrogation des rapports entre « vérité humaine » et « vérité poétique », entre faits et fiction, dont témoignent, selon nous, les œuvres de Perec et Sebald.

Les faits du passé que circonscrivent ces œuvres coïncident en effet avec une période de guerres comprise entre 1939 et 1962, du début de la Seconde Guerre mondiale à la fin de la Guerre d'Algérie. Au cours de cette période, on assiste parallèlement en France à un renouveau du genre des Mémoires (Charles de Gaulle, Winston Churchill), qui s'accompagne chez les Français de deux exigences : revenir sur le passé récent et oublier les violences de l'histoire. Perec y répond parfaitement en s'attachant à des « vies arrachées à la tranquillité du quotidien, à l'homogénéité des parcours sociaux, [et] lestées d'un poids d'historicité, souvent dans la douleur. »[327] Dans cette période située entre « le temps du souvenir » (au début du XXe siècle) et « le temps de la mémoire » (après la Seconde Guerre mondiale), la pratique du genre des Mémoires montre qu'une association des prétentions véritatives et des ambitions littéraires est possible.

La lente dissociation de l'histoire et de la littérature dans le projet d'une définition du discours sur le révolu avait été actée dès la phase d'institutionnalisation des pratiques historiennes (Langlois et Seignobos) jusqu'au début des années 1980, date à laquelle cette dissociation est à nouveau interrogée et les Mémoires réévalués par les historiens. Une conscience aiguisée de l'histoire comme pratique scripturaire (Hayden White, Paul Veyne, Paul Ricœur, Michel de Certeau), et l'influence de l'anthropologie et de la sociologie favorisant l'émergence de champs de recherche sur les pratiques du quotidien – particulièrement sensible dans l'œuvre de Perec –, mettent en évidence la pertinence de « la confrontation (collaborative ou conflictuelle) avec la parole de ceux qui possèdent une connaissance intime de la période concernée ». La parole des témoins entraîne la prise de conscience chez les historiens de leur propre implication dans l'opération historiographique. L'histoire se trouve ainsi saisie par la mémoire (Nora), dégageant ainsi un champ d'investigation que Perec et Sebald élaborent à leur façon, et qu'Henry Rousso définit comme « une histoire de l'imaginaire social du passé, dans laquelle le mouvement de l'Histoire ne peut se comprendre que par l'analyse de la perception du passé par les acteurs de cette histoire »[328], c'est- à-dire l'histoire de la postérité de la Seconde Guerre mondiale. Cette histoire au second degré collabore par là à la quête mémorielle des groupes sociaux, tout en maintenant la distinction traditionnelle entre exigence de vérité historique et oubli social : « cette

327 *Ibid.*, p. 116.

328 Henry Rousso, « Réflexions sur l'émergence de la notion de mémoire », dans *Histoire et mémoire*, sous la dir. de Maurice Verlhac, Grenoble, CRDP de l'académie de Grenoble, 1998, p. 11, cité par J.-L. Jeannelle, *Écrire ses Mémoires au XXe siècle*, op. cit., p. 254.

étrange dialectique entre défaillance de la mémoire nationale et prolifération des mémoires collectives constitue l'une des principales raisons du succès […] que connaissent les récits de vie mémorable à notre époque. »[329] Cette intrication de la mémoire nationale et des récits de vie mémorable est apparente dans les récits de Perec et de Sebald, aussi différents soient-ils. Ne livrent-ils pas à leurs contemporains « le souvenir d'une vie mêlée aux grands moments de l'Histoire » et par là ne participent-ils pas à une logique commémorative où « l'individu qui s'y dévoile suppose que ce qu'il rapporte intéresse directement ceux auxquels il s'adresse et participe du patrimoine national »[330] ? Ceci engage alors à situer les Mémoires au sein de « mémoires collectives », « amalgame entre la faculté et ses objets, c'est-à-dire entre l'activité mnémonique et l'ensemble des représentations auxquelles elle s'applique ». L'« usage métaphorique du mot « mémoires » fait l'objet d'une véritable spéculation linguistique et conceptuelle, brouillant ainsi le sens traditionnel du terme (« relation écrite qu'une personne fait des événements auxquels elle a participé ou dont elle a été témoin », selon le *Petit Robert*) dans un fouillis de désignations imprécises »[331]. Les spécialistes du champ de la mémoire se voient ainsi dépossédés de leurs prérogatives, dont l'effet est la dilution du genre des Mémoires dans une histoire du temps présent où la parole mémoriale, jusque là distincte du discours historique, est dorénavant « subordonnée à une évaluation scientifique ». Cette nouvelle tutelle de la parole mémoriale n'empêche cependant pas une certaine faveur publique, comme en témoignent différentes collections lançées par les éditeurs, et une revalorisation du genre des Mémoires, revalorisation toutefois critique en raison de la suspicion d'erreurs inhérentes à l'exercice de la mémoire. Si cet exercice exige un certain contrôle du témoin, les récits de vie mémorable sont néanmoins une forme à part d'écriture de l'histoire dont la teneur sensible est irremplaçable :

> […] Dès lors que l'on quitte le domaine de la chronologie des faits, ils [les témoignages] sont irremplaçables pour évoquer la qualité affective d'un événement et l'aura poétique d'une époque.[332]

La qualité affective du souvenir engage ainsi un trouble perceptif susceptible d'une correction critique. Les Mémoires de témoins se situent dès lors entre fiction (invention) et autobiographie critique. Nous pouvons y reconnaître certains traits des œuvres mémorielles de Perec et de Sebald, récits de vies mémorables en ce sens qu'elles sont susceptibles de participer à une évaluation de l'histoire passée récente et à propos de laquelle ils peuvent proposer leur témoignage.

---

329 *Ibid.*, p. 256.

330 *Ibid.*

331 *Ibid.*, p. 257.

332 Daniel Cordier, *Jean Moulin. L'inconnu du Panthéon I. Une ambition pour la République, juin 1899-juin 1936*, J.-C. Lattès, 1989, p. 299, cité par J.-L. Jeannelle, *Écrire ses Mémoires au XXe siècle*, op. cit., p. 265.

Le passage par la fiction et par la fusion de la fiction avec le témoignage ou l'autobiographie marque le renouvellement du genre des Mémoires durant la période qui va de la Seconde Guerre mondiale au début des années soixante. Les cas emblématiques de cette pratique renouvelée des Mémoires sont ceux des Mémoires romancés de Marguerite Yourcenar et de Roger Martin du Gard, qui tous deux rétablissent une continuité avec les sous-genres romanesques des pseudo Mémoires et des Mémoires apocryphes, auquel on peut ajouter l'exemple du *Marbot* de Wolfgang Hildesheimer évoqué plus haut. Jean-Louis Jeannelle précise dans une note que ce sous-genre a favorisé la production en série de récits de vies célèbres au cours du dernier tiers du XXe siècle, fondée sur le « principe selon lequel le destin d'un individu dépend moins de l'exactitude ou de la minutie des déclarations effectuées que du sens que prend la courbe de son existence à une époque donnée »[333]. Dans le cas de Roger Martin du Gard, la forme du journal ou des Mémoires constitue une gêne due à « la tension entre ce que l'on peut nommer le « pôle du temps remémoré », c'est-à-dire le passé du personnage imaginaire, privilégié par l'écrivain, et le « pôle de la visée mémoriale », à savoir la création d'un foyer narratif imité du journal ou des Mémoires. Ces formes restreignent les techniques romanesques traditionnelles et « obligent à donner une réalité tangible au temps de l'écriture dans lequel s'ancre le récit de souvenirs », deux arguments que Sebald parvient à contourner en dissociant le personnage narrateur et le sujet qui se remémore, ce dernier assumant la fonction qui est celle de l'auteur de Mémoires écrits ou oraux. La disjonction des deux pôles, mémorial et romanesque, assumée chez Sebald au moyen de l'élaboration de Mémoires fictifs ou réécrits, retrouve la solution apportée par Roger Martin du Gard à l'aporie narrative des deux pôles : l'insertion dans *Le Lieutenant-Colonel de Maumort* de la fiction d'un journal intime emboîté.

La fin du XXe siècle voit un déplacement d'accent du mnémonique au mémorable, de la faculté humaine à une pratique socioculturelle, de l'individu au collectif. Jean-Louis Jeannelle fait remarquer qu'à la différence des arts de la mémoire pratiqués de l'Antiquité à la Renaissance, qui exerçaient la compétence individuelle dans le but d'organiser le savoir de l'orateur ou du mnémoniste, l'extension des supports de la mémoire des trente dernières années du XXe siècle privilégie « une multiplicité de supports externes dont les effets sur nos modes de transmission et de réflexion sont immenses » et dont il analyse les effets en se référant à la pensée de Bernard Stiegler dans *La technique et le temps* :

333 J.-L. Jeannelle, *Écrire ses Mémoires au XXe siècle*, op. cit., p. 163.

> […] une impression de désorientation du monde contemporain comme le résultat des difficultés d'ajustement entre une technogénèse structurellement en avance et une sociogénèse s'efforçant de se réapproprier les évolutions techniques, tout en résistant aux révolutions que celles-ci imposent.[334]

Autrement dit, dans le contexte de la fin du XXè siècle, les capacités mnémoniques et les techniques de perfectionnement individuelles perdent leur lien à l'exercice de la pensée, dont dépendait le savoir collectivement disponible au temps des arts de la mémoire : « la mémoire ne nous apparaît plus comme une méthode de conservation, ni comme un savoir sur le monde, une grille d'intelligibilité du réel. »[335]

Ceci est d'importance dans le cas de nos deux auteurs. Pour l'un, Perec, les arts de la mémoire traditionnels constituent une véritable grille dont l'application sur le quotidien s'apparente à la recherche d'une méthode visant l'exercice de la mémoire ; pour l'autre, Sebald, l'exercice de la mémoire personnelle du narrateur dans un mouvement orbital vertigineux cherche à transcrire la réalité de la destruction au moyen d'une mnémotechnique reposant sur la réécriture de Mémoires. Dans les deux cas il s'agit d'exercer sa mémoire individuelle contre l'oubli et de lever les blocages d'une « mémoire empêchée ». Ceci renvoie à la situation décrite par Jean-Louis Jeannelle à propos des Mémoires dans le contexte du dernier tiers du XXe siècle :

> En devenant un enjeu public, le souci du révolu s'est propagé aux différents champs de la vie sociale et culturelle et a conduit à envisager l'histoire selon une dialectique fortement polarisée, où l'oubli s'oppose désormais frontalement à la remémoration, l'amnésie à la mémoire vive et l'injustice à la réparation des souffrances passées.[336]

Ce droit à la réparation a pris la forme d'un impératif mémoriel après la Seconde Guerre mondiale, celui notamment de la prise de conscience collective de la Shoah. On assiste en effet à partir des années 1970 à un retour de la mémoire juive qui s'apparente au retour d'un refoulé politique, économique et idéologique, favorisé par les procès de Francfort ou de Jérusalem et qui s'accompagne d'une demande sociale de témoignages qui deviennent un genre littéraire à part entière. La mémoire de l'extermination des Juifs d'Europe s'impose comme un paradigme mémoriel central dans lequel s'inscrivent précisément les œuvres de Perec et de Sebald. Les déportés évoquent un vécu propre à ébranler les fondements de l'humanisme traditionnel, « qui les situe aux limites de la communication intersubjective »[337]. L'impératif de mémoire qu'impose l'extermination des Juifs d'Europe s'accompagne d'un impératif de transmission : le témoin survivant devient l'incarnation du rapport du temps présent à l'histoire, ce qui modifie l'ensemble

334 *Ibid.*, p. 269.
335 *Ibid.*
336 *Ibid.*, p. 270.
337 *Ibid.*, p. 271.

des récits de soi. L'amnistie apparaît dans ce contexte comme une amnésie, une mémoire empêchée par le pouvoir : « l'oubli devient le terme négatif d'un couple conceptuel dont la dialectique se grippe ». L'activité mémorielle vise dès lors plutôt une « vérité de dévoilement » qu'une « vérité d'adéquation ». L'image du voile recouvrant longtemps la réalité des camps d'extermination et la notion de « vérité de dévoilement » confirme l'idée d'une « mémoire obnubilée » telle que la formule Perec dans *Lieux*, et dont témoignent les manifestations médiales à l'œuvre dans les récits de Sebald. Aussi cette progressive judiciarisation de la mémoire s'affirme-t-elle selon Jeannelle comme le tournant axiologique de l'histoire autour des années 1980 : la reconnaissance de « l'irréductible « inconciliabilité » entre l'ordre de l'événement et l'ordre de la justice. »[338] L'on peut ainsi évaluer l'entreprise mémorielle de Sebald à partir du tournant axiologique comme une demande de justice adressée à une mémoire empêchée.Cette demande « prend pour terrain un temps dont il existe encore des témoins directs et dont on désire corriger les abus par l'action conjointe des différentes instances en charge du passé »[339]. L'intrication des fonctions propres aux figures de l'historien, du juge, du témoin et du journaliste, s'enrichit de la figure de l'écrivain soucieux de faire œuvre de justice au moyen d'une tentative de « restitution » dans le sens juridique du terme, soit l'« action de rendre à quelqu'un ce qui a été pris ou possédé injustement ou illégalement »[340] sur une base qui est celle de la preuve et du témoignage, dont l'usage des reproductions photographiques et de la réécriture de Mémoires est un élément.

La concurrence du modèle testimonial aura ainsi modifié le modèle mémorial. À partir des années 1970 les récits de vies mémorables se trouvent réorganisés à la fois par les évolutions que connaît l'histoire et par la reconfiguration du champ des écrits de soi autour de l'introspection autobiographique ou de l'attestation testimoniale. Les Mémoires se multiplient dès lors en variantes telles que souvenirs – définition générique de *W ou le souvenir d'enfance* et de *Je me souviens* –, carnets, récits de vie – voire récits biographiques illustrés (Sebald). Les Mémoires ne suivent aucune règle d'exposition d'une vie dans l'Histoire, mais se présentent, avec le journal ou le témoignage, comme l'un des genres les plus disponibles pour assurer une transmission : un vecteur ou un médium privilégié de la mémoire. Si l'assignation générique paraît toujours abusive au regard de l'hétérogénéité des pratiques, les Mémoires affirment cependant un « régime récursif » où les objectifs que s'assignent leurs exécutants varient peu : « ils font figure de modèle narratif quasi-intemporel, reconduit sans fin par les individus qui désirent offrir leur vie au

338 *Ibid.*, p. 274.
339 *Ibid.*, p. 276.
340 https://www.cnrtl.fr/definition/restitution.

souvenir de leurs semblables »[341], montrant par là une faculté d'adaptation où l'intention de témoigner connaît une certaine « perméabilité à l'égard de l'histoire, des Souvenirs, du journal intime, du témoignage ou de l'autobiographie. »[342]

b - Perec ou le puzzle du mémorialiste

Le témoin, une figure du mémorialiste

Le témoin prenant la parole dans la première partie de la fiction de *W ou le souvenir d'enfance* s'interroge sur son acte de transmission. Avant que l'on prenne connaissance de son identité de substitution, Gaspard Winckler, il expose ses doutes et ses incertitudes sur son voyage, sur la narration qu'il veut en faire, et sur le monde qu'il a visité – « j'ai longtemps hésité avant d'entreprendre le récit de mon voyage à W »[343]–, il dévoile « les scrupules » et « les prétextes » qui s'opposent à leur publication, son désir de « garder le secret » sur ce qu'il a vu, son hésitation à « divulguer quoi que ce soit sur la mission » inaccomplie dont les commanditaires ont disparu : « longtemps je demeurai indécis ». À l'incertitude ou à l'indécision s'ajoute une dialectique de l'oubli et du souvenir rémanent : « lentement j'oubliai », mais « mes rêves se peuplaient » de « souvenirs sans fond », monde sans traces autres que celles d'un rêve ou plutôt d'un cauchemar. La dialectique de l'oubli et de la mémoire renvoie dès lors à la singularité de l'expérience vécue : « ce que mes yeux avaient vu était réellement arrivé », mais il est le seul à l'avoir vu ; il est donc le seul témoin : « j'étais le seul dépositaire, la seule mémoire vivante, le seul vestige de ce monde ». C'est précisément sa qualité d'unique témoin qui le détermine à entreprendre son récit. Dans un premier temps, il est « persuadé que les événements dont [il a] été le témoin doivent être révélés » ; il parle du « témoignage [qu'il s'] apprête à faire », il se présente comme « témoin et non acteur », non le « héros » de son histoire ni « le chantre ». Sa position d'observateur extérieur lui permettra dès lors de définir son acte de témoignage, celui de « l'ethnologue » au « ton froid et serein » qui peut dire « j'ai visité ce monde englouti et voici ce que j'y ai vu. » Jusque-là la narration à la première personne fait apparaître un sujet d'énonciation historique. Mais rapidement l'indécision quant à la réalité des faits et du monde mène le lecteur à admettre que le récit repose sur une relation sujet/objet du type de celle qui structure un récit fictionnel, en tant que celui-ci crée son objet pour un narrateur : c'est une réalité placée sous le signe du rêve ou du

341 J.-L. Jeannelle, *Écrire ses Mémoires au XXe siècle*, op. cit., p. 293.
342 *Ibid.*, p. 294.
343 G. Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, op. cit., p. 660.

cauchemar, invérifiable par quelque document que ce soit ni par quelque autre témoin, singularité qui place le narrateur en position de sujet soupçonnable d'être l'auteur d'un monde rêvé et donc imaginé. Aussi la position du narrateur nécessite-t-elle d'être éclairée par un pacte avec le lecteur, qui doit admettre que, si le témoignage est susceptible d'être mis en doute en raison de son unicité, il n'en est pas moins vrai en raison de la *distinction entre le témoin des faits et l'acteur des faits*. Autrement dit, si le narrateur avait été acteur dans le récit à venir, il aurait été susceptible de recevoir un accueil incrédule, et d'être soupçonné d'invention ; la garantie de sa sincérité réside dans sa position de témoin au second degré. La figure de l'ethnologue, gage de scientificité, protège le récit à venir de toute suspicion de « forgerie », en constituant par son seul témoignage le document nécessaire à l'affirmation de la réalité du monde décrit. Le camp de concentration est un objet métaphorique pour un narrateur à la première personne, que l'on peut définir comme un narrateur feint (cette première personne désigne un sujet d'énonciation historique – et théorique en sa qualité de savant –, cependant trop singulièrement déterminé par l'invasion de son imagination pour qu'il ne soit pas situé dans un récit-cadre fictif). Le sujet Gaspard Winckler, masque avéré de l'auteur, n'a pas été la victime directe des camps nazis : il n'est ni le témoin intégral pour qui personne ne pourra témoigner, ni le témoin rescapé que l'on soupçonne d'inventer et que l'on n'écoutera pas à l'issue de la guerre :

> […] Le témoin est seul : personne ne peut témoigner pour lui. Il n'a personne vers qui se retourner. Entre ce dont il a été témoin et les autres, il n'y a que lui. Ou, il est d'autant plus seul que le « vrai » témoin ne peut être là pour témoigner.[344]

Le narrateur est cet intermédiaire défini par sa position singulière dans la relation qu'il s'apprête à faire : non pas un narrateur à la première personne qui raconterait son histoire en tant qu'il en serait le « héros », ni le protagoniste d'une narration de type fictionnel ; il n'est pas non plus un « chantre » de son histoire, un narrateur à la troisième personne comme le narrateur de l'épopée. Il adoptera plutôt une attitude de type scientifique qui suppose un renoncement à la littérature épique (« chantre ») et à la littérature fictive (« héros »), mais impose une forme de neutralité de l'observation caractéristique d'une énonciation théorique et d'une énonciation historique fondée sur des lectures (« la blanche rêverie d'Ishmaël, la patience de Bartleby »). Il se présente, non comme le héros de *Moby Dick*, mais comme le seul témoin survivant des événements racontés (Ishmaël) : un sujet d'énonciation théorique et historique identifiable à un Je lyrique au sein d'un récit-cadre fictif ; un narrateur feint qui laisse deviner la présence de l'auteur : « C'est à eux [les protagonistes de ses lectures], encore une fois, après tant d'autres, que je demande d'être mes

344 François Hartog, *Évidence de l'histoire*, Paris, Éditions de l'Ecole des hautes études en sciences sociales, Cas de figure, 2005, p. 191-214.

ombres tutélaires. » Le je qui s'expose ici s'inscrit dans une filiation d'écrivains (« après tant d'autres ») et « encore une fois » ne peut que renvoyer à l'expérience de lecture d'un Je lyrique, celui de l'auteur.

La question de la transmission posée par le narrateur feint à l'incipit du récit de l'île W pointe la difficulté, déjà relevée par Robert Antelme, d'assumer l'écart, « la disproportion entre l'expérience que nous avions vécue et le récit qu'il était possible d'en faire »[345], et que Perec affronte en constituant le cadre mixte lyrique et épique, donc feint, de sa narration. La figure du témoin feint situe dès lors l'objet de son récit – « un monde englouti » – à mi-chemin entre la littérature et l'énonciation théorique. Or, si la figure du témoin informe dès l'origine le récit de l'historiographie, le témoin, dans *W*, ne peut convoquer aucune trace ou archive écrite. Seule sa voix subsiste, et son autorité réside dans la parole de celui qui a vu : la tradition constituée à partir du judaïsme puis du christianisme montre que le témoin se réclame de la succession des témoignages oculaires et perpétue par l'écriture la mémoire de la révélation[346]. Contre cette tradition qui fonde le témoignage comme document écrit, pour l'histoire et la science de l'histoire, l'exigence du témoignage comme voix à faire entendre (Michelet) s'attache à réintroduire la présence et l'autorité de la voix vive. Le témoin qui apparaît après la Shoah refuse de n'être qu'une source pour l'historien ; il s'autonomise de l'histoire pour faire entendre ce que d'autres ont vécu et qui n'a pas laissé de traces. L'autorité du témoignage, fondée sur la succession des témoins, ne s'inscrit plus chez Perec dans la religion, mais dans la continuité d'une liaison entre la littérature et le témoignage (Melville, Antelme). Une transmission est assurée entre le début du récit écrit au passé et la fin rédigée au futur : les vestiges de la parole vivante – « j'étais la seule mémoire vivante, le seul vestige de ce monde » – sont devenus « les vestiges souterrains d'un monde qu'il [celui qui pénétrera un jour dans la Forteresse] croira avoir oublié ». Cette transmission au spectateur de l'avenir d'une mémoire incarnée devenue récit et donnant sens aux vestiges matériels des vies anéanties fait ici écho aux « vestiges de quelques vies », que nous avons mentionnés plus haut. La déambulation patiente du narrateur dans « les pièces vides, longues et grises » du palais de la mémoire qu'est la Forteresse s'apparente à la fouille archéologique de ces

345 Robert Antelme, *L'espèce humaine*, op. cit., p. 9.

346 « Le témoin est en effet une figure importante dans la Bible : témoin qui voit ou qui entend, témoin qui atteste et se porte garant, témoin qui témoigne devant le tribunal. […] Flavius Josèphe a su aller encore plus loin dans cette voie […] puisqu'on assiste à la mise en place de cette procédure, qui deviendra la règle au Moyen Âge, l'authentification. Le témoin est le garant (l'*auctor* latin) et le meilleur témoin sera évidemment celui qui se trouvera détenir la plus grande autorité. Reprenant ce cadre général, les chrétiens vont non seulement faire du témoin une pierre angulaire de l'Eglise naissante, mais aussi du témoin, du témoignage et de leur dramaturgie judiciaire une expression de la Révélation, une manière de la dire, en reprenant et en déplaçant l'ancien Testament. […] Quant à l'histoire, elle devient un peu plus tard avec Eusèbe de Césarée, *Histoire ecclésiastique*, précisément l'histoire de la succession des témoins, depuis le Sauveur jusqu'au temps présent. » (François Hartog, « Le témoin et l'historien » dans *Gradhiva, revue d'histoire et d'archives de l'anthropologie*, 2000, n° 27, p. 8-9).

rêves sans trace dont parle le narrateur au début de la seconde partie du récit et qui sont destinés à devenir, par l'écriture, l'histoire d'un sujet et d'une communauté humaine.

Cette position, entre littérature et témoignage, nous permet de situer le genre des Mémoires entre l'exercice littéraire et le récit d'une participation à un monde donné, sans qu'il soit non plus pleinement intégré à l'historiographie. Le « monde englouti » dont témoigne le narrateur perecquien suggère un lien entre le mémorialiste et le témoin. Chateaubriand se présentait comme à la charnière « entre un monde éteint et un monde prêt à s'éteindre »[347], « entre deux siècles, comme au confluent de deux fleuves »[348], soit comme l'intermédiaire d'une mémoire sociale et culturelle. De même, on peut penser que la figure du témoin perecquien assume la fonction d'une mémoire sociale, celle de témoins délégués, précisément situés dans l'« intervalle » entre le monde éteint des victimes de la Shoah et le monde de ceux qui sont responsables de la mémoire d'un passé s'éloignant progressivement :

> Cet intervalle a valeur de transition et se situe juste au moment où une période chronologique plus ou moins circonscrite commence à former une unité dont les contours se dessinent. […] C'est ce « futur antérieur » volatile, trop évanescent pour être aisément restitué à des lecteurs ne partageant plus, pour cause, les mêmes idéaux culturels, que le mémorialiste a pour fonction de maintenir dans la conscience collective afin de favoriser la succession des générations. […] cette parcelle chronologique, où une génération éprouve, du fait de son âge ou des mutations survenues, le besoin de se retrouver dans ce qu'elle écrit et ce qu'elle lit de son propre passé, délimite l'espace de temps où s'exerce en priorité l'activité mémoriale.[349]

Cette mémoire sociale, qui par définition devrait être partagée entre les membres de la société, présente précisément la particularité d'avoir été effacée par les auteurs des crimes et d'être menacée d'invisibilité par le passage du temps. Aussi l'entreprise du mémorialiste, nous dit J.-L. Jeannelle, peut-elle prendre la forme d'une pulsion d'enregistrement conduite par un idéal de transparence, un travail conscient, voulu, organisé, à l'opposé à la mémoire involontaire proustienne. Consigner le survenu débouche sur une accumulation de données et répond à une ambition de totalisation, effort d'épuisement du réel qui garantit la référentialité du récit et constitue une manière d'exercer une mémoire intégrale. L'ambition totalisante et hypermnésique du mémorialiste se rencontre dans les descriptions minutieuses de l'organisation de l'île W et de manière générale dans la compulsion hypermnésique à l'œuvre dans nombre de textes perecquiens, à commencer par *Lieux* et les différentes *Tentatives de description*. Le mémorialiste rassemble ainsi autour de lui selon Jeannelle une série de repères ayant valeur de « lieu de mémoire », d'espaces où peuvent se reconnaître ceux qui partagent le même chronotope

347 Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. II, p. 711, cité par J.-L. Jeannelle, *Écrire ses Mémoires au XXe siècle*, op. cit., p. 231.
348 Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. III, p. 597, cité par J.-L. Jeannelle, *Écrire ses Mémoires au XXe siècle*, op. cit., p. 231.
349 J.-L. Jeannelle, *Écrire ses Mémoires au XXe siècle*, op. cit., p. 386-388.

historique ou qui en héritent ; à ce titre, qu'il s'agisse des vies réfléchies (autoportraits), des vies mémorables (Mémoires) ou des vies bouleversées (témoignages), toutes opposent au refoulement vers l'intériorité des facultés mnémoniques et mémorielles par les arts de la mémoire une mnémotechnie sociale intéressant l'ensemble d'une communauté, ainsi, nous l'avons vu, que le rappel des thèses de Maurice Halbwachs nous a permis de l'affirmer à propos des *Je me souviens*.

Perec mémorialiste de son temps

L'ambition totalisante du mémorialiste répond donc à un désir social, celui d'une « mémoire partagée » au fil des époques, associant les générations en une suite continue, où l'individu s'inscrit dans un réseau de souvenirs, de symboles et de représentations d'une société, et « où la mémoire individuelle peut se recommander de pratiques sociales assignables et de traditions mémorielles reconnues. »[350] Cette ambition est bien entendu repérable dans les œuvres de Perec dont le caractère sociologique est le plus marqué : *Les Choses* pour la société de consommation, *Quel petit vélo...* pour la guerre d'Algérie, *Espèces d'espaces* pour la description sensible de l'espace partagé, *Je me souviens* où ses souvenirs inscrivent une mémoire générationnelle, *La Vie mode d'emploi* qui se présente comme « une anatomie (la télévision en moins) des années 1970 »[351]. Nous tenterons de saisir la dimension mémoriale de l'œuvre de Perec, sensible dans l'attention qu'il porte aux transformations de la société émergente au début des années 1960, d'une part en situant son analyse dans le contexte de ses participations à différents revues – *La Ligne générale* et *Cause commune*, dans le sillage d'Henri Lefebvre et Roland Barthes –, d'autre part en relevant dans un ensemble unifié de textes – *L'Esprit des choses* (1965-66) et *Douze regards obliques* (1976) – le mémorable de son époque sous la forme du genre de la chronique.

L'Espèce humaine, *La Ligne générale*, *Cause commune*

Dans son analyse de *L'Espèce humaine* (1963), Perec affirme la possibilité d'une *transmission* de l'expérience de l'inhumanité : nulle réalité, aussi déshumanisante soit-elle, n'est indescriptible, immaîtrisable, incompréhensible. Perec dénonce ainsi la mystification dont l'écriture fait l'objet dans certains discours où la

350 *Ibid.*, p. 343.

351 Ch. Reggiani, « Un peintre de la vie moderne », présentation G. Perec, *Œuvres I*, op. cit., p. XIII.

> […] fin véritable est de masquer et non de dévoiler. On nous invite, partout et toujours, à ressentir le mystère, l'inexplicable. L'inexprimable est une valeur. L'indicible est un dogme. Les gestes quotidiens, à peine sont-ils décrits, qu'ils deviennent des mensonges. Les mots sont des traîtres. On nous invite à lire entre les lignes cette inaccessible fin vers laquelle tout écrivain authentique se doit de tendre : le silence.[352]

Perec rejette cet aveu d'impuissance de la littérature et l'évitement du monde qu'il contient en affirmant à l'inverse sa confiance dans la médialité du langage,

> […] confiance illimitée dans le langage et dans l'écriture qui fonde toute littérature […]. Car cette expression de l'inexprimable qui en est le dépassement même, c'est le langage qui, jetant un pont entre le monde et nous, instaure cette relation fondamentale entre l'individu et l'Histoire, d'où naît notre liberté.[353]

Les exemples donnés de cette incapacité du langage à prendre en charge l'inhumanité associent l'expérience concentrationnaire aux angoisses face à la marche de l'histoire, aux développements techniques et à l'écoulement du temps, tous situés du côté de l'immaîtrisable :

> […] Il est plus immédiat de voir dans les camps un monde horrible dont on ne parvient jamais très bien à comprendre comment il a pu exister. Mais il a existé. Il est plus immédiat et plus rassurant de voir dans le monde d'aujourd'hui quelque chose que l'on ne peut maitriser ? Mais ce monde existe. Et ce fameux univers kafkaïen, où l'on veut trop vite voir une géniale préfiguration de nos grands « cataclysmes » modernes, n'en rend pas compte : on en infère une malédiction éternelle, une angoisse métaphysique, un interdit qui pèse sur la « condition humaine ». Mais ce n'est pas de cela qu'il s'agit.
> Nous n'avons pas à nous dégager du monde ni à le vouloir insaisissable parce qu'il nous arrive, dans des conditions données, dans une histoire qui est la notre, de penser que nous ne pourrons jamais le saisir. Une partie relativement privilégiée de notre planète connaît ou croit connaître l'angoisse de l'histoire, de ces temps qui s'entêtent à ne pas ressembler à l'image que l'on persiste à s'en faire, l'angoisse de la technique monstrueuse (« tuera-t-elle l'homme ? »), l'angoisse de la mémoire et du temps qui s'écoule. Mais nous posons mal les questions qu'il faut poser.[354]

Le lien entre l'expérience concentrationnaire et le monde moderne de l'après-guerre repose sur une description trop « immédiate » des thèmes de la condition humaine, de l'angoisse face au temps et de la technophobie. En refusant toute tentation d'explication métaphysique du monde moderne, Perec affirme le potentiel de construction de sens de la littérature, la « vérité de la littérature » qu'exemplifie selon lui *L'Espèce humaine* :

> […] À ce niveau, langages et signes redeviennent déchiffrables. Le monde n'est plus ce chaos que des mots vides de sens désespèrent de décrire. Il est une réalité vivante et difficile que le pouvoir des mots, peu à peu, conquiert.[355]

L'opposition de Perec à toute lecture métaphysique du monde ne signifie pas pour autant que ces thèmes ne sont pas sensibles, voire centraux, pour lui : si les questions sont mal posées, elles constituent cependant le cœur de la réflexion pour l'auteur et ses contemporains.

---

352 G. Perec, « Robert Antelme ou la vérité de la littérature » dans *L.G. Une aventure des années soixante*, op. cit., p. 111-112.

353 *Ibid.*, p. 114.

354 *Ibid.*, p. 112-113.

355 *Ibid.*, p. 114.

L'anéantissement de l'humanité qui s'est accompli dans les camps rejoint la destruction de l'homme soumis à la technique, dont l'inhumanité est repérable et déchiffrable dans le monde contemporain et se mesure à l'aune de l'expérience concentrationnaire. Un autre texte de Perec revient sur cette association de l'expérience concentrationnaire au monde contemporain en mettant en avant la *vérité* de la littérature et du monde. Dans *L'Orange est proche* (1972), il rend compte de sa propre réception du film de Stanley Kubrick *Orange mécanique* :

> […] J'ai reçu « Orange mécanique » comme une histoire réelle, la seule, la vraie, enfin dévoilée, enfin devenue vérité élémentaire débarrassée de tout ce qui la masquait, la déguisait, la rendait apitoyante ou grandiose ; image réelle de notre monde ; la violence est la seule institution, la seule monnaie d'échange, la seule valeur que les hommes reconnaissent, que ce soit pour s'en protéger, pour s'y assumer ou pour la contrôler. Tout ce qui a été dit sur l'expérience concentrationnaire peut et doit ici être redit : la violence est la continuation de l'exploitation, non « par d'autres moyens » (comme on dit que la guerre continue ce que la politique a commencé), mais avec ses moyens mêmes et, pourrait-on dire, enfin « vrais » : la violence est la seule vérité du capital, son unique instrument, son unique recours (il n'est pas superflu de redire cette vérité élémentaire : tout ce que nous savons sur le monde des camps semble n'avoir pas suffi à la faire apparaître, tant il est vrai qu'il faut encore et toujours répéter que les camps ne sont pas, n'ont jamais été une exception, une maladie, une tare, une honte, une monstruosité, mais la seule réponse cohérente du capitalisme).[356]

L'insistance sur une vérité fondée sur l'expérience des camps montre que la violence peut être considérée comme le propre de toutes les sociétés industrielles contemporaines. La violence, nous dit Perec, est aujourd'hui intégrée dans la vie courante, dans la vie quotidienne, dans la société, dans une culture complexe élaborée sur la communication, matériellement équipée d'instruments technologiques, d'institutions politiques, d'arts et de loisirs. La barbarie est l'inverse de l'état de nature ; elle est

> […] l'affirmation, unique et crue, d'un système fondé sur l'écrasement d'autrui : piétiner, réprimer, piller, violer, tuer, monde bâti sur le chantage, le mépris, l'humiliation, la terreur : la barbarie est tout l'inverse de l'état sauvage ; c'est, enfin débarrassé de ses oripeaux humanistes (droits fondamentaux de la personne humaine, respect d'autrui, etc.), un monde parfaitement policé : il repose entièrement sur sa police et sa police lui donne son véritable visage.[357]

La barbarie ou l'inhumanité est l'expression de la vérité brute de la violence propre à un monde culturellement élaboré :

> […] Ici, dans « Orange mécanique », nous ne sommes même pas dans un camp, ni même dans une prison (les scènes de prison ont même quelque chose de profondément tranquille, de gentiment habituel ; de tous les lieux du film, c'est certainement celui où il semble que l'on ait le moins de choses à redouter). Tout est presque normal : le téléphone fonctionne, les ascenseurs fonctionnent, les voitures vont vite, le matériel électro-acoustique est d'excellente qualité, la mode est amusante ; on peut à peu près normalement marcher dans les rues ; on voit des gens qui ont l'air de mener une vie tout à fait normale : un Premier ministre, un ministre du culte, un écrivain, des photographes de presse, des infirmières, un docteur, un psychologue, des acteurs, une chanteuse de la télévision, un conseiller pédagogique, un père et une mère, des jeunes, des vieux, des riches et des

356 G. Perec, « L'Orange est proche » dans Paul Virilio, Georges Perec, J.M. Palmier, Jean Duvignaud, *Le pourrissement des sociétés*, Paris, Union générale d'éditions, 1975, p. 247.

357 *Ibid.*, p. 250.

> pauvres. On peut faire collection d'œuvres d'art, s'occuper de ses chats, taper à la machine, lire le journal ou la Bible. Il y a même des spaghetti et une bouteille de vieux Bordeaux. Et bien sûr, la neuvième symphonie.[358]

Cette critique de la violence généralisée du monde comme vérité du capital s'inscrit dans une pensée marxiste qui considère la technique moderne comme un moyen de domination politique et la rationalisation, un système caché de domination. L'approche de la société rationalisée présentée par Perec reprend le thème de la domination en l'ancrant dans l'expérience concentrationnaire. Dix ans après son article sur *L'Espèce humaine de* Robert Antelme, le thème de l'humanité ou de l'inhumanité du monde contemporain reste associé à l'expérience concentrationnaire. L'évaluation de la société selon la vérité des camps est ainsi une constante de son œuvre. On la trouve dans le projet de *La Ligne générale*, revue à laquelle il participa entre 1959 et 1963 :

> *La Ligne générale* entendait donc s'insurger à la fois contre la pesanteur de la tradition stalinienne et contre la déliquescence de la pensée marxiste à laquelle s'abandonnaient ceux-là mêmes qui avaient été les tenants les plus résolus du réalisme socialiste. Pour tous ces jeunes gens, les perspectives du marxisme sont indiscutables. Une bonne part d'entre-eux sont d'origine juive ; ils ont vu dans leur enfance les leurs disparaître dans les camps ou vivre dans l'angoisse de l'exil ou de la clandestinité. Leurs racines familiales ou culturelles sont coupées. C'est dans la pensée marxiste qu'ils trouvent un terreau intellectuel nourricier. Le marxisme leur permet de retisser une symbolique sociale et culturelle : un marxisme qui donne sens à l'Histoire, alors que, pour eux, elle a signifié absurdité et terreur, et qui entend penser globalement – et intelligemment, dialectique oblige – l'ensemble des phénomènes historiques et culturels.[359]

L'analyse marxiste de l'expérience concentrationnaire expliquerait donc en partie l'adhésion de Perec au marxisme. Mais cette adhésion relèverait peut-être chez lui d'une posture, d'un

> […] vouloir-être marxiste (ou plutôt vouloir-se-désigner-comme-marxiste) que d'une adhésion intellectuelle solide à un corpus doctrinal. Et il n'y a guère d'accord politique ou même moral avec le PCF, dont Perec n'a jamais été réellement proche. Ce vouloir-s'essayer-à-être-marxiste était lui-même plutôt velléitaire. Georges Perec a eu dans ce domaine une culture assez succincte.[360]

Mais il est indéniable que le postulat marxiste a été déterminant dans l'orientation de *La Ligne générale*. Ajoutons que la revue, ainsi que le souligne Claude Burgelin, port un intérêt particulier aux liens entre les modes d'expression artistiques, musique, cinéma, architecture, peinture, et aux objets de la culture américaine :

> […] Dans ce dialogue-montage entre les arts semblaient s'ouvrir les voies les plus prometteuse de la modernité. *La Ligne générale* fut captivée, comme une bonne part de la jeunesse du temps, par les images qu'offrait l'Amérique : jazz, roman noir, film policier, comédie musicale, western, science-fiction paraissaient construire un espace de perpétuelle conquête où chacun de ces modes d'expression semblaient faire écho aux autres, tous marqués par le même dynamisme.[361]

---

358 *Ibid.*, p. 248.

359 Claude Burgelin, *LG. Une aventure des années soixante*, op. cit., p. 9-10.

360 *Ibid.*, p. 10.

361 *Ibid.*, p. 19.

Perec est conscient que les conditions de l'expérience esthétique sont affectées par le renouvellement des potentialités d'expression qu'offrent les supports d'enregistrement de la communication de masse et que la mutation du langage artistique est aussi celle de l'hypomnèse.

Il retrouve la dynamique collective propre aux revues entre 1972 et 1974 avec la fondation de *Cause Commune* en compagnie de Paul Virilio et Jean Duvignaud. Une sélection de textes issus des neuf premiers numéros (n°1, mai 1972 - n°9, février 1974) fut réunie en 1975 sous le titre *Le pourrissement des sociétés* (10/18). La première partie contient un texte de Paul Virilio, de Georges Perec, de Jean-Michel Palmier, de Jean Duvignaud, et la seconde, intitulée *C.C. 1972-1974 : Les éditos*, réunit quatre textes de Duvignaud, deux de Perec, un de Virilio. Le volume s'achève avec des « notes et hétéronotes » de lecture. Dans la première partie, le texte de Perec est *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* ; dans la seconde, il s'agit de *L'Orange est proche* et *Approches de quoi ?*, tous deux présentés comme des éditos. Le titre de l'ensemble suggère l'idée que les sociétés sont soumises à un principe de corruption naturelle identique à celui des étants organiques. L'exposé des arguments est fourni par Jean Duvignaud :

> « C. C. » est un lieu critique – où ne s'impose aucune doctrine...
>
> Remettre en question les idées sur lesquelles reposent les idéologies politiques et la bonne conscience occidentale, entreprendre une investigation de la vie quotidienne moderne, chercher les éléments d'une critique capable d'affronter les dimensions imprévisibles de l'expérience commune, tels sont les buts de notre démarche.
>
> Toutes les pensées politiques ou sociales font l'option que les sociétés se conservent. Nous partons de l'idée qu'elles se détruisent : les sociétés occidentales se décomposent et nous ne pouvons dire ce qui viendra après elles.
>
> La libération de l'instinct de conservation autorise la répression, la dégradation de l'espace aide à décomposer notre conscience et notre vie. Au moment du nazisme, déjà, de tels événements se sont produits.
>
> La destruction des sociétés impose l'étude de tout ce qui se cache sous le terme de « mutation » : un nouveau type de civilisation fera-t-il suite à ce pourrissement ? Ou autre chose ? Ou rien ?[362]

Notons que l'appréhension de l'inhabitable est décrit sur le même mode dans le chapitre éponyme d'*Espèces d'espaces* qui mentionne une lettre citée par David Rousset issue du *Pitre ne rit pas* (1948). Surtout, le ton est pessimiste, et l'attente anxieuse. L'idée d'une mutation est suspecte et pourrait ne correspondre aucunement à une vision progressiste de l'histoire, mais plutôt à celle d'une régression d'ordre naturel, ou d'une évolution contrariée, voire inversée.

Il est intéressant de rapprocher ce texte de la première des notes de lecture publiée par Jean Duvignaud dans *Cause Commune* : le rapprochement permet en effet d'établir une relation

362 Quatrième de couverture de *Pourrissement des sociétés*, 10/18, 1975.

idéologique entre Perec et Sebald articulée sur les thèses des penseurs marxistes de l'Ecole de Francfort. Intitulée *L'Ecole de Francfort*, la note développe – nous sommes en 1972 et 1974 – l'idée que la France a accueilli avec beaucoup de retard les thèses de l'Ecole :

> […] Voilà, c'est la mode ! Il aura fallu du temps... Mais en France, l'on est toujours en retard d'une génération de penseurs.
>
> […] En deux ans, l'on aura traduit presque tous les grands essais d'Adorno, d'Horkheimer, d'Habermas. W. Benjamin que publia autrefois Nadeau, presque en silence, émerge, lui aussi.[363]

Duvignaud rappelle alors le rôle de passeur des écrits de l'Ecole de Francfort qu'il joua alors :

> […] En 1955, à l'époque d'*Arguments*, j'étais allé à Francfort pour rencontrer Adorno. La révision que nous entreprenions des idéologies reçues, correspondait à ce que nous savions, assez vaguement, des démarches du groupe depuis 1934. J'ai rapporté alors quelques textes d'Adorno, les livres de l'Ecole. Dois-je rappeler qu'à ce moment aucun éditeur n'en a voulu ? Même Marcuse, qui ne connaissait pas encore évidemment la gloire que lui apporta (sans doute à tort) 68, n'intéressait personne.[364]

La raison de ce désintérêt des éditeurs français pour les auteurs de l'Ecole de Francfort tient selon Duvignaud à un effet de mode typiquement français qui veut qu'un mouvement intellectuel chasse l'autre. La critique vise l'effet d'exclusivité que la mode accorde aux mouvements intellectuels, masquant ainsi la profusion des propositions :

> […] Ce qu'il faudrait chercher, c'est le voile qui masque l'attention. Le cache qui empêche le déploiement de la générosité mentale : on sait que la psychiatrie classique a occulté le freudisme durant trente ans, que le lansonisme a masqué l'analyse structurale et le rationalisme positiviste le dévoilement de l'hégélianisme et du marxisme. Il n'est pas certain que le cache de l'Ecole de Francfort n'ait pas été l'existentialisme puis le structuralisme eux-mêmes : les nouveaux arrivants ferment la porte derrière eux ! Il ne faudrait pas que l'Ecole de Francfort masque une autre recherche.[365]

Ce constat est partagé par Rainer Rochlitz :

> […] En Allemagne, l'« Ecole de Francfort » a été redécouverte avant 1968 et a joué un rôle important dans le mouvement des étudiants. En France, la découverte se situe pour l'essentiel après l'échec de 1968. Si l'on fait abstraction de quelques intellectuels (R. Aron) qui l'ont connue à travers Horkheimer et Benjamin, l'« Ecole » a été ignorée pendant toute la période dominée par l'existentialisme, le marxisme et le structuralisme.[366]

Aussi Duvignaud entreprend-il de présenter les thèses marxistes de l'Ecole en les distinguant des autres marxismes nationaux sur la base de la spécificité de leur position à l'égard du nazisme dès 1934 :

---

363 Jean Duvignaud, « L'Ecole de Francfort » dans *Le pourrissement des sociétés*, op. cit., p. 287.

364 *Ibid.*, p. 288.

365 *Ibid.*, p. 288-289.

366 Rainer Rochlitz, « Ecole de Francfort » dans Jacques Leenhardt, Robert Picht (dir.), *Au jardin des malentendus. Le commerce franco-allemand des idées*, Arles, Actes Sud, 1997, Babel, p. 236.

> […] En ce sens, les gens de Francfort n'ont aucune originalité. Tout se passe avec eux comme dans les dizaines de groupes qui se forment alors un peu partout en Europe : les « humanistes » naïfs qui se regroupent à Paris « sous la bannière du marxisme » ne sont guère différents de ceux qui constituent l'équipe d'« Ordine » autour de Gramsci à Turin un peu plus tôt.
>
> Mais vienne le nazisme et tout change. Chacun rentre dans une caverne protectrice : ici, les démocraties libérales, là le stalinisme. […] Les gens de l'Ecole de Francfort, eux, réagissent autrement. Ils dépouillent leur déguisement d'intellectuels « humanistes » : la victoire du nazisme n'est pas celle de la barbarie sur la civilisation. La barbarie est aussi rationnelle que la civilisation et la rationalité est aussi étrangère à la définition d'un régime politique qu'à l'exercice libre de la pensée.
>
> Cette « grande révision » commence dès 1934 pour l'Ecole de Francfort. C'est ce qui fonde leur originalité.[367]

Duvignaud procède alors à une présentation rapide des thèses de l'Ecole de Francfort en trois points :

> […] Les trois points forts de cette réflexion apparaissent ainsi : d'abord cette découverte que la raison et la rationalité sont une idéologie comme les autres idéologies et que, depuis le XVIII[è] siècle où les « philosophes » avaient dévoilé le mécanisme du pouvoir politique par l'exercice de la raison, la technique et le pouvoir se sont emparés de cette raison pour en faire un instrument de répression.
>
> Ensuite vint cette attitude prudente de mise entre parenthèses de toute attitude d'engagement : la remise en question doit être permanente et radicale, elle ne saurait s'arrêter à un choix passionnel pour un combat partiel. […] Une fois coupé le lien entre critique sociale et engagement dans un mouvement d'opinion […] il faut cesser d'attribuer l'action universelle à un « sujet de l'histoire », rêve philosophique depuis Hegel qui désignait dans la préface de la *Phénoménologie de l'esprit* celui qui, au moment où il écrivait, entrait en vainqueur dans sa ville d'Iéna, Napoléon […].
>
> La société moderne – c'est le troisième temps de la réflexion critique – transforme les idées en objets de consommation. Cela Lukacs l'avait dit et Walter Benjamin. Marcuse et Fromm, qui appartinrent eux aussi à l'Ecole, ont donné le développement que l'on sait à cette idée. L'art seul en somme peut représenter et incarner la contestation d'un rationalisme devenu à la fois délire et nostalgie. Adorno après Benjamin s'applique à montrer dans sa philosophie de la musique nouvelle qu'il existe une création artistique critique.[368]

On voit ici que les cibles de la critique de l'Ecole de Francfort – critique de la rationalité comme instrument de pouvoir, refus de l'engagement sartrien et de la philosophie de l'histoire, procès de la réification de la marchandise à laquelle l'art peut répondre de manière critique – coïncident avec les positions de Perec : refus de trouver un sens à la barbarie de l'histoire (*L'Orange est proche*), conception de la violence comme fondement de la société capitaliste et de l'art comme réponse critique au désenchantement issu de la culture des « choses ».

Approches de quoi ?, présenté comme un des « éditos » de *Cause Commune*, oppose l'information événementielle des médias de masse – la presse principalement – et la quotidienneté du travail et de la vie individuelle. Il s'agit de désigner le milieu où nos habitudes nous orientent :

---

367 Jean Duvignaud, « L'Ecole de Francfort », *op. cit.*, p. 290.

368 *Ibid.*, p. 291-292.

> […] Ce qui se passe vraiment, ce que nous vivons, le reste, tout le reste, où est-il ? Ce qui se passe chaque jour et qui revient chaque jour, le banal, le quotidien, l'évident, le commun, l'ordinaire, l'infra-ordinaire, le bruit de fond, l'habituel, comment en rendre compte, comment l'interroger comment le décrire ?[369]

L'attention portée au quotidein, à la répétition des tâches, aux occupations qui scandent le passage des jours , permet de mesurer le temps. L'adjectif *habituel* se substantive, comme *quotidien* : ils deviennent des catégories du temps, le médium où le présent est en contact avec le passé qu'il s'agit d'exhumer, pour reprendre la métaphore archéologique chère à Benjamin évoquée dans « Exhumer et se souvenir » :

> […] Interroger l'habituel. […] Comment parler de ces « choses communes », comment les traquer plutôt, comment les débusquer, les arracher à la gangue dans laquelle elles restent engluées, comment leur donner un sens, une langue : qu'elles parlent enfin de ce qui est, de ce que nous sommes.[370]

Les catégories de l'habituel et du quotidien sont généralement dévaluées en raison de la bassesse du sujet parce que ces catégories décrivent la trivialité des besoins de l'homme, dont la dévalorisation, propre aux discours technophobiques, est intemporelle. Les « choses communes » sont à la fois des choses triviales et des choses partagées, extériorisées. Aussi le milieu où nous vivons, « *qui est et qui nous constitue »*, est-il susceptible d'une analyse anthropologique, et peut-être plus précisément d'une anthropologie des techniques appliquée à notre époque et génératrice d'un étonnement face à l'inventivité humaine :

> […] Peut-être s'agit-il de fonder enfin notre propre anthropologie. […] Interroger ce qui semble aller tellement de soi que nous en avons oublié l'origine. Retrouver quelque chose de l'étonnement que pouvaient éprouver Jules Verne ou ses lecteurs en face d'un appareil capable de reproduire et de transformer les sons. Car il a existé, cet étonnement, et des milliers d'autres, et ce sont eux qui nous ont modelés.[371]

C'est à une anthropologie proche de celle de Mauss dans son analyse des techniques du corps ou de à celle du paléo-anthropologue André Leroi-Gourhan que Perec convie son lecteur :

> […] Ce qu'il s'agit d'interroger, c'est la brique, le béton, le verre, nos manières de table, nos ustensiles, nos outils, nos emplois du temps, nos rythmes. Interroger ce qui semble avoir cessé de nous étonner. Nous vivons, certes, nous respirons, certes ; nous marchons, nous ouvrons des portes, nous descendons des escaliers, nous nous asseyons à une table pour manger, nous nous couchons dans un lit pour dormir. Comment ? Où ? Quand ? Pourquoi ?[372]

Nous noterons l'appel fait aux techniques de construction, l'attention portée aux déplacements dans l'espace et dans le temps et encore aux besoins corporels. Les techniques et la trivialité des besoins qu'elles servent sont le cœur de l'anthropologie perecquienne :

---

369 G. Perec, « Approches de quoi ? », *op. cit.*, p. 11.

370 *Ibid.*

371 *Ibid.*, p. 12.

372 *Ibid.*

> […] Il m'importe peu que ces questions soient, ici, fragmentaires, à peine indicatives d'une méthode, tout au plus d'un projet. Il m'importe beaucoup qu'elles semblent triviales et futiles : c'est précisément ce qui les rend tout aussi, sinon plus, essentielles que tant d'autres au travers desquelles nous avons vainement tenté de capter notre vérité.[373]

L'anthropologie défendue ici par Perec est un moyen d'accéder au temps présent. C'est par la mise au jour du milieu dans lequel se déploient nos habitudes que nous percevrons ce dont quoi notre temps est fait. Aussi est-ce l'ensemble des techniques grâce auxquelles nous sommes en relation avec le monde qu'il s'agit de redécouvrir. Cette anthropologie assure un passage du je de l'individu au nous de la collectivité : essentiellement extériorisées et publiques, les techniques renvoient à nos pratiques sociales les plus répandues et les plus inaperçues. *Je me souviens*, sous-titré *Choses communes I*, est exemplaire de cette approche qui met en évidence les lieux communs, nous l'avons vu, tels que modelés par les techniques issues de l'industrialisation de la culture : chansons, cinéma, photographies. Cette anthropologie des techniques donnerait ainsi accès à une « vérité » gisant dans ce qu'on pourrait appeler la matérialité du temps.

Le milieu du quotidien : Lefebvre, Barthes, Perec

Nous souhaitons montrer ici que le concept de quotidien dégagé par Lefebvre et Barthes au même moment est le lieu d'une pensée de la technique chez Perec. Sensible aux aspects techniques de la vie quotidienne, celui-ci leur confère les qualités d'un médium temporel, d'un milieu grâce auquel le temps sensible trouve à se dire – le temps présent en cours de transformation rapide et le temps tout juste passé et qui offre ses traces à la mémoire.

L'attention portée par Perec au quotidien s'inscrit dans le contexte historique français que le récit historique de l'après-guerre aura identifié comme les « Trente Glorieuses » et dont la critique aura été portée notamment par Lefebvre et Barthes, respectivement au moyen des notions de quotidien et de mythologie. Les historiens critiques des « Trente Glorieuses » notent de leur côté « bien des lacunes dans l'historiographie française par rapport au regard plus situé, plus historico-anthropologique porté sur la « modernisation » de la France d'après-guerre par les historiens.nes.s anglais.e.s et américain.e.s. »[374] Apparue au début des années 1990, cette critique historienne s'appuie sur les travaux « d'un Lefebvre, d'un Barthes, d'un Baudrillard ou d'un Debord – autant de penseurs quelque peu mis à l'écart par des historien.ne.s du contemporain trop soucieux des

373 *Ibid.*, p. 13.

374 Céline Plessis, Sezin Topçu, Christophe Bonneuil (dir.), *Une autre histoire des « trente glorieuses ». Modernisation, contestations et pollutions dans la France d'après-guerre*, Paris, La Découverte, 2013, p. 14.

frontières disciplinaires. »[375] Mettant en évidence la fiction nationale de la modernisation dans un contexte d'hégémonie américaine, de Guerre froide et d'écroulement de l'empire colonial, l'historiographie critique venue d'Outre-Manche ou d'Outre-Atlantique pointe les artefacts du quotidien dans la culture populaire française, des romans aux magazines à succès, des publicités au cinéma. Elle méprise ainsi les récits artistiques modernes, qui empruntent leurs valeurs aux préceptes industriels et technoscientifiques (Le Corbusier, Edgar Varèse, Nicolas Schöffer) :

> […] Loin de les voir comme des « progrès » ou des « modernisations » nécessaires, l'histoire culturelle conçoit cette valorisation des productions mécaniques, uniformes et de « masse » par nombre d'artistes des années 1950 et 1960 comme un mouvement de délégitimisation du sujet et de la subjectivité (du *Parti pris des choses* de Ponge au structuralisme) et, somme toute, comme un alignement de l'art et de la pensée sur le « modèle technocratique » et industrialiste de la « nouvelle » société en gestation.[376]

Cette historicisation de l'idéologie de la modernisation a été active dès les années 1970-1980 dans le secteur de l'urbanisme et de l'habitat, en raison notamment de la critique de l'inhumanité de l'urbanisme technocratique d'après-guerre portée par une nouvelle doxa politique.

Par ailleurs, l'historiographie critique des « Trente Glorieuses » tente de ressaisir cette période par le biais des discours alternatifs au discours moderniste, c'est-à-dire par les discours scientifiques alertant sur les dangers que la modernisation fait courir aux écosystèmes et présentant les années de l'après-guerre comme celles d'une accélération désastreuse pour l'humanité, une histoire décliniste et non plus progressiste, courant le risque de se transformer en une

> […] historiographie « évolutionniste », qui annoncerait en fanfare le dépassement de l'ancienne histoire des « trente glorieuses », biaisée par l'idéologie productiviste, par une nouvelle histoire des « trente ravageuses », écologiquement correcte.[377]

En cela, l'histoire critique des « Trente Glorieuses », fondée sur la thèse de l'autonomie croissante et déshumanisante de la technique comme système, défendue notamment par Jacques Ellul en France (*La Technique ou l'enjeu du siècle*, 1954), rejoint, à la suite de celles de Heidegger, les réflexions d'Hannah Arendt sur la posture de domination de la nature et sur l'instrumentalisation du monde. Cette analyse tend alors à relativiser les tensions issues de la Guerre Froide, renvoyant dos à dos les régimes capitalistes et communistes en raison de leur dynamique bureaucratique et technique et de ses impacts sur les modes d'existence humaine :

---

375 *Ibid.*, p. 14.

376 *Ibid.*, p. 14-15.

377 *Ibid.*, p. 19.

> […] Cette perspective, creusée par Arendt et l'Ecole de Francfort aux États-Unis, et en France par Charbonneau, Jacques Ellul, Gabriel Marcel ou Paul Ricœur dans le monde intellectuel chrétien, n'est pas éloignée du constat de Cornélius Castoriadis et Claude Lefort à l'autre bout de l'échiquier idéologique.[378]

Il s'agit ainsi, à travers l'histoire culturelle et l'histoire des intellectuels, de mettre en perspective l'antitotalitarisme qui, bien avant que celui-ci ne devienne le credo des nouveaux philosophes,

> […] plonge ses racines après guerre dans la critique de la bureaucratie et de la mégamachine technologique de penseurs aussi différents que Bernanos, Marcel, Ellul, Charbonneau ou Castoriadis.[379]

Le discours moderniste des « Trente Glorieuses » aurait donc masqué un certain nombre de pistes critiques que reprennent certains historiens, qui proposent une « nouvelle histoire de la France d'après-guerre, émancipée du mythe des "Trente Glorieuses" », fondées sur l'analyse des récits modernistes et sur la critique de ces récits. L'une de ces contributions, due à Kristin Ross, nous permet en effet d'introduire et de situer le contexte de la critique du quotidien dans lequel l'œuvre de Perec prend place[380]. L'histoire culturelle pratiquée par Kristin Ross[381] souhaite saisir les deux principales mutations qu'a connues la France entre le milieu des années 1950 et le milieu des années 1960 : la modernisation capitaliste et la perte de son empire colonial. La première mutation aurait conduit les familles de la classe moyenne vers une vie de plus en plus rationalisée et consumériste, sur le modèle américain, et renvoyé le projet colonial français à « une temporalité archaïque, poussiéreuse ». La décolonisation, ainsi corrélée à la modernisation, permettrait de comprendre d'une part l'apparition de « nouvelles formes de racisme centrées sur la figure du travailleur émigré », et d'autre part le fait que les discours néolibéraux proclamant la fin des idéologies et du conflit des classes sociales se sont appuyés sur l'évacuation de la critique idéologique. Kristin Ross lit dans les objets de la culture populaire (romans, magazines féminins, etc.) les symptômes « d'une anxiété culturelle profonde par rapport à un mouvement rapide de modernisation conduit par l'Etat et cristallisé autour de la marchandise reine : l'automobile », et situe dès lors son travail dans le sillage des études culturelles des années 1930 menées par des penseurs allemands (Simmel, Krakauer, Benjamin) à propos de la ville de Paris, études poursuivies en France par des auteurs qui tentèrent une histoire critique du présent centrée sur l'idéologie de la modernisation et l'adoption de pratiques de consommation américaines – entre autres plus particulièrement Roland Barthes (*Mythologies*, 1957), Henri Lefebvre (*Critique de la vie quotidienne*, 1958 [1946], 1961, 1981), Edgar Morin (*L'Esprit du temps*, 1958). Il y eut donc à cette

---

378 *Ibid.*, p. 23-24.

379 *Ibid.*, p. 25.

380 Kristin Ross, « *La critique de la vie quotidienne. Barthes, Lefebvre et la culture consumériste* » dans Céline Plessis, Sezin Topçu, Christophe Bonneuil (dir.), *Une autre histoire des « trente glorieuses*, op. cit.

381 Kristin Ross, *Rouler plus vite, laver plus blanc. Modernisation de la France et décolonisation au tournant des années 60*, Paris, Flammarion, 2005.

époque un courant de pensée critique à l'endroit de la modernisation, que seule une analyse transdisciplinaire pouvait faire émerger, et qui, précisément en raison de son caractère transversal, ne fut pas accueilli favorablement :

> […] Cette critique […] constituait un projet dont la nouveauté et la menace peuvent-être mesurés à l'aune de l'hostilité presque unanime avec laquelle un ouvrage tel que *Mythologies* fut accueilli par les spécialistes universitaires en France. […] Ce courant minoritaire de critique idéologique de la modernisation se développa comme la face cachée, l'alternative oubliée de ce qui devint quelques années plus tard le paradigme intellectuel français dominant : le structuralisme. Des écrivains aussi variés que Jean-Paul Sartre, Lefebvre et Cornélius Castoriadis se rejoignirent contre un structuralisme s'affirmant non pas comme une alternative critique mais simplement comme une adaptation fonctionnaliste au mode de domination créé par l'accélération de la modernisation capitaliste depuis la fin des années 1950. Selon eux, le structuralisme, qui renvoyait à l'étude des habitudes permanentes, à l'histoire du même, à l'analyse de la reproduction des structures sociales dans lesquelles les agents seraient à peine plus que les instruments des dispositions subies, serait en fait venu étendre l'emprise – et, ce faisant, saturer les sciences humaines avec un « modèle » (dérivé de la linguistique) et non une « critique ». Le modèle linguistique saussurien était estimé immédiatement transposable à toutes les activités intellectuelles et les disciplines au sein des sciences humaines. Bien sûr, mettre ensemble des disciplines autour d'une méthode ou d'une procédure partagées diminuait les différences disciplinaires et, par là-même, la capacité d'une discipline à fournir un « terrain étranger », pour ainsi dire, un recul et une perspective critique sur une autre.[382]

Les analyses de Barthes, Lefebvre et Morin donnaient à voir le moment de l'arrivée de De Gaulle à la tête de la nouvelle Ve République, conjointement à l'entrée de la France dans l'« ère du consommateur », comme un moment de transformation à grande échelle de l'ancienne culture populaire en culture de masse :

> […] Ces écrits critiques mirent en avant à nouveau frais des questions de culture, de conscience et d'expérience, en les examinant sous l'angle du quotidien. Cette façon de formuler la question constituait également un abandon du genre d'histoire macrosociale favorisée par la Deuxième internationale. […] Cela signifiait reconnaître que les pratiques du quotidien – la manière dont les gens font leurs courses, la manière dont il se meuvent dans la ville, etc. – et non les idées, les philosophies ou les croyances abstraites en arrivaient à jouer le rôle fonctionnel de l'idéologie. […] Alors que les traditions plus anciennes de critique idéologique organisée autour de concepts comme la « méconnaissance » (Marx, Althusser, etc.) promouvaient une sorte de fermeture culturelle dans laquelle l'idéologie serait une force extérieure agissant sur nous, le « quotidien » devait révéler le caractère incomplet et ouvert du présent, agissant sur nous et produit par nous. Le quotidien était le résultat de l'action humaine, mais en même temps l'action en était imprégnée et ne prenait sens qu'à intérieur de lui.[383]

Le temps présent constitue donc un objet de critique sociale et historique, et le quotidien un instrument conceptuel heuristique ; dans cette perspective, le médium-milieu de l'expérience est le lieu du « sens de l'historicité de l'existence, ancré dans la perception de l'invisibilité de l'expérience individuelle et collective […]. »[384]

Nous ne nous attarderons pas sur les analyses du quotidien effectuées par Lefebvre et Barthes ; elles sont décrites précisément dans les ouvrages de Michael Sheringham et de Derek

---

382 K. Ross, « *La critique de la vie quotidienne. Barthes, Lefebvre et la culture consumériste* », p. 269-270.

383 *Ibid.*, p. 272-273.

384 Michael Sheringham, *Traversées du quotidien. Des surréalistes aux postmodernes*, Paris, PUF, Lignes d'Art, 2013, p. 186.

Shilling[385]. Nous n'en retiendrons que les éléments qui peremettent de rapprocher la notion de quotidien et celle de médialité.

Il est notable que l'omniprésence et l'invisibilité du *quotidien* dégagées par Lefebvre caractérisent également la *technique*, elle-même omniprésente et inaperçue, et le médium en tant que milieu, environnement humain. Le phénomène technique et le concept de quotidien se voient pourvus des mêmes fonctions que le médium : un milieu invisible informant la perception et la transmission. La pensée du quotidien suppose en effet une attention à ce qui est en-deçà de notre attention habituelle. Le quotidien réside hors de notre zone d'attention habituelle ; nous le nions en tant qu'altérité parce que nous le percevons comme un lieu de banalité. Le niveau de réalité humaine du quotidien est traditionnellement opposé aux activités plus « reluisantes » de l'esprit et de la création. La pensée du quotidien revêt ainsi la forme d'une dévaluation. Celle, coutumière, associant le quotidien et l'ennui, l'habitude, le commun, le banal, le trivial, le monotone, le routinier, l'inauthentique, l'ingrat :

> […] C'est au niveau du quotidien que la vie est la moins intéressante, par opposition à l'idéal, l'imaginaire, l'essentiel. […] C'est un niveau dont il faut s'extraire si l'on aspire à une vie authentique. […] La quotidienneté vue sous son versant négatif n'offre que bien peu de possibilités d'une véritable réalisation de soi. Enserrée dans d'étroites contraintes, l'expérience est régulée par les rituels de la vie de tous les jours, et les êtres humains y partagent une destinée commune. Dans le pire des cas, ils sont tous identiques », clones d'un même être social collectif.[386]

Cette dévalorisation coutumière trouve peut-être ses racines dans une dévaluation religieuse et philosophique : si la doctrine de la religion chrétienne valorise la vie quotidienne, c'est comme le lieu de l'expression de la soumission et de l'obédience du croyant aux desseins de Dieu, et la philosophie comme la pensée abstraite en général dévalue le quotidien car il nous contraindrait à des activités de court-terme, monotones et concrètes – emblématique à cet égard étant la pensée dévaluante de l'*Alltäglichkeit* de Heidegger. Par ailleurs la dévaluation du quotidien serait l'expression d'une sensibilité qui s'est développée à partir de l'industrialisation. L'histoire fait en effet apparaître que la distinction entre vie privée et vie publique est liée à l'essor de la société marchande à l'ère pré-industrielle et industrielle :

> […] Ces changements eurent pour cause principale le rôle nouveau du pouvoir étatique, qui amena les individus à se soucier davantage des apparences sociales, ainsi que l'habitude nouvelle de lire en silence, conséquences de la révolution de l'imprimerie et de nouvelles coutumes religieuses qui accordaient une grande importance à la piété intérieure et à l'introspection.

385 Derek Schilling, *Mémoires du quotidien : les lieux de Perec*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2006.

386 M. Sheringham, *Traversées du quotidien,* op. cit., p. 30-32.

> D'après Ariès, l'impact de ces mutations sur les mentalités apparaît dans bien des domaines, parmi lesquels l'évolution des comportements corporels (plus de « pudeur »), la pratique de l'autobiographie et du journal intime qui devient plus fréquente, ainsi que les manières nouvelles d'appréhender tant l'amitié que la solitude; il remarque que ces transformations ont dans l'ensemble contribué à porter une attention accrue sur la vie de tous les jours et l'ont transformée.[387]

La vie quotidienne est ainsi privatisée et atomisée, mais reste vulnérable aux pressions de la modernité, ce qui explique que la conscience du quotidien n'émerge qu'au moment où elle est menacée, comme le médium n'apparaît de façon plus évidente qu'à l'occasion d'une perturbation de la communication ; le quotidien acquiert alors une connotation négative sous la forme de l'aliénation. Selon Lefebvre, la conception dépréciative du quotidien, perçu comme trivial, insignifiant et opposé à la vie véritable, provient du romantisme – particulièrement de sa version allemande ; il note de plus que Heidegger a développé une ontologie plus radicalement pessimiste, où la « nature » du quotidien est conçue comme irrémédiablement déchue. Heidegger adopterait ainsi la même position à l'égard du quotidien que face à la technique.

La première analyse de la vie quotidienne (élaborée par Lefebvre en 1945 et publiée en 1947) repose sur la nécessité de réhabiliter celle-ci comme un socle essentiel de la vie humaine à la suite des témoignages des rescapés des camps nazis. S'appuyant sur les témoignages de survivants des camps, notamment sur celui de David Rousset, Lefebvre affirme que

> […] l'inhumanité d'Auschwitz, aussi extrême qu'elle ait été, ne doit pas être pensée comme un phénomène isolé comme si elle appartenait à un univers distinct du nôtre. Elle est bien plutôt l'expression hyperbolique de la rationalité abstraite du capitalisme et participe, en ce sens, d'une vie quotidienne réduite à la banalité.[388]

L'intérêt porté par Perec au quotidien sous les différentes formes qu'a prises son approche de l'infra-ordinaire trouve ici une formulation précise : le quotidien est le lieu commun de l'humanité, son milieu, celui du camp ou celui de la rue. La seconde critique de la vie quotidienne (1961) intéresse plus particulièrement la théorie du médium. L'idée essentielle est que l'on ne peut saisir le quotidien qu'en s'y immergeant dans une recherche du fait social total cher à Marcel Mauss[389], dont Lefebvre et Perec sont les héritiers dans leur approche des techniques. Lefebvre se veut un penseur de la transition, affirmant la prévalence du *milieu*, du *médian* et du mélange dans sa conception du quotidien. Le quotidien est ainsi perçu comme un espace de processus et de transition. Il affirme aussi que le quotidien constitue non un résidu, ainsi que le pense la

387 *Ibid.,* p. 33-34.

388 *Ibid*., p. 136.

389 « Les faits que nous avons étudiés sont tous, qu'on nous permette l'expression, des faits sociaux totaux ou, si l'on veut — mais nous aimons moins le mot —, généraux : c'est-à-dire qu'ils mettent en branle dans certains cas la totalité de la société et de ses institutions (potlatch, clans affrontés, tribus se visitant, etc.) et dans d'autres cas seulement un très grand nombre d'institutions, en particulier lorsque ces échanges et ces contrats concernent plutôt des individus. » (Marcel Mauss, *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques,* Paris, PUF, Quadrige, 2013 [1923], p. 274).

philosophie, mais le fondement des activités « supérieures », comme une matière humaine qui implique un rapport dialectique entre ces activités et les activités « inférieures ». C'est précisément le caractère omniprésent et invisible du quotidien et l'ambiguïté de la réalité humaine – à la fois réalité naturelle et historique, biologique et sociale, ethnique et culturelle – qui permettent d'atteindre le réel et le vécu par l'analyse sociologique et philosophique. Le quotidien est cet entre-deux de nature hybride et ambiguë, simple résidu en même temps que totalité :

> […] En un sens résiduelle, définie par ce qui reste lorsque par analyse on a ôté toutes les activités distinctes, supérieures, spécialisées, structurées – la vie quotidienne se définit comme totalité. Considérées dans leur spécialisation et leur technicité, les activités supérieures laissent entre elles un « vide technique » que remplit la vie quotidienne. Elle a un rapport profond avec toutes les activités, et les englobe avec leurs différences et leurs conflits, elle est leur lieu de rencontre, et leur lien, et leur terrain commun. Et c'est dans la vie quotidienne que prend forme et se constitue l'ensemble de rapports qui fait de l'humain – et de chaque être humain – un tout.[390]

A la fois abstraction et système concret, le quotidien est un espace vide de la médiation et de la transition, notamment entre le temps cyclique, naturel, concret, sans lien avec la raison humaine et le temps linéaire, abstrait, rationnel, acquis, non-naturel.

Cette redéfinition du quotidien repose sur l'analyse des transformations des années cinquante et désigne particulièrement :

- le développement rapide des technologies, engendrant un monde nouveau d'objets et de gadgets au détriment de rythmes plus naturels et débouchant sur le sentiment d'un temps haché ou morcelé et sur une forme de passivité ;

- l'essor des villes nouvelles favorisant une pensée fonctionnaliste, accompagné de l'essor rapide de la presse féminine, qui fait la promotion de l'idée d'un « monde féminin » et d'une « femme totale » grâce au culte du signifiant dont Lefebvre emprunte la notion aux *Mythologies* de R. Barthes ;

- le privilège donné à la vie privée au détriment de la vie collective, qui crée une césure entre le quotidien et l'histoire ; ce privilège est accentué notamment par les médias de masse (radio, télévision), qui maîtrisent l'art de conditionner le quotidien en le coupant de son contexte, et font de la vie privée une vie amputée, appauvrie.

On voit que les motifs exposés ici recouvrent ceux que Perec développe dans *Les Choses* à propos des objets, de l'habitable ou de l'inhabitable, de la femme et des médias de masse (*Madame*

390 H. Lefebvre, *Critique de la vie quotidienne I*, p. 108-109, cité par M. Sheringham, *Traversées du quotidien,* op. cit., p. 142.

Express). Envisagé positivement, le quotidien participe à la création de médiations, entre continuité et discontinuité, stagnation et changement, au moyen de tactiques ou de ruses. En cela, le quotidien est le milieu vivant, le tissu de la communication humaine :

> […] Les deux dimensions, celle des relations interpersonnelles immédiates (le « micro » est « la racine vivante du social »), opposée à celle des relations médiatisées par des éléments comme l'argent, s'entremêlent et prennent racine sur le même socle : le « macro » ne détermine pas le « micro », « il l'enveloppe ; il le contrôle ; il le pénètre […]. Le « micro » résiste, malgré ses ambiguïtés ou grâce à elles.[391]

La réflexion de Barthes contenue dans *Mythologies* fut pionnière dans l'évolution de la pensée du quotidien ; il connaissait probablement la *Critique de la vie quotidienne* de Lefebvre (1947) lorsqu'il a publié en revue ses « mythologies » au début des années cinquante. Les deux hommes se sont rencontrés régulièrement à Paris et dans le Pays basque (où Perec se rendra lui aussi à de nombreuses reprises au cours de permissions militaires entre 1957 et 1959) :

> […] Michael Kelly affirme que la *Critique* lefebvrienne de 1947 et les *Mythologies* de Barthes « partageaient la même vision du marxisme quotidien », enracinée dans les premiers écrits de Marx et dans « un projet commun […] que l'on pourrait décrire comme une analyse critique de l'idéologie bourgeoise, et résumer comme une stratégie de démystification ».[392]

Projet que l'on peut lire comme la tentative d'approcher le quotidien par ses signes, dans son milieu signifiant symbolique. Comme Lefebvre dans sa deuxième *Critique*, Barthes met en avant l'ambiguïté et la valeur positive de créativité du quotidien, développant selon Sheringham « une approche plus positive, qui ne se limitait pas à une dénonciation, des multiples niveaux de discours et modalités de significations à l'œuvre dans une large gamme de phénomènes, parmi lesquels la vie quotidienne »[393].

Les thèmes de la mode et du vêtement désignent le quotidien comme un milieu temporel essentiellement présent et, par le moyen des apparences, un milieu perceptif : soit la texture sensible de l'existence dans le temps[394]. Michael Sheringham rappelle que « la spéculation théorique et philosophique sur la mode est étroitement liée au présent et à l'éphémère ». Dans son essai sur Constantin Guys et son art de saisir la réalité fugace des vêtements et des manières, Baudelaire considère la mode comme « un symptôme du goût de l'idéal surnageant dans le cerveau humain au-dessus de tout ce que la vie naturelle y accumule de grossier, de terrestre et

391 *Ibid.*, p. 153.

392 *Ibid.*, p. 178.

393 *Ibid.*, p. 179.

394 Nous renvoyons ici aux chapitres 25 à 28 de l'ouvrage d'E. Coccia, *La vie sensible*, op. cit., consacrés à une anthropologie des apparences dégagée de la mode et du vêtement.

d'immonde » et y voit l'expression de la « modernité » dont l'essence est « le transitoire, le fugitif, le contingent ». La mode est ainsi un mode d'accès au temps sensible :

> […] La mode offre un accès privilégié à « la mémoire du présent », dimension de l'expérience qui renferme « la valeur et les privilèges fournis par la circonstance » : « car presque toute notre originalité vient de l'estampille que le temps imprime à nos sensations ». D'où, notamment, la dignité de la mode puisque, comme l'affirmait Georg Simmel en 1911, elle « aiguise de plus en plus la conscience du présent ».[395]

Benjamin montre de son côté dans *Le Livre des passages* la surdétermination de la valeur accordée aux significations culturelles et sociales de la mode. Il montre à l'aide de compilations de citations d'auteurs que la mode est essentiellement constituée par le changement rapide et constant. La mode est ainsi une modalité de la temporalité, marquée par l'instabilité et la permanence de son existence, et intégrée au passé qu'elle incorpore et au futur qu'elle anticipe. Le spectacle de la mode montre la naissance de ce qui est, à une époque, nouveau parmi les choses ordinaires. Benjamin attribue ainsi à la mode une dimension temporelle caractérisée par la sédimentation du passé et du présent, où le tempo rapide affecte le quotidien comme un besoin constant de se démarquer des générations antérieures :

> […] Foncièrement dépendante du présent, la mode cherche à « tromper » la mort : elle change rapidement parce qu'elle « titille le Trépas » […] défiant le déclin du corps humain, soumis au temps, et le caractère mortifère de la tradition. La mode « se moque de la mort » ou l'ignore en créant son propre rythme, favorisé par les « nouvelles vitesses » de la modernité. Quelles que soient les raisons qui nous poussent à lui prêter attention, elle révèle selon Benjamin « une attitude profonde, affective, de l'homme face au cours de l'histoire ».[396]

Aussi les réflexions de Benjamin, anticipant celles de Barthes, montrent-elles qu'un sens de l'historicité de l'existence ancré dans la perception de l'indivisibilité de l'expérience individuelle et collective est central dans les analyses du quotidien. Le présent désigne ainsi l'histoire en cours mais aussi les sentiments que nous éprouvons ou l'atmosphère qui nous environne à un moment donné, « la totalité perpétuellement mouvante dont nous participons, sans pouvoir la voir ». Soit à nouveau une définition de la mode comme la texture du quotidien envisagé en tant que milieu perceptif du temps, et plus particulièrement du rapport du présent au passé :

> […] Par son usage, entre autres, des temps, la rhétorique de la mode crée un univers autarcique, une réalité qui repose sur sa propre sagesse. Barthes fournit une analyse subtile de la temporalité en jeu pour conclure que, si la mode est tyrannique, c'est parce qu'elle rejette le passé. Infidèle et oublieuse, elle cherche à se venger du passé immédiat, tout en voulant se présenter comme un élément d'un univers stable (la mode n'est jamais vraiment révolutionnaire), masquant sous la douceur des apparences sa soif d'un présent absolu, dogmatique, vengeur à travers une rhétorique qui crée un ordre purement fictif et rassurant.[397]

---

395 M. Sheringham, *Traversées du quotidien,* op. cit., p. 184. Les citations sont empruntées à Baudelaire.

396 *Ibid.*, p. 185.

397 *Ibid.*, p. 189.

Agissant sur le présent mais nous isolant du passé, la mode est une modalisation de l'existence, dont l'effet est de fournir les futures images du passé ; de cela, Perec est conscient :

> […] il inclut […] des références à la mode dans les « micro-souvenirs » de *Je me souviens* (1978), laissant entendre son désir de reconnaître qu'elle peut, en tant qu'elle implique « une attitude profonde, affective au cours de l'histoire » (Benjamin), exprimer la densité d'un présent qui englobe le passé.[398]

Le souci de Perec de fixer par l'écriture les signes éphémères d'un rattachement à une histoire par la recherche des signes susceptibles d'assurer une continuité entre le présent et le passé explique sa fascination pour *Les Notes de chevet* de Sei Shonagon, qui offrent l'actualisation littéraire d'un « mode graphique d'exister » (Barthes) fondé sur l'enregistrement de l'éphémère. Nombre d'œuvres de Perec, des *Choses* à *La Vie mode d'emploi* en passant par *Un homme qui dort*, *Espèces d'espaces*, *W ou le souvenir d'enfance*, relèveraient ainsi du concept d'*idiorrythmie*[399] développé par Barthes dans son cours « Comment vivre ensemble ? » (janvier 1977-mai 1977), et qui, s'appliquant à tout ce qui échappe aux modes d'organisation spatiale de l'existence, vise par là à tenir ensemble l'écriture et le quotidien, l'éternel et l'éphémère. L'idiorrythmie est une modalité d'approche du quotidien selon la catégorie du temps où convergent la notion d'art de vivre et de nouvelles formes d'expression. La catégorie du romanesque, évoquée dans *Roland Barthes par Roland Barthes* comme une modalité de l'expérience quotidienne, est envisagée comme une forme d'écriture ; l'auteur cherche à connaître l'origine de la décision d'écrire en étudiant le passage des esquisses et des notes de *La Recherche* de Proust à l'œuvre achevée, et considère les pratiques de consignation du présent comme le fondement du roman : « On peut écrire le présent en le notant » disait Barthes, et nombre de ses derniers écrits reflètent son obsession pour la saisie du présent dans son immédiateté. Les projets de Perec (*Lieux* (1969-1975), *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* (1974), *Je me souviens* (1978)) procèdent de ce même désir de saisie du présent en train de passer. Aussi le genre des chroniques – données par Barthes au *Nouvel Observateur* entre décembre 1978 et mars 1979 – lui paraît-il approprié pour affirmer une porosité entre les textes et la vie : une grille de lecture littéraire du monde qui subordonne le présent au passé, au déjà écrit dans une forme d'écriture polyphonique :

> […] Prendre le risque de parler du « ténu », du « futile », de l'insignifiant » revient à changer d'échelle […]. Les médias traitent selon lui les événements à la manière des peintres officiels de l'époque napoléonienne, toujours

398 *Ibid.*, p. 193.

399 « Découvert dans un texte de Jacques Lacarrière consacré à la Grèce antique (*L'Eté grec. Une Grèce quotidienne de 4000 ans*), le terme idiorrythmie désigne "le rythme individuel, fondé sur un équilibre libre et fluctuant entre solitude et communauté" que les moines du mont Athos avaient adopté en rompant à la fois avec le modèle érémitique et monastique. L'idiorrythmie renvoie " aux formes subtiles du genre de vie : les humeurs, les configurations non-stables, les passages dépressifs ou exaltés ; bref le contraire d'une cadence cassante, implacable de régularité " » (R. Barthes, *Comment vivre ensemble. Cours et séminaires au Collège de France, 1976-1977*, Paris, Seuil, 2002, p. 39, cité par M. Sheringham, *Traversées du quotidien,* op. cit. p. 207).

> plus avides de « grands tableaux ». […] Le micro-univers qu'on expose est loin d'être monolithique, […] il est fait de l'ensemble des voix qui nous constituent – humeurs passagères, strates diverses de notre histoire personnelle, opinions des autres auxquelles nous adhérons temporairement.[400]

Les approches du quotidien que l'on doit à Lefebvre, Barthes et Perec entre le début des années 1950 et la fin des années 1960 permettent de circonscrire un terrain d'étude privilégié de la société française émergente, caractérisée par un système de consommation générant un mode de vie inédit organisé autour de la notion de bonheur. Ces trois tentatives visent à dégager le quotidien comme un sujet d'étude en montrant que la transformation de la société est repérable dans les techniques du corps comme dans les techniques du discours. De Mauss à Barthes, le sujet est examiné à travers l'ordinaire de ses actes et de ses propos de manière à rendre compte à la fois de la pression à laquelle il est soumis et du potentiel d'invention ou de ruse qu'il est capable de développer pour s'y soustraire. Le quotidien est ainsi un observatoire privilégié de la transformation de la société technicienne, le lieu d'une évaluation de son rapport au bonheur.

Sans reprendre les analyses qui ont été consacrées aux *Choses*, nous rappellerons que cette « histoire des années soixante » est un document sociologique sur la synchronisation des sujets avec leur milieu, identifiés par ses artefacts mémoriels (sa mythologie et ses lieux communs) et par là susceptible d'être pensés à une échelle collective. En ce sens *Les Choses* fonctionnerait comme les *Je me souviens*. La représentation littéraire de l'époque dans *Les Choses* repose notamment sur la description des transformations techniques de la société, et plus particulièrement celles des techniques d'enregistrement, ses mnémotechniques. Son analyse des rapports de la technogenèse à la sociogenèse est particulièrement repérable, répétons-le, dans l'attention portée par Perec au bonheur :

> […] Le bonheur contemporain n'est pas une valeur intérieure. En tout cas, je n'ai pas voulu le voir comme une valeur intérieure. C'est plutôt un rapport presque technique avec le milieu, avec le monde...[401]

Le mythe du bonheur dont *Les Choses* est porteur est un outil d'analyse du changement d'époque où l'impératif de modernisation technique, reposant sur une redéfinition des rapports de l'homme à son milieu, vise l'intégration ou l'assimilation réussie de l'individu dans la société. Nous tenterons de décrire cette évolution à travers les chroniques de Perec, moins fréquentées par la critique. L'enjeu de cette approche est mémoriel : les chroniques perecquiennes tentent de saisir la nature du temps présent et de constituer cette observation en une archive pour le futur.

---

400 *Ibid.* p. 216.

401 G. Perec, « Le bonheur est un processus… on ne peut pas s'arrêter d'être heureux » dans *Entretiens, conférences, textes rares, inédits*, op. cit., p. 54.

Chroniques perecquiennes : *L'Esprit des choses* en *Douze regards obliques*

Écrites entre octobre 1966 et mars 1967 pour le magazine *Arts et loisirs* et réunies sous le titre *L'Esprit des choses*, les chroniques de Perec s'inscrivent dans le temps présent d'une sémiologie immédiate mi-amusée, mi-sérieuse, et forme un ensemble cohérent dans leur projet d'examiner la vie quotidienne et ses mythologies. Elles trouvent un prolongement dix années plus tard dans l'article publié dans la revue *Traverses* en 1976 et intitulé *Douze regards obliques*. Aussi la lecture de cet ensemble de textes – *Les Choses (1965)*, *L'Esprit des choses* (1965-66) et *Douze regards obliques* (1976) – montre-t-elle une technocritique du présent où la violence sociale, elle-même définie sur le modèle de la violence concentrationnaire, est montrée sous l'aspect de la vie quotidienne telle que le monde technique la temporalise, la rythme.

L'Esprit des choses[402] (octobre 1966-mars 1967) fait apparaître Perec sous la figure d'un chroniqueur moraliste de son époque, les sous-titres – *L'Esprit des gens (« Les idées du jour »)*, *L'Esprit des mœurs (« Le hit-parade »)* – ajoutant une tonalité balzacienne à ses observations. Ces chroniques saisissent surtout l'impact des objets techniques sur la vie quotidienne et la perception du temps, leur capacité à topographier les rapports du présent au passé et à l'avenir. Elles saisissent les choses dans leur existence temporelle : obsolescence des objets techniques (« L'usure contrôlée », « L'indestructible Rolls », « Le papier roi »), rapport de l'authentique au faux (« Le vrai petit bistrot », « Du lexique et des antiquaires »), calcul et prévision (« Le computeur pour tous », « Le hit-parade », « Des drug-stores et de leur environnement », « Du terrorisme des modes »). Cette saisie du quotidien couvre les catégories habituelles de perception du temps : le passé, le présent, le futur, et met en avant, nous l'avons dit, une obsolescence généralisée : le présent vécu est l'obsolescence en train de s'accomplir. Ceci est clairement développé dans les trois premières chroniques :

> […] Ce que j'admire particulièrement ici, ce sont les progrès de la technique. […] cette fantastique ingéniosité de l'homme à fabriquer des objets promis à une mort précoce. […] Ce facteur nouveau, dont l'importance économique n'échappera à personne, s'appelle « l'usure contrôlée » […].[403]

> […] le périssable, et même l'ultra-périssable, l'immédiatement consommable, l'infiniment remplaçable, voilà bien les rois de notre civilisation.[404]

> […] l'audacieux développement de ces techniques révolutionnaires permettra enfin de vérifier le célèbre théorème des économistes américains : le degré de développement d'une société se mesure à la richesse de ses poubelles.[405]

---

402 G. Perec, « L'esprit des choses » dans *Le Cabinet d'amateur*, Printemps 1994, n° 3, p. 38.

403 *Ibid.*, p. 39.

404 *Ibid.*, p. 40.

405 *Ibid.*, p. 42.

Déjà accomplie, l'obsolescence du passé se mesure dans la différence entre le « vrai petit bistrot » et la modernité du drugstore :

> […] Plus votre petit bistrot sera loin du Drugstore, plus il sera vraiment vrai. […] les décorateurs manquent encore d'audace et, malgré toutes leurs idées, ils sont loin de la poésie des vrais petits bistrots, la poésie si simple, si française, que dégage un calendrier des postes de l'an de grâce 1948, un souvenir encoquillé des Sables-d'Olonne ou, le fin du fin, un sous-verre représentant l'Angélus de Millet...[406]

Les antiquités, le passé, perdent tout statut temporel :

> […] Pendant longtemps, les antiquaires n'ont eu à leur disposition, pour exprimer l'estime qu'ils portaient aux objets de leur commerce et de leur compétence, que deux catégories : celle de l'« ancien » et celle de l'authentique. […] Cette opposition ancien-authentique était valable tant que l'antiquaire avait dans son magasin ou de l'ancien non-authentique, ou de l'authentique vraiment ancien. Elle devenait vraiment bancale à partir du moment où l'antiquaire se voyait dans la pénible obligation de proposer à son aimable clientèle des objets qui n'étaient pas plus anciens qu'authentiques ou pas plus authentiques qu'anciens. […] L'adjonction d'une nouvelle catégorie au système précité s'avéra donc d'une urgence extrême [la gentillesse et l'anglicité].[407]

Les développements techniques du futur sont, en 1966-67, clairement identifiés : le calcul généralisé et personnalisé à travers le développement de l'informatique. La généralisation de l'informatique est perçue comme une programmation de l'obsolescence, un calcul de la vérité :

> […] je voudrais souligner aujourd'hui […] l'intérêt qu'il y aurait à diffuser de façon massive l'usage domestique des computeurs. […] J'entends par usage domestique, l'usage individuel, personnel et privé, opposé à l'usage public : les entreprises nationalisées et autres, le Club Méditerranée, la RATP, le PMU, la DST et la TABDT disposent de computeurs ; le « Plan Calcul », organisme officiel investi des pleins pouvoirs en application de la loi du 7 novembre 1882, a décidé, c'est-à-dire a calculé scientifiquement, c'est-à-dire avec un computeur (ce qui, en bonne logique, fausse le résultat obtenu, puisque, dans ce calcul, le computeur est juge et partie), que, d'ici moins d'un lustre, le computeur sera opérationnel, social et quotidien : il donnera l'heure, tirera les chèques, réservera des places, coupera sur mesure, servira à tout. Eh bien, j'ose le demander : pourquoi pas nous ? À l'heure où le divorce entre l'individu et la société prend des allures de plus en plus tragiques et où fleurissent de partout les psychoses, névroses et acidoses, syndromes de malaises sociaux devant lesquels la science reste souvent désarmée, comment pourrions-nous accepter que l'homme de la rue qui, sitôt franchi sa porte, peut avoir à sa disposition ces merveilleux outils de la technique et s'en servir à tout instant.[408]

Les faits auxquels Perec fait référence montrent sous l'ironie son intérêt et sa connaissance de l'organisation nouvelle de l'information. Parce qu'il connaissait bien la question à l'échelle institutionnelle en tant que responsable de l'organisation de l'information scientifique du laboratoire de neurophysiologie où il a travaillé dès 1961, et qu'il était au fait des nouvelles techniques de vente liées à l'échantillonnage sociologique, il pouvait anticiper un monde proche où les décisions personnelles seraient prises en charge par le calcul, jusqu'aux jugements de goût, notant au passage la difficile adoption par la société de ces changements techniques. Il anticipe ainsi la future structure du quotidien :

---

406 *Ibid.*, p. 44.

407 *Ibid.*

408 *Ibid.*, p. 51.

> […] Nous nous permettons donc d'exiger des inventeurs, gadgeteurs, promoteurs et autres drugstoristes qu'ils nous fournissent sans plus tarder en ordinateurs de poche, moyenneurs d'appartement, mini-perforatrices et autres computeurs personnalisés, qui sauront prendre en charge les trop nombreuses actions pour lesquelles on s'en remet encore à notre esprit de décision ou à celui de soi-distants spécialistes, ou pour lesquelles on croit encore aux vertus de la spontanéité : le choix d'un film à aller voir, d'un roman à lire, d'un restaurant à découvrir, d'un cadeau à faire, la disposition des convives autour d'une table, la répartition des chambres lors d'un week end en campagne – toutes ces décisions capitales, et bien d'autres, seront grandement facilitées par l'utilisation des techniques de pointe de l'information. Chacun aura à cœur de conserver par devers soi la fiche perforée porteuse de ses diverses caractéristiques (âge, taille, sexe, gains, goûts, phobies, projets, etc.) et qui, convenablement interrogée, saura à tout instant résoudre les mille et un, et même les mille et deux problèmes de la vie privée. Moins aléatoire que les horoscopes, et tellement plus humain que l'IFOP, le computeur pour tous, portatif, transistorisé et obligatoire, voilà la solution de l'avenir ![409]

Se lit ici le nouveau paysage technique de l'information, qui engage le présent dans une automatisation étendue à l'avenir. Ce nouveau paysage technique structure le quotidien selon de nouveaux critères. Le calcul remplaçant la vérité, le temps est devenu prévisible :

> […] Dans le domaine de la chanson, le hit-parade est quotidien et tend à devenir horaire. […] Bref, le hit-parade a épuisé à lui seul tous les autres critères d'appréciation : il est devenu la seule vérité en matière de succès. Certes de tous temps, la *vox populi* a été considérée avec respect, mais, disons, d'une manière plutôt diffuse, difficilement quantifiable : une chanson, une pièce, un livre, s'imposaient plus ou moins vite et pour plus ou moins longtemps ; l'appréciation du phénomène était laissée à la discrétion de chacun. Désormais, au contraire, le succès se découpe en tranches ; on le suit jour après jour.[410]

Les remarques sur le hit-parade renvoient par ailleurs à une critériologie de la valeur qui rappelle celle pratiquée sur l'île de W :

> […] La précision du hit-parade laisse d'ailleurs rêveur. C'est un appareil de détection infaillible, scientifique, et, je dirai même plus, moral : quand on grimpe, on grimpe ; quand on dégringole, on dégringole. Alors que l'indice de popularité du président Johnson connaît des variations tout à fait aléatoires […], on ne verra jamais une chanson classée 54 monter à 32, puis redescendre à 92 pour finir à 8 : c'est mathématiquement impossible. On voit ainsi que le hit-parade est tout à fait adapté. Le problème, bien-sûr, n'est pas de figurer ou de ne pas figurer au hit-parade, mais d'y grimper.
>
> […] Le hit-parade n'aime pas ceux qui sont « naturellement » à la première place (les Troyat, les Hallyday) et que l'on ferait mieux de déclarer tout de suite hors-concours. Mais il récompense ceux qui partis à 76, sont aujourd'hui à 48 et seront demain à 12. Ces trois chiffres sont beaucoup plus qu'une ascension : ils constituent, au sens propre du terme, un *jugement* ; il n'y a rien à ajouter : le président Rosko donne les deux premiers chiffres et tout a été dit, d'une façon on ne peut plus éloquente, quant à la qualité, le charme, la gentillesse, le génie des chansons en question.[411]

La révolution de l'information engage l'avenir en référence aux règles aussi rigoureuses qu'arbitraires de l'univers concentrationnaire. En témoigne par ailleurs, dans les plans préparatoires[412] de *W ou le souvenir d'enfance*, la présence du computeur dans l'organisation de la société de W. Arme de combat, la *terreur* est alors avant tout une arme de domination repérable désormais dans la mode :

---

409 *Ibid.*, p. 52.

410 *Ibid.*

411 *Ibid.*, p. 53.

412 Ph. Lejeune, *La Mémoire et l'oblique*, op. cit., p. 106.

> Du terrorisme des modes
> On peut appeler terroriste tout système qui n'admet d'autres critères de référence que ceux qu'il s'est arbitrairement choisis pour se constituer en tant que système. Tout système tend plus ou moins vers le terrorisme, ne serait-ce que parce qu'il se veut totalitaire : la vérité est tout entière de son côté ; tous ceux qui n'adhèrent pas parfaitement à ces valeurs sont dans l'erreur. Le terrorisme ne discute pas, ne saurait discuter ; il ne peut qu'imposer, exclure, jeter l'anathème, interdire, encenser et s'autojustifier.[413]

Le titre de l'article de *Traverses*, « Douze regards obliques »[414], contient la notion, cardinale chez Perec, de l'*oblique*, que l'on peut envisager ici comme une modalité d'observation des transformations du milieu du présent. L'approche oblique est une approche critique du flux temporel tel qu'il est construit par la vie économique. Il s'agit d'une critique de l'économie du signe, dans la filiation des analyses de Barthes. En ce sens les douze regards critiques se proposent comme une saisie de ce qui organise le temps : les événements de la mode « discrétisent » l'écoulement du temps présent dans une forme de calculabilité toujours croissante. Les regards obliques portés sur la mode sont, dans cette perspective, des approches critiques de la société, et plus particulièrement de la société de consommation telle qu'elle se développe en France entre 1965 et 1978.

Entre *Les Choses* et *L'Esprit des choses* (1965-1966) et *Douze regards obliques* (1976), l'approche du thème de la société de consommation et de la mode connaît un infléchissement autobiographique. On peut penser que cet infléchissement est explicable par l'expérience autobiographique dont on sait qu'elle fut omniprésente dès les premiers textes et particulièrement entre 1969 et 1975, temps de la rédaction de *W ou le souvenir d'enfance*. Cet infléchissement est repérable dans le traitement du thème de l'enfance, dans l'évocation des camps de concentration, et dans l'écriture comme saisie du passé au présent, trois thèmes majeurs de *W ou le souvenir d'enfance*.

Le thème de l'enfance apparaît dans le premier regard oblique, où est décrite l'exploitation commerciale de l'enfance : l'enfant est associé à la terreur. La critique est barthésienne : la mode est une mythologie. Perec montre dans cette chronique le rapport entre l'économie et la psychanalyse en jouant sur les sens du mot « investissement » – il s'agit bien d'une économie libidinale, d'une forme d'épuisement du désir – et il termine sur une référence à l'*inhabitable*, notion dont on rappellera ici qu'elle définit les camps de concentration dans *Espèces d'espaces* :

> […] Sur un nombre impressionnant d'affiches apposées sur les encore récents abribus, trois bambins aux regards terriblement *enfantins* ont, pendant une ou deux semaines, vers octobre dernier, adéquatement mis en valeur les

413 G. Perec, « L'esprit des choses », op. cit., p. 54.

414 G. Perec, « Douze regards obliques » dans *Traverses*, n° 3, 1976 ; repris dans G. Perec, *Penser/Classer*, op. cit., p. 43-57.

> pull-overs, écharpes, bérets sus décrits : leurs poses, leurs expressions, leurs vêtures, leurs relations, aussi bien sur le plan de la mythologie publicitaire que sur celui de ce que l'on pouvait supposer être la réalité (leur existence en tant que modèles, le rôle qu'on leur faisait jouer, le rôle qu'ils se jouaient à eux-mêmes, l'entassement successif des investissements – psychiques et économiques – dont ils étaient en même temps l'enjeu et les moyens) me sont apparus comme une des manifestations les plus ignobles du monde dans lequel nous vivons.[415]

Est mise en évidence une synchronisation des comportements dans l'espace, rendue possible par l'apparition de nouveaux espaces d'adresse publique – les abribus –, et dans le temps, où sont coordonnées les perceptions des individus – une ou deux semaines du mois d'octobre. Cette synchronisation indique une forme de linéarisation des comportements, un alignement rendu possible par une forme de discrétisation des coordonnées spatio-temporelles que sont désormais les signes de la mode, synchronisation présentée comme un processus de normalisation, d'aliénation ou d'intégration sociales. Cette contrainte des corps s'accompagne d'une estampillation dont témoignent deux des « regards obliques ». Dans *Le maroquinier* Perec s'étonne sur un mode ironique du remplacement des initiales de l'identité individuelle par les initiales du fabricant, autrement dit de la dépersonnalisation propre à la mode :

> […] La mode serait autant ce qui distingue que ce qui rassemble : partage d'un happy few-isme, etc. cela pourrait se concevoir, après tout. Mais, au risque d'être taxé d'aristocratisme, je persiste à me demander pourquoi tant et tant de gens sont fiers d'exhiber des sacs portant le nom de leur fabriquant. Que l'on attache de l'importance à avoir ses initiales sur les objets que l'on affectionne (chemises, valises, ronds de serviette, etc.), pourquoi pas, mais les initiales d'un fournisseur ? Vraiment, ça me dépasse.[416]

Dans *Les « must »*, il revient sur la force dépersonnalisation de l'inscription et du signe, en insistant sur la contrainte temporelle que la mode représente :

> […] Le maître-mot de la mode n'est pas : « Cela vous plait-il ? », c'est : « Il faut. » […] Ce qui me frappe, ce n'est pas tant le nom lui même, c'est qu'il est suivi d'un petit R encerclé qui veut dire que la fabricant se réserve les droits exclusifs de cette appellation. L'objet de mode, en l'occurrence, importe peu. Ce qui compte, c'est le nom, la griffe, la signature. On peut même dire que si l'objet n'était pas nommé et signé, il n'existerait pas. Il n'est rien d'autre que son signe. Mais les signes s'épuisent vite, plus vite que les briquets et que les montres. C'est pour cela que les modes changent. Il s'agit, dit-on, d'une douce tyrannie. Mais je n'en suis pas si sûr.[417]

La dépersonnalisation – sous-entendue dans le quatrième regard par ce que l'on identifie aujourd'hui comme une tension entre l'aspect local des pratiques sociales et leur globalisation à l'échelle mondiale – semble organisée, construite par l'institution :

> Pourquoi parler de la mode ? Est-ce que c'est vraiment un sujet intéressant ? Un sujet à la mode ? On pourrait poser une question plus générale. Elle concernerait ces institutions contemporaines, comme la mode, le sport, « les vacances », la vie collective, la pédagogie, la protection de la nature », l'environnement culturel, etc., qui, me semble-t-il, transforment en épreuve, sinon en souffrance, sinon même en supplice, des activités qui, au départ,

415 *Ibid.*, p. 44-45.

416 *Ibid.*, p. 45.

417 *Ibid.*, p. 46.

> n'étaient, ne voulaient être que plaisir et jouissance (cf Georges Sebbag, *Le Masochisme quotidien*, Paris, Ed. Le point d'être, 1972).[418]

Il est remarquable que la mode soit associée aussi clairement à la violence sociale institutionnelle – vie collective, pédagogie – et que cette violence sociale institutionnalisée soit décrite comme un renversement du plaisir et de la jouissance, en épreuve, souffrance et supplice, soient les composantes de l'éducation imposée dans l'île W : le sport figure ainsi parmi les institutions de la concurrence généralisée immédiatement après la mode.

Aussi la mode est-t-elle associée à des termes qui désignent la fureur et le bruit, topos linguistique d'origine biblique qui sert désormais à qualifier une éphémère gloire publicitaire – « faire fureur » –, et renvoie l'ostentation de la mode à une cacophonie ou à une torture auditive, mais surtout à l'occupation de l'espace sonore du monde :

> […] D'un objet à la mode, on dit qu'il fait fureur. Mais n'y a-t-il pas quelque chose de furieux, de vraiment furieux dans la mode ? Pas seulement de furieux d'ailleurs, mais aussi de bruyant, de très bruyant, de tonitruant. Ça n'a aucun respect pour le silence, la mode : ça casse les oreilles.[419]

La violence de la mode fait ainsi l'objet du septième « Regard », qui met à distance les idéologies interprétatives de la mode en usant du conditionnel, comme dans *Les Choses*, et en insistant sur le mensonge et la duplicité de ce phénomène :

> La mode, pourtant, parle de caprice, de spontanéité, d'invention, de frivolité. Mais ce sont des mensonges : la mode est entièrement du côté de la violence : violence de la conformité, de l'adhérence aux modèles, violence du consensus social et des mépris qu'il dissimule.[420]

La mode est ainsi située du côté de l'oubli, de l'absence ; à ce titre, la mode contredit toute pensée de l'enracinement et du passé, d'un possible ancrage. C'est une déshistoricisation de l'être qui rompt avec toute idée de continuité et de tradition :

> La mode accentue l'instable, l'insaisissable, l'oubli […]. Le contraire de la mode, ce n'est évidemment pas le démodé ; ce ne peut être que le présent : ce qui est là, ce qui est ancré, permanent, résistant, habité : l'objet et son souvenir, l'être et son histoire. Tout ce que l'on peut vouloir, peut-être, c'est être à côté […] dans la sérénité secrète d'une coutume, d'une histoire, d'une existence.[421]

L'écriture, et plus particulièrement le mode descriptif utilisé par Sei Shonagon, est dès lors présentée comme un modèle de stabilité :

---

418 *Ibid.*, p. 49.

419 *Ibid.*

420 *Ibid.,* p. 51.

421 *Ibid.*, p. 55.

> Au lieu de cerner cet objet improbable, j'aurais préféré commencer à raconter, sous la tutelle suave de cette dame d'honneur morte aux environs de l'an mil, l'histoire de quelques uns des objets qui se trouvent sur ma table de travail […]. De telles histoires auraient sans doute été traversées par la mode. Elles ne s'y seraient pas épuisées.[422]

La mode participe d'une économie libidinale qui exhausse la pulsion, source de violence, et non le désir, traditionnellement source du savoir[423].

Le chroniqueur Perec définit ainsi la position d'un observateur attentif aux signes de son époque, où se lit une lecture critique aiguisée du changement social en train de se dérouler. Inscrits dans une sociocritique du présent dont les cadres sont fournis par Lefebvre et Barthes, ses modèles d'analyse livrent une perception à la fois personnelle et générale de son temps. Il faut dès lors envisager son activité de chroniqueur et d'observateur de son temps en association avec les autres versants mémoriels de son œuvre, qui, lus *a posteriori,* transforment le chroniqueur en mémorialiste de son époque.

Le puzzle des récits égohistoriques

Jean-Louis Jeannelle distingue trois manières pour un individu de rendre compte de l'antérieur au sein de trois registres qui ne sont séparés par aucune frontière franche : celui des *vies réfléchies*, où le sujet de l'énonciation fait part de sa singularité au lecteur considéré comme un égal ; celui des v*ies majuscules* et des *vies disparues*, qui rendent compte de ce qui intéresse une collectivité, le plus souvent nationale ; et celui des *vies bouleversées*, qui interpellent l'ensemble de la communauté humaine sur des faits qui ont marqué son existence : « tous [les récits de soi] sont interdépendants et n'ont de sens qu'en fonction des relations de proximité ou de contraste qu'ils entretiennent entre eux. »[424] L'ambition totalisante, hypermnésique, de l'œuvre mémorielle de Perec est répartie pour sa part dans les différents « champs » de son activité – sociologique, autobiographique, ludique et romanesque – et autorise une répartition de son œuvre dans les trois catégories définies par la logique des genres : lyrique, mixte et épique. Les champs du romanesque, du sociologique, de l'autobiographique et du ludique ne sont pas pour Perec exclusifs les uns des autres. Chacun de ses textes renverrait ainsi à plusieurs catégories de récits égohistoriques. *W ou le souvenir d'enfance* (partie autobiographique) et *Les Lieux d'une fugue* se rangent dans les genres de l'autobiographie, des Souvenirs et du témoignage et donc dans les catégories des vies réfléchies et des vies bouleversées ; *Je me souviens* est une forme inédite de Souvenirs qui relève des vies

422 *Ibid*., p. 57.

423 On se souvient que Eros est pour Socrate (Platon, *Le Banquet)* au principe du savoir.

424 J.-L. Jeannelle, *Écrire ses Mémoires au XXe siècle,* op. cit., p. 367.

disparues ; *Les Choses* relèvent du genre de la chronique de vies ordinaires situées dans une époque précisément identifiée ; *Lieux* affirme une mémoire à la fois autobiographique et collective et relève donc des vies réfléchies et des vies disparues ; *La Vie filmée des français* et *Vestiges de quelques vies* évoquent la mémoire familiale sous la forme d'une chronique du temps passé supportée par les films amateurs ou les cartes postales, et appartiennent donc au registre des vies disparues. Les R*écits d'Ellis Island* sont l'évocation d'une mémoire potentielle à partir des restes d'un bâtiment et d'une parole vive recueillie auprès de témoins, qui engage une réflexion sur l'identité et donc à ce titre appartiennent autant aux vies bouleversées qu'aux vies disparues.

Perec mémorialiste est ainsi appréhendable dans l'éparpillement et la disjonction de ses différents récits égohistoriques qui, pris dans leur ensemble, forment l'image d'une vie réelle – définie par la saisie descriptive du présent et par celle du passé dans le souvenir – et de vies imaginées – celles de ses personnages de fiction et des biographies potentielles. Les registres de la mémoire correspondent aux quatre champs définis par Perec lui-même pour former l'image d'un puzzle égohistorique : chacun des champs est l'occasion de fournir un ou plusieurs récits égohistoriques, soit à chaque fois un ou plusieurs registres de mémoire qui en définitive se conforment à son désir de saturation de l'écriture de la mémoire. L'œuvre de Perec mémorialiste doit dès lors se comprendre comme animée par le souci de conjoindre, pièce par pièce, un vaste puzzle mémoriel où, en effet, les Mémoires et les genres voisins « sont interdépendants et n'ont de sens qu'en fonction des relations de proximité ou de contraste qu'ils entretiennent entre eux. »[425] Tous ces écrits se définissent par leur mixité au sein des registres de la mémoire et privilégient une « dynamique naturelle de collaboration et de positionnement réciproque avec les formes connexes », celles-ci jouant « un rôle tout aussi important que l'histoire, idéal régulateur et concurrent des Vies majuscules depuis leurs origines. »[426] À cette mixité égohistorique s'ajoute une mixité générique qui entrelace les genres fictionnels et lyriques (*W ou le souvenir d'enfance)*. Cette double mixité définit les *registres de la mémoire* perecquiens où les genres effectifs voisins s'organisent autour des deux grandes modalités du récit de soi : le récit de l'autobiographe qui reconstitue l'origine de son identité, et celui du mémorialiste qui envisage sa vie comme un objet déjà constitué :

> […] Pour le premier [l'autobiographe], l'existence n'est pas un destin, mais le lieu où se déploie une vérité privée ou secrète, un ensemble de souvenirs, d'habitudes ou d'initiations qui n'appartiennent qu'à celui qui les raconte. […] Dans le cas des Mémoires, la singularité de ce qui a été vécu n'apparaît pas de façon si manifeste : les faits

425 *Ibid*., p. 367.

426 *Ibid*., p. 368.

> rapportés participent d'un cadre commun à tout un groupe ou toute une génération et valent précisément par cette représentativité.[427]

D'où il s'ensuit que les Mémoires sont susceptibles d'une extension de leur désignation, à la fois modèle générique et cadre de référence s'appliquant à une large partie des récits de soi à la première personne, qui peuvent être définis sous le terme de *récits égohistoriques*, désignant « l'ensemble des textes où un individu entend donner une représentation de lui-même dans sa condition historique ». Les récits égohistoriques constituent ainsi le pôle conjoint à celui de l'autobiographie : à l'archétype de l'autobiographie pour les récits de l'intime, les récits égohistoriques ou Mémoires sont l'archétype des récits historiques de soi où se donnent à lire la dialectique entre un destin individuel et le destin d'une collectivité. Ceci est particulièrement visible dans les récits de Perec retenus dans notre corpus, à quoi l'on peut ajouter l'ensemble des marqueurs biographiques personnels, les encryptages biographiques ou biographèmes répartis dans ses récits fictifs. Rien ne semble échapper au désir de Perec d'inscrire son œuvre dans le temps.

Cette réévaluation des récits de soi permet d'associer les récits de Perec et de Sebald d'un double point de vue : celui de la dimension intime, au sein du processus d'intériorisation qui a donné naissance au XVIIIe siècle au modèle de l'autobiographie, et celui de la dimension collective, représentée par ces vies de particuliers qui apparaissent après la Révolution française. Récits autobiographiques et récits égohistoriques définissent précisément la portée des récits de soi de Perec et de Sebald, symptomatiques d'un « engagement de l'homme moderne dans l'histoire », où « la sphère privée s'est à certains moments trouvée entièrement soumise aux pressions du domaine commun. »[428] La pratique mémorialiste se situe dès lors précisément dans un rapport à l'histoire ; le mémorialiste emprunte le même médium que l'historien, la narration de faits antérieurs consignés par écrit, et se soumet à des procédures semblables – recherche de documents, vérifications de dates, confrontations de sources. Aussi les Mémoires occupent une fonction documentaire importante apte à leur conférer une ambition de nature directement historique : celle du mémorable, au croisement des pratiques ordinaires de la mémoire et de l'histoire, entre les traces des actions et le discours savant. Élaborant sa propre histoire, le sujet des Mémoires affirme le pouvoir de faire mémoire et celui d'écrire l'histoire. Le mémorable, nous dit Jean-Louis Jeannelle,

> […] regroupe les représentations, narratives avant tout, que les acteurs d'une génération composent afin de fixer la chronique de leur temps, c'est-à-dire les récits égohistoriques, dont les Mémoires représentent le modèle le plus

427 *Ibid.*, p. 369-370.
428 *Ibid.*, p. 376.

> abouti. Le passé y est ressaisi et déployé par ceux qui l'ont vécu sous forme de récits situés à l'interface entre le vécu […] et l'histoire […]. Alors que le discours historique est toujours le résultat d'une mise à distance de l'objet étudié, les Mémoires représentent une écriture indigène du passé, […] Ils sont la reconstitution que les mémorants d'une génération livrent de leur passé, filtré, valorisé et proposé à l'attention de leurs contemporains puis de leur successeurs.[429]

En cela les récits mémoriels de Perec et de Sebald nous livrent la mémoire d'une génération qui, n'ayant pas vécu la Seconde Guerre mondiale et la Shoah, reconstitue la mémoire de son propre vécu, hanté par cette histoire proche. Ils participent d'un geste de mémorialiste en ce qu'ils aménagent une place au *mémorable* défini comme les traces laissées par la destruction dans leurs consciences d'individus succédant à la génération des témoins : leurs récits ont pour fonction de rendre sensible la force de l'empreinte de la destruction en même temps que son progressif effacement. Faire sentir les nuances de ce mémorable incombe dès lors au récit, dont Paul Ricœur a montré que la fonction est de rendre sensible le temps vécu : « ils fixent le mémorable d'une époque et valent, à ce titre, à la fois comme source documentaire et discours opératoire, nourrissant un imaginaire du passé susceptible d'interférer avec le discours savant »[430], à l'intersection de la littérature et de l'histoire.

L'histoire pour Perec n'est pas celle des historiens, mais une histoire infra-ordinaire, proche de la microhistoire ou d'une histoire des sensibilités : ses objets sont le proche, le sensible (la séparation, l'attente, ainsi qu'il le rappelle dans *Vestiges de quelques vies*), l'espace, le corps dans l'espace, l'étonnement face aux techniques. Chez Sebald, c'est l'histoire de l'exil : les événements qui ont modifié la trajectoire des sujets dans leur vie quotidienne, les transformations de leurs corps, de leurs occupations professionnelles, de leurs rapports familiaux. Ces vies bouleversées sont prises dans l'histoire de la destruction et de la persécution – comme celles d'Henry Selwyn, de Paul Bereyter, d'Ambros Adelwarth, de Max Ferber, de Jacques Austerlitz –, ou celles de sujets dont l'existence historique s'apparente à des vies exemplaires sur le plan de l'action politique – Roger Casement – et, surtout, celles de sujets méditatifs saisis par la mélancolie face aux destructions du temps : Thomas Browne, François René de Chateaubriand, Stendhal, Franz Kafka, Jorge Luis Borges, Edward FitzGerald, Joseph Conrad, Casanova. Dans ce cadre, la vie bouleversée de Perec tient lieu chez Sebald de vie mémorable en ceci qu'elle est le « paradigme de l'enfance détruite ». *W ou le souvenir d'enfance* offre alternativement un récit des origines et un cadre commun à tout un groupe. Le récit de Perec peut ainsi servir, avec d'autres discours, de vecteur biographique commun à une génération, celle des enfants déplacés (*Kindertransporte*), offrant par là

429 *Ibid.*, p. 386.
430 *Ibid.*, p. 393.

un interdiscours privilégié pour toute une génération que Sebald considère comme marquée par la disparition ou la destruction :

> […] La vérité à laquelle le mémorialiste aspire relève, quant à elle, directement de l'histoire ; celui-ci n'est pas le libre propriétaire de son passé, mais son usufruitier. […] A cette logique de l'autorité sociale, […] s'ajoutent des modes d'accréditation relevant plus précisément de l'écriture historique comme la citation, l'invocation de sources, l'adjonction de pièces justificatives ou la confrontation à d'autres versions des mêmes événements. Mais plus que toute autre procédure, c'est la nature profondément interdiscursive du discours mémorial qui relie l'auteur du récit à l'ensemble des ses contemporains […].[431]

Si le rapport entre le passé biographique et le passé historique est différent chez l'autobiographe, soucieux d'authenticité, et chez le mémorialiste, à la recherche de l'exactitude, les deux attitudes – l'anamnèse de l'autobiographe suivant le chemin de l'introspection et celle du mémorialiste orientée par un désir de conservation et de commémoration – peuvent néanmoins trouver un mode de coexistence dans les Souvenirs. Si l'on reprend la notion de « pacte de mémoire », nous pouvons dire que *W ou le souvenir d'enfance* fait alterner un discours d'auto-examen propre à l'autobiographie, le discours d'un auteur de Souvenirs – ainsi que le titre en fournit l'indice – qui se présente comme l'ultime représentant « d'une société dont il n'existe plus aucun témoin » et qui se fait « le dépositaire d'un temps révolu », et celui du mémorialiste ancré dans un interdiscours (littéraire avec Melville ou Verne et historique avec Rousset). Cet interdiscours est cependant masqué : intitulée « intertexte », il s'agissait à l'origine du projet d'une partie distincte de l'autobiographie et de la fiction qui se présentait comme une critique de l'autobiographie et devait rapporter les difficultés à rendre compte du passé par l'écriture. Le discours mémorialiste, et donc le travail du médium de l'écriture du passé tel qu'il se montrait dans la partie « intertexte » sous la forme d'un journal de travail, a été rendu invisible par son intégration dans le texte autobiographique. Chez Sebald, les récits tels qu'*Austerlitz* ou *Les Émigrants* superposent le discours d'un auteur de Souvenirs, le discours mémorialiste du narrateur « pour qui le passé recèle des enjeux idéologiques, éthiques ou mémoriels toujours actuels », et à l'occasion le discours de l'autobiographie via un auto-examen par le narrateur de sa propre mémoire, particulièrement dans *Vertiges* et *Les Anneaux de Saturne*. Enfin la neutralité de l'observateur de la société disparue de l'île W apparente le récit de Perec au genre des Souvenirs et de la chronique mais également au genre du témoignage, aux prises avec l'indicible, et dont l'objectif est d'obtenir réparation : une parole qui trouve sa justification à l'extérieur, dans l'espace public et dans l'histoire. Chez Sebald, Souvenirs, chronique et témoignage côtoient le genre égohistorique des Mémoires d'un sujet, Perec, dont il reprend la trajectoire biographique pour l'intégrer dans ses propres récits égohistoriques.

---

431 *Ibid.*, p. 372.

c - Sebald outre-tombe

Le trait distinctif des Mémoires face aux genres voisins est d'entretenir un rapport privilégié à l'histoire. Or Sebald se montre critique, à maints endroits de ses récits et de ses déclarations, à l'égard des commémorations institutionnelles. Célébrant la mémoire invisible des victimes, sa prose de création se présente comme le mémorial inversé de l'historiographie traditionnelle. Aussi faut-il préciser tout d'abord la nature de sa position éthique à l'égard de l'histoire : une critique du progrès issue de sa lecture des auteurs de l'Ecole de Francfort – Adorno, Horkheimer et Marcuse –, avant de montrer que l'interdiscours sébaldien oriente son œuvre vers une forme mémoriale sous l'aspect d'une prosopopée de la Mélancolie qui lui offre une force de résistance à la « culture dominante ».

Fonction éthique et politique du mémorialiste chez Sebald

Le genre mémorial se caractérise à la fois par sa continuité et par son adaptation aux conditions socioculturelles propres à chaque époque ; il manifeste par là que les Mémoires sont un acte de parole, un geste s'accomplissant au sein de l'actualité d'une société ; les mémorialistes usent d'une rhétorique qui vise à « livrer une représentation du passé […] mais aussi [à] évaluer la conduite de leurs pairs, soit afin d'en blâmer les erreurs ou les méfaits *post mortem*, soit en vue d'en commémorer les principales actions *ad aeternitatem*. »[432] La position académique de Sebald le situe dans une sphère d'expression publique où il expose une position politique et critique à l'égard de l'oubli programmé de la responsabilité du peuple allemand dans l'extermination des Juifs d'Europe et de la destruction des villes allemandes à la fin de la Seconde Guerre mondiale. Ces prises de position critiques se déploient au sein de ses travaux académiques – ses essais sur la littérature et l'exil – autant que dans ses prises de parole – les conférences de Zurich – et impose une image publique de l'auteur qui assurent « la conversion d'une réputation en un ethos, un caractère moral auquel la posture adoptée et l'image qu'il donne de lui-même dans son récit donne toute la puissance. »[433] Cet *ethos* sera envisagé ici à partir des éléments de la technocritique développée par Sebald. Le point de départ implicite de sa pensée est en effet la conviction mélancolique que, au cours du XXe siècle, l'histoire de l'humanité a suivi un processus progressif

432 *Ibid.*, p. 329.
433 *Ibid.*, p. 330.

de destruction dû à une exploitation funeste des ressources « naturelles », qui a mené l'humanité aux deux guerres mondiales du XXe siècle avant de la conduire à une catastrophe totale imminente. Sebald cite Kafka comme celui qui anticipait cette compréhension de l'histoire humaine :

> […] Les hypothèses que Kafka explore dans ses histoires de transformation concernent particulièrement notre présent où l'humanité semble en équilibre au bord d'une mutation de grande ampleur. Il est étrange à quel point la critique n'a prêté que peu d'attention à cela, bien que ce fût précisément la dimension épistémologique de l'anticipation de l'altération radicale de l'espèce humaine qui a préoccupé Kafka de manière persistante.[434]

Nous pouvons estimer qu'une telle pensée de l'évolution de l'histoire de l'humanité – « une mutation de grande ampleur » – doit ses arguments, tels qu'ils sont exposés dans le second des textes de Sebald sur la Corse[435], à la lecture de *La Mutation humaine* de Pierre Bertaux[436]. À propos des rites mortuaires ancestraux, le narrateur y évoque les superstitions entourant les âmes errantes et remontant selon l'auteur à un temps antérieur au christianisme – croyance dans l'existence d'« un royaume des ombres qui s'étend jusqu'en plein jour, et dans lequel le destin, qui finit par nous rattraper, est prédéterminé par l'action d'une puissance perverse »[437] :

> […] Mais les acciatori, que Dorothy Carrington appelle les chasseurs de rêves, n'étaient pas seulement le fruit d'une imagination mue par un profond fatalisme ; ils pourraient aussi témoigner de la thèse aussi improbable que convaincante du psychanalyste Freud, à savoir que pour la pensée inconsciente même celui qui est mort d'une mort naturelle a été assassiné. Je me revois très bien, petit garçon, me tenant pour la première fois devant un cercueil ouvert avec dans le cœur le sentiment obscur que mon grand-père qui y était étendu sur les copeaux de bois avait été la victime d'une scandaleuse injustice, qu'aucun de nous autres survivants ne pourrait jamais réparer. Et depuis quelques temps, je le sais : plus on doit porter, pour quelque raison que ce soit, sa part du fardeau de deuil qui n'a sans doute pas été imposé pour rien à l'espèce humaine, plus on retrouve des fantômes.[438]

De telles conceptions magiques du monde ne pouvaient se développer selon Sebald que dans un monde où le nombre des vivants était moindre que celui des morts. Or, ce rapport s'étant inversé avec le temps, le monde des vivants est en augmentation constante et repousse le pouvoir des morts. C'est ici que Sebald fait appel à la lecture de *La Mutation humaine* de Pierre Bertaux :

> […] Le souvenir, la conservation et la sauvegarde, écrivait Pierre Bertaux il y a déjà trente ans, à propos de la mutation de l'humanité, n'étaient indispensables qu'à une époque où la densité des habitations était faible, rares

---

434 W.G. Sebald, « Tiere, Menschen, Maschinen : Zu Kafkas Evolutionsgeschichten » dans *Literatur und Kritik*, n°21 (1986), 194-201, p. 195, cité par Uwe Schütte, « Against Germanistik : WGS's Critical Essays » dans Joe Catling and Richard Hibbit (dir.), *Saturn's Moons*, op. cit., p. 171.

435 W.G. Sebald, « Campo Santo » dans *Campo Santo*, op. cit. Les trois textes sur la Corse publiés dans cet ouvrage sont les pièces d'une œuvre projetée dès 1995 et restée inachevée.

436 Pierre Bertaux, *Mutation der Menschheit*, Frankfurt-am-Main, Fischer, 1963. Traduction française Pierre Bertaux, *La Mutation humaine*, op. cit.

437 *Ibid.*, p. 37.

438 *Ibid.*, p. 37-38.

> les objets fabriqués par nous, et où seul l'espace était abondant. À cette époque, tous étaient indispensables, même ceux qui étaient morts.[439]

Dans ses *Mémoires interrompus*, Pierre Bertaux précise son intention :

> […] Raconter mon histoire, ce sera pour une bonne part raconter l'histoire de « mes idées ». Pour qu'on me suive mieux, voici les trois ou quatre principales […]. La première de ces vues de l'esprit, c'est que le genre humain est une espèce animale actuellement en cours de mutation et j'entends par là, de mutation au sens génétique du terme. L'humanité de demain (je compte en siècles, ou du moins en générations) sera une autre espèce humaine. Or c'est un spectacle prodigieux que de participer en témoin conscient à un immense phénomène biologique dans lequel on est soi-même impliqué.[440]

La présence de *La Mutation humaine* dans la bibliothèque personnelle de Sebald, attestée par le relevé effectué par Joe Catling[441], laisse penser que cet ouvrage est pour Sebald une source de méditation sur la destruction. Le thème de la prévision y fait notamment l'objet d'un chapitre, intitulé *Technique de la prévision*, où l'on retrouve la préoccupation de Sebald à l'égard du temps et du devenir. Voir en avant dans le temps pose, selon Pierre Bertaux, la question de l'évolution de l'homme, ce sens de la prévision étant devenu par ailleurs de plus en plus collectif, notamment parce que « penser l'avenir est un fardeau ; penser l'avenir est créateur d'angoisse »[442]. Aussi la prévision est-elle selon Bertaux le lieu d'une profonde mélancolie liée à une « nécrolâtrie » :

> […] Qu'on regarde dans nos cimetières ces pesantes pierres tombales, ces lourdes chaines scellées aux quatre coins du tombeau – comme il y a trois mille ans, il s'agit d'empêcher les morts de revenir tourmenter les vivants. Donc notre nécrolâtrie traditionnelle associe l'idée de mort à des rites funèbres et à une tristesse convenue. Contre la pensée funèbre, l'Occidental dispose de plusieurs prophylaxies : la foi en l'immortalité de l'âme, l'immortalité du nom, la prolongation de la personne dans son œuvre, dans sa postérité ; le divertissement. Pour retrouver la gaité du primitif, l'Occidental est obligé de se créer un temps hors du Temps, un temps entre parenthèses dont le Temps est absent, un temps périodique non-dimensionnel : le temps de la Fête. Mais de toute façon l'adulte blanc civilisé est un animal malade du Temps.[443]

L'ensemble des techniques de prévision développées par l'homme est ainsi étudié par Bertaux, et surtout pour ce qui nous intéresse, celle de la prophétie. Bertaux décrit là ce qui semble être un trait commun à toutes les civilisations, depuis les débuts de la conscience historique jusqu'aux religions du Livre : il examine les textes apparentés au genre apocalyptique dans la Bible, puis il livre une définition du prophète qui s'applique particulièrement bien, nous le verrons, à la position de Sebald-mémorialiste :

> […] le prophète est celui qui, dans le présent, sait discerner, déjà actuels, les traits de ce qui est en train d'advenir, et qui ne sera lisible pour tout le monde que plus tard.[444]

---

439 *Ibid.*, p. 39.

440 Pierre Bertaux, *Mémoires interrompus*, Asnières, Publications de l'Institut d'Allemand d'Asnières, 2000, p. 266.

441 Joe Catling and Richard Hibbit (dir.), *Saturn's Moons*, p. 421. Il s'agit d'une édition de poche datant de 1973 (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft).

442 Pierre Bertaux, *La Mutation humaine*, op. cit., p. 18.

443 *Ibid.*, p. 19.

444 *Ibid.*, p. 22.

Les propos de Bertaux sur la rétroaction, autre mode de prévision en Occident, montrent également des similarités avec la pensée de Sebald. La rétroaction est cette action que la prévision entraîne et qui modifie l'avenir ; la prévision rétroagit sur les données qui lui ont fourni son point de départ, ce qui débouche sur une nouvelle perturbation des calculs que la planification fait subir aux conditions mêmes de l'établissement du plan :

> […] à chaque mouvement d'expansion de l'homme correspond une régression de la zoosphère », […] l'action planifiante de l'homme devient un facteur de la détermination de l'avenir dont l'importance est plus que proportionnelle aux moyens mis en œuvre ; ce qui accroit d'autant sa responsabilité. Ou bien encore : la responsabilité de l'homme en tant qu'espèce s'accroit plus vite et avec plus d'ampleur que ne s'accroissent ses moyens d'action. […] pour que l'homme contrôle son évolution en tant qu'espèce, il faudrait que son développement intellectuel précède le développement technique et suive une courbe d'accélération plus forte, pour faire face au phénomène de rétroaction positive qui caractérise le développement technique.[445]

Le développement technique fabrique donc le temps humain. Revenant sur l'opposition entre humanisme et technique, Bertaux distingue une troisième forme d'humanisme : succédant à l'homme idéal défini par la morale et la religion, puis à celui qu'invente Plutarque et dont Freud est encore l'héritier, cet humanisme, qui correspond à ce que Bertaux appelle la « mutation humaine », est un humanisme de l'homme en devenir. Il s'agit ici de faire état des transformations non seulement externes de l'homme (ce que les paléontologues repèrent dans les modifications du squelette), mais aussi internes :

> […] Les individus d'une espèce donnée peuvent rester anatomiquement identiques à eux-mêmes, et l'espèce se transformer dans son comportement, dans son organisation, dans ses instincts sociaux, de façon si profonde et si définitive qu'on a tout de même affaire à une autre espèce, même si l'individu paraît morphologiquement le même. Déjà Goethe disait : « L'homme est toujours le même ; l'humanité, elle, se transforme constamment.[446]

Dans ce cadre la question du développement technique acquiert une importance inédite :

> […] le produit de la dernière en date des mutations, l'homme, se caractérise par le fait qu'il a substitué à des fonctions jusque là exclusivement organiques des fonctions où l'organe se prolonge par l'outil, où l'organe est relayé par l'outil. Les choses se passent comme si (pour parler un langage imagé et mythologique) la nature avait trouvé un autre moyen que l'organe, que le médium organique, pour arriver à ses « fins » ; comme si le don de mutation était passé de l'organique au mécanique, moyen plus souple, plus rapide, plus puissant, d'emprise sur le monde et de transformation de l'espèce. Il y aurait là une mutation, et même d'une catégorie supérieure : l'invention, par la Vie, d'un nouveau procédé. Une mutation, et même quelque chose de plus : le passage d'un règne à un autre ; l'équivalent du passage du végétal à l'animal.[447]

La « naturalisation » du développement technique autorise une redéfinition de l'humanité et donne ainsi son sens au titre du recueil de Sebald, *De la destruction considérée comme élément de l'histoire naturelle*.

---

445 *Ibid.,* p. 44.

446 *Ibid.*, p. 93.

447 *Ibid.*

Précisément, ce sentiment devant l'avenir pousse Sebald à poser la question de l'origine, non seulement de l'homme, mais aussi du monde, question de l'origine dont participe l'interrogation sur la Nature et sur l'activité humaine. Les réflexions de Bertaux pourraient ainsi avoir nourri les méditations sur le temps et le devenir humain – et notamment la pensée eschatologique – de Sebald. L'ouvrage de Pierre Bertaux est mentionné par Sebald, nous l'avons vu, au sein d'une réflexion sur la mémoire des morts. La mémoire des morts n'est selon lui plus possible de nos jours, au moment où la surpopulation menace l'humanité et où les artefacts techniques sont omniprésents. La mémoire est ainsi fonction de la technique (abondante) et de l'espace (rare). Trop abondante, la technique tue la mémoire ; trop rare, l'espace ne permet plus le souvenir. Un certain nombre des constats du germaniste français sont repris par Sebald, notamment la conception animiste de la nature :

> […] Notre civilisation aristotélicienne et chrétienne a surmonté l'animisme des civilisations dites primitives ; mais elle a perdu du coup cette notion, obscure mais féconde, qu'ont les animistes de la présence simultanée et de l'interpénétration constante de mondes divers.[448]

Cette conception est substantiellement reprise par Sebald dans les pages qui précèdent la mention de l'ouvrage de Bertaux, où il associe la croyance en l'interpénétration du monde des vivants et du monde des morts à la nature intouchée du maquis :

> […] on ne les [les morts] considérait pas comme des êtres à tout jamais relégués dans l'éloignement certain de l'au-delà, mais comme des parents toujours présents […]. Là-bas dans cet espace immense que la main de l'homme n'avait pratiquement pas touché, demeuraient les armées des morts, et c'est de là qu'ils partaient pour s'assurer de leur part de vie qui leur revenait, revêtus des larges robes flottantes des confréries funéraires.[449]

La destruction du souvenir des morts et de toute communication par le souvenir avec les morts est ainsi liée au thème du développement humain de la technique, opposé à celui de la nature. C'est dès lors toute une politique de la mémoire qui est ainsi visée, caractérisée par la désindividuation et l'obsolescence de l'homme. La technicisation de l'univers, cause de l'inhumanité du monde contemporain, débouche sur la destruction de la mémoire et une uniformisation du temps à laquelle doit s'opposer la littérature par sa capacité à se remémorer :

> […] [la littérature] est déterminée, comme chacun sait, par le fait qu'elle peut raconter quelque chose qui a été. Son temps est l'imparfait. Si on abolit cela, le fait de raconter s'arrête.[450]

---

448 *Ibid*., p. 59.

449 W. G. Sebald, *Campo Santo*, op. cit., p. 34-35.

450 W.G. Sebald, « Europäische Peripherien » dans Jürgen Wertheimer (dir.), *Suchbild Europa – kunstlerische Konzepte der Moderne*, Amsterdam, Atlanta, Rodopi, 1995, p. 65-67, cit. p. 65-66, cité par Mandana Covindassamy, « Du lien entre intime et politique dans l'œuvre de W. G. Sebald », *Le Texte étranger* [en ligne], n° 8, mise en ligne janvier 2011. URL : http://www.univ-paris8.fr/dela/etranger/pages/8/covindassamy.html, consulté le 5 août 2019.

La littérature est indissociable de la remémoration en ce qu'elle garantit la transmission de la mémoire des défunts :

> […] Ils sont encore autour de nous, les morts, mais parfois je crois qu'ils vont peut-être disparaître bientôt. Maintenant, alors que nous en sommes arrivés au point où le nombre des vivants sur la terre a doublé au cours de seulement trois décennies et triplera encore à la prochaine génération, nous n'avons plus besoin d'avoir peur du peuple autrefois tout-puissant des morts. Ils perdent de plus en plus de leur pouvoir. Il ne peut plus être question de souvenir éternels et de culte des ancêtres. Bien au contraire, il faut maintenant que les morts soient mis à l'écart, aussi vite et aussi totalement que possible. Qui n'a jamais pensé, lors d'une cérémonie funèbre dans un crématorium, quand le cercueil glisse sur sa rampe vers le four crématoire, que notre manière de prendre congé des morts est caractérisée par son côté hâtif et minable, à peine dissimulé. La place que l'on assigne aux morts est de plus en plus réduite et souvent, à peine quelques années ont passé, elle est résiliée. Où sont alors entreposés les restes mortels, comment sont-ils évacués ? Leur masse grossit, bien sûr, même dans nos contrées. Mais comme elle doit être énorme, à plus forte raison, dans des villes qui tendent irrésistiblement vers les trente millions d'habitants ! Où les mettre, les morts de Buenos Aires et de Sao Paulo, de Mexico City, de Lagos et du Caire, de Tokyo, de Shanghai et de Bombay ? La fraicheur du tombeau pour une minorité, sans doute. Et qui se souviendra d'eux, d'ailleurs est-ce qu'on se souvient ?[451]

Cette dernière question permet ici à Sebald de caractériser son sentiment face au monde contemporain :

> […] En revanche, dans les conurbations de la fin du XXe siècle, où chacun est remplaçable dans l'instant, et en fait superflu dès sa naissance, il importe de jeter sans cesse du lest par-dessus bord, d'oublier sans réserve tout ce dont on pourrait se souvenir, la jeunesse, l'enfance, l'origine, les aïeux et les ancêtres. Pendant un certain temps il y aura encore ce « Memorial Grove » qui vient d'être instauré récemment sur Internet, où l'on pourra ensevelir et visiter électroniquement ceux qui vous étaient particulièrement proches. Mais ensuite ce *virtual cemetery* lui aussi se dissoudra dans l'éther, et tout le passé se diluera en une masse informe, non identifiable et muette. Et issus d'un présent sans mémoire, confrontés à un présent que la raison d'un seul individu ne peut plus saisir, nous finirons par quitter nous-mêmes la vie sans éprouver le besoin de rester encore ne serait-ce qu'un instant, ou de revenir à l'occasion.[452]

Le sentiment de Sebald face au monde contemporain est celui d'avoir affaire à un monde sans mémoire, aboutissement d'une logique de rationalisation de la vie caractérisant un nouveau rapport au temps : où la vitesse génère une obsolescence et débouche sur l'oubli. La critique du développement humain et de la mutation de l'espèce humaine repose ainsi sur une évaluation de la déshumanisation telle que le développement humain, et plus particulièrement technique, l'aura produite.

Sebald partage ainsi avec Perec une critique de la société et de la technique, repérable dans son intérêt pour les thèses d'Adorno. Dans un article[453] éclairant les prises de position de Sebald à l'égard de la tradition critique de la Germanistique, Uwe Schütte observe que Sebald s'est plutôt intéressé aux marges de la littérature canonique d'expression allemande. On ne trouve pas de traces d'écrivains allemands faisant partie de la formation de l'Allemand de la classe moyenne –

---

451 W. G. Sebald, *Campo Santo*, op. cit., p. 38-39.

452 *Ibid.*, p. 39-40.

453 Uwe Schütte, « Against Germanistik : WGS's Critical Essays » dans Joe Catling and Richard Hibbit (dir.), *Saturn's Moons*, op. cit., p. 161-182.

Lessing, Goethe, Thomas Mann – dans sa bibliographie critique. En revanche figure une majorité d'écrivains autrichiens d'expression allemande – au total trente essais sur ceux-ci et dix sur les écrivains allemands. Dix-neuf essais sur quatre écrivains autrichiens et sujets associés à la littérature autrichienne sont réunis en deux volumes, *Die Beschreibung des Unglücks* (*La Description du malheur*) en 1985 et *Unheimliche Heimat* (*Strange Homeland*[454]) en 1991. Sebald est ainsi un autrichianiste reconnu en Allemagne et en Autriche. Certains des auteurs étudiés font partie du canon de la littérature (Stifter, Kafka, Hofmannsthal), d'autres sont ses contemporains (Canetti, Bernhard, Handke, Roth). Mais nulle trace de travaux sur Grillparzer, Musil, von Doderer. À leur place, Peter Altenberg, Jean Améry, Charles Sealsfield. Deux auteurs le retiennent au début de sa carrière académique : Carl Sternheim (sujet de licence et de maîtrise) et Alfred Döblin (thèse de doctorat). Ces travaux entendent réévaluer la tradition critique à leur égard. Sebald souhaite ainsi mettre à distance l'institution, la Germanistique, selon lui trop conservatrice et compromise. Il s'agit, au sein du *Journal of European studies* et dans sa thèse, de reprendre la critique académique là où, signe de sa compromission avec l'idéologie nazie, elle s'était tue : à partir des romans de Döblin d'après 1933 (ses romans sur la Première Guerre mondiale) ou des romans de la littérature yiddish. Son opposition à l'institution académique de la Germanistique rejoint les thèses de Benjamin et des théoriciens de l'Ecole de Francfort. Ne bénéficiant d'aucun soutien institutionnel, Sebald est un élève auto-proclamé de l'Ecole de Francfort et s'adresse à deux reprises directement à Adorno. À partir des années 1980 cependant, il semble cesser de se sentir concerné par les polémiques de l'Ecole de Francfort contre les discours institutionnels de la Germanistique : autant en termes de style que de contenu, son approche critique de la littérature n'a, au moins en surface, plus rien à voir avec ses écrits académiques des années 1970 marqués par l'obédience à Adorno.

Sa découverte de l'Ecole de Francfort date de ses années d'étude à l'université de Freiburg (1963-1965). Ben Hutchinson[455] dégage trois niveaux d'implication de la pensée de Sebald dans les thèses de l'Ecole de Francfort : un engagement théorique, une application de la théorie aux œuvres de Sternheim et Döblin, une incidence dans sa prose fictionnelle. Son engagement théorique dans les thèses de l'Ecole de Francfort se lit dans les deux lettres que Sebald adresse à Adorno (24 avril 1967 et 14 décembre 1968) et qui montrent ce que son analyse de l'œuvre de Carl Sternheim doit aux thèses de l'Ecole de Francfort. Tout d'abord une *approche sociologique* de la littérature qui l'engage à critiquer les distinctions opérées par la Germanistique entre haute culture

454 Traduit en langue française par *Amère patrie. À propos de la littérature autrichienne.*

455 Ben Hutchinson, « The Shadow of Resistance : W.G. Sebald and the Frankfurt School » dans *Journal of European Studies* 41 (3-4), 2011, p. 267-284.

et basse culture. C'est ainsi qu'il s'étonne que les cours de l'université portant sur *Le Vase d'or* de Hoffmann ne fassent à aucun moment référence au contexte historique de l'époque. Le même étonnement le frappe à propos du silence de l'université sur la continuité des carrières de ses enseignants avant et après le régime national-socialiste. Il prend alors connaissance des ouvrages théoriques de Adorno, Benjamin, Bloch, Horkheimer et Marcuse ; c'est surtout *Minimalia Moralia* d'Adorno qui retient son attention, sans doute en raison de la forme de la critique, qui combine l'analyse sociologique et autobiographique :

> […] Sebald's assertion in his first letter to Adorno, that authors must be read as « symptoms of their times », shows clearly that he had absorbed Critical Theory's sociological take on litterature.[456]

Le deuxième niveau d'implication de la pensée de Sebald dans les thèses de l'Ecole de Francfort est donc l'*approche dialectique* de l'œuvre d'art et de son environnement historique. Selon *La Théorie critique* d'Horkheimer, l'œuvre d'art est une réponse aux circonstances historiques, elle est dépendante du dynamisme de la société. Il semble que Sebald ait assimilé cette pensée en usant à de multiples reprises l'adjectif *éthico-esthétique* :

> […] As, in his interviews of the 1990s, Sebald consistently insisted that aesthetic problems were also ethical ones, the term « ethisch-ästhetisch » can thus be seen as proleptic of his own artistic project. Indeed, the hyphenated term can be understood only against the background of *Critical Theory* and the gathering student movement, and it is pivotal for Sebald's understanding of art since it signifies his desire to reconcile artwork and environement, close reading and History.[457]

Par ailleurs la fomule *affirmation de la culture* renvoie à la théorie de Marcuse selon laquelle une séparation entre la haute culture et la vie laborieuse affirme la domination de la bourgeoisie et force ainsi les membres d'une société à une assimilation :

> According to Marcuse's dialectical argument, the continued separation of these two realms is a way of both protesting and protecting the social and economic status quo, since the more one invests in a disassociated, quasi-metaphysical realm of high-culture, the less daily living conditions in the physical world come to matter.
>
> Sebald's description of Sternheim work as the « affirmation of that which destroyed him » is thus emblematic, since both its deployment of the central idea of « affirmative culture » and the dialectical movement of the argument derive directly from *Critical Theory.*[458]

---

456 « L'affirmation de Sebald, dans sa première lettre adressée à Adorno, selon laquelle les auteurs doivent être lus comme des « symptômes de leur temps », montre clairement qu'il a intégré l'emprise sociologique de la critique théorique. » (*Ibid.*, p. 270).

457 « Parce que, dans ses entretiens des années 1990, Sebald répète constamment que les problèmes esthétiques étaient aussi éthiques, le terme « éthique-esthétique » peut dès lors être compris comme l'annonce de son propre projet artistique. Bien entendu le terme relié par un trait d'union peut s'entendre seulement comme une critique de l'arrière-plan de la *Théorie Critique* et une participation au mouvement étudiant d'alors, mais il est un point charnière pour la compréhension de Sebald de l'art en considérant qu'il signifie son désir de réconcilier l'œuvre d'art et le contexte, la micro-lecture et l'Histoire. » (*Ibid.*, p. 270).

458 « Suivant l'argument dialectique de Marcuse, la séparation permanente de ces deux domaines est une façon de s'opposer et protéger le statu-quo social et économique, entendu que plus on s'inscrit dans un domaine dissocié, quasi-métaphysique, de la haute-culture, moins importe les conditions de la vie quotidienne dans le monde physique.

Enfin Sebald adopte le pessimisme historique qui caractérise la méthode dialectique de l'Ecole de Francfort, particulièrement la critique du développement du rationalisme après les Lumières :

> […] Sheppard notes that Sebald's « reading of Marcuse's essay on industrialization and capitalism in the work of Max Weber from volume II of *Culture and Society* enabled him to write, in advance of his reading of *Dialectic of Enlightenment*, of the way that liberal rationalism turns into irrationalism and negates itself.
>
> As it has often been noted, Sebald's view of history as a « negative dialectic » also leans heavily on Benjamin's *Angelus Novus*, the Angel of History, who recurs in various manifestations throughout Sebald's work.[459]

Il est clair que l'approche sociologique et dialectique de la littérature, ainsi que l'adhésion à la thèse de l'affirmation de la culture et le pessimisme historique, sont les marques de l'influence de l'Ecole de Francfort sur la pensée de Sebald. Comment cela se traduit-il dans ses analyses de l'œuvre de Sternheim et de Döblin ?

Sternheim constitue pour Sebald une figure emblématique, chez qui il trouve un exemple pour sa propre prose :

> […] Sebald concludes the foreword of his book (written April 1969) by stating that his interpretation of Sternheim « begreift sich im « être du côté des vaincus » […]. Sebald had already used this formula in his second lettter to Adorno of 14 December 1968, and he may already be referring to a letter of Josef Conrad's from 1890 that he would use nearly 30 years later as one of the epitaphs to *The Rings of Saturn* […]. Despite his dislike of Sternheim, then, Sebald's critique of his work using the conceptual apparatus of the Frankfurt School prefigures the template that he will use in the 1990's for his own « ethico-aesthetic » engagement with his protagonists.[460]

Le langage révèle selon Sebald quelque chose de la mentalité d'une culture : la langue allemande, dit-il dans son livre sur Sternheim, est faite de constructions parenthétiques et épouse la structure hypotactique de la pensée, ce dont témoigne l'écriture de Sternheim et, selon Ben Hutchinson, celle de Sebald lui-même, qui repose sur de multiples enchâssements. Autre raison, selon Hutchinson, de l'intérêt que Sebald porte à Sternheim, sa critique de Sternheim montre son

---

La description du travail de Sternheim par Sebald comme « l'affirmation de ce qui l'a détruit » est ainsi emblématique, puisque son développement argumentatif conjoint de l'idée centrale de « culture affirmée » et de mouvement dialectique est issu directement de la *Théorie Critique*. » (*Ibid.*, p. 271).

459 « Sheppard remarque que « la lecture de Sebald de l'essai de Marcuse sur l'industrialisation et le capitalisme dans l'œuvre de Max Weber dans le volume II de *Culture et Société* lui permet d'écrire, en amont de sa lecture de *La Dialectique de la raison*, à propos du chemin par lequel le rationalisme libéral s'est renversé en un irrationalisme auto-négatif. Ainsi que cela a été remarqué, la vision de l'histoire de Sebald comme une « dialectique négative » s'appuie beaucoup sur *Angelus Novus* de W. Benjamin, l'Ange de l'Histoire, qui revient sous différentes formes dans le travail de Sebald. » (*Ibid.*, p. 272).

460 « Sebald conclut l'avant-propos de son livre (écrit en avril 1969) en affirmant que son interprétation de Sternheim le situe « du côté des vaincus » […]. Sebald avait déjà utilisé cette formulation dans sa seconde lettre à Adorno datée du 14 décembre 1968, et il aura pu faire référence à une lettre de Joseph Conrad de 1890 qu'il aurait ainsi réutilisée trente ans plus tard dans l'une des épigraphes des *Anneaux de Saturne* […]. En dépit de son peu de goût pour Sternheim, la critique de Sebald de son travail selon l'appareil conceptuel de l'Ecole de Francfort préfigure le modèle dont il se servira dans les années 1990 pour son engagement « éthico-esthétique » auprès de ses propres protagonistes » (*Ibid.*, p. 272).

empathie pour les vaincus dans le droit fil de la contre-culture allemande des années 1968, elle-même informée par les théories de l'Ecole de Francfort :

> […] As Hans Kundnani has shown, this social turbulence was underpinned by the theoritical model provided by the Frankfurt School. Given its methodological reliance on Adorno, Horkheimer and Marcuse, Sebald's study of Sternheim can be seen as « a long distance contribution to those revolts, for while Sebald's post in Manchester as a Lektor distanced him from the increasing unrest, he nonetheless shared the same intellectual roots, the same shocked reaction to the Frankfurt trials, and the same fear of what Kundnani calls the « continuity thesis » – the persistance of Nazi attitudes within post-war German society.[461]

Sebald s'affirme ainsi clairement du côté des vaincus et définit, dans le sillage de son analyse de Sternheim, les formes de sa future prose, où deux attitudes face au passé s'opposent : d'un côté l'oubli organisé et le deuil impossible, de l'autre la mémoire (involontaire) de la souffrance telle que Nietzsche, repris par Horkheimer[462], la définissait : « Something is burned so as to remain in his memory : only that which never stops hurting remains in his memory ».[463]

Les préoccupations de Sebald se développent dans les années 1970 autour de deux auteurs, Döblin, sujet de sa thèse, et Kafka, tous deux liés par les thèmes de l'utopie et du messianisme, thèmes eux-mêmes reliés dialectiquement : dans sa thèse sur Döblin, il affirme que toute utopie contient un autoritarisme en vertu de son origine et de son essence et que tout messianisme est une théorie de la catastrophe. Ce renversement de l'utopie est issu directement de l'Ecole de Francfort :

> […] Adorno defines modernity as « an age in which the real possibility of utopia […] converges in the possibility of total catastrophe »[464], and modern art as « the negative appearance of utopia.[465]

Les principales références bibliographiques de sa thèse sur Döblin sont les philosophes de l'Ecole de Francfort (Adorno, Horkheimer, Marcuse) mais aussi Benjamin, Bloch, Krakauer, Lukacs, Scholem) chez qui Sebald trouve également un terrain de réflexion sur l'*histoire naturelle* et la

---

461 « Ainsi que Hans Kundnani l'a montré, cette perturbation sociale était soutenue par le modèle théorique de l'Ecole de Francfort. Étant donné son lien méthodologique avec Adorno, Horkheimer et Marcuse, l'étude par Sebald de Sternheim peut être envisagée comme « une contribution à longue distance à ces révoltes, en raison de sa position excentrée de lecteur à Manchester qui l'a mis à distance de son intranquillité grandissante, mais il partageait malgré tout les mêmes racines intellectuelles, les mêmes réactions à la suite des procès de Francfort, et la même peur face à ce que Kundnani nomme « la thèse de la continuité » – soit la persistance d'un état d'esprit nazi au sein de la société allemande de l'après-guerre. » (*Ibid.*, p. 273).

462 Horkheimer, « Authority and the family » dans *Critical Theory : Selected essays*, 1972.

463 Sebald reprend lui-même dans plusieurs articles, comme ici dans son essai sur P. Weiss cette même formulation de Nietzsche : « Peut-être n'y a-t-il rien de plus terrible ni de plus inquiétant, dans toute la préhistoire de l'homme, que sa mnémotechnique. On grave une chose par le feu afin qu'elle reste dans la mémoire : seule la chose qui ne cesse pas de faire mal reste dans la mémoire. » Nietzsche, *La Généalogie de la morale.*

464 Les deux citations sont d'Adorno, *Aesthetic Theory*, 1970.

465 « Adorno définit la modernité comme « un âge dans lequel la possibilité réelle de l'utopie […] converge vers la possibilité d'une catastrophe totale » et l'art moderne comme « l'apparence négative de l'utopie. » » (Ben Hutchinson, « The Shadow of Resistance », *op. cit.*, p. 274).

critique du progrès en même temps qu'une caution de son pessimisme. Sebald développe à propos de Döblin la vision d'une dégradation de la culture sur le mode biologique, entre création et destruction :

> […] Döblin's work is an aspect of a « far more widespread cultural pessimism »[466]. As Sebald's idiom continually suggests, his view on Döblin pivots on a dialectical view of humanity and culture : « The most human exstence is … at one and the same time, the most sublime and the most damned » and « Man has developped into the one animal who wars with it's own kind and goes around with the thought of self-destruction in his head ». Sebald analyses this dialectic of creation/destruction in organic and inorganic terms, writting on the one hand of « the negative utopia of natural philosophy's anorganic life », while on the other hand quoting approvingly from Beckett's Molloy : « To live is to decompose too ».[467]

Adorno, dans *La Théorie esthétique* présente Beckett et Kafka comme les paradigmes de l'art moderne en ce qu'ils ne tentent pas d'imiter la culture dominante mais la maintiennent dans une distance ironique. Dans le même mouvement, Sebald dévalue le parcours artistique de Döblin et de Sternheim, dont le style montre selon lui une volonté d'intégration et d'assimilation qui prend les formes d'un camouflage et les empêche de résister suffisamment à la culture dominante, par peur de devenir des déclassés. Le décalage, chez Döblin et Sternheim, entre leur position esthétique et leur position sociale marque une différence avec les positions de Beckett et de Kafka : ceux-ci usent de métaphores pauvres et échouent à obtenir une reconnaissance, alors que ceux-là se montrent prodigues en images qui reproduisent l'idéologie dominante dans son expression linguistique. Dans l'œuvre de Sebald, les années soixante et soixante-dix, centrées sur Sternheim et Döblin, sont donc marquées par les théories de l'Ecole de Francfort, et principalement par celles d'Adorno : l'art est indissociable du contexte historique qui le voit apparaître ; c'est dans cette perspective que peuvent être envisagés les artistes qui auront su, mieux que d'autres, résister à la pression socio-politique de la modernité.

La prose fictionnelle de Sebald, publiée à partir du début des années 1990, fait apparaître elle aussi l'empreinte des théories de l'Ecole de Francfort. En ce sens, elle porte une critique de la culture affirmative ou dominante de l'après-guerre. Sebald terminait sa thèse en affirmant :

---

466 W.G. Sebald, *Le mythe de la destruction dans l'œuvre de Döblin*, thèse de Sebald. Les citations dans cette citation sont issues de sa thèse.

467 « Le travail de Döblin est un aspect d'un « pessimisme culturel beaucoup plus étendu ». Ainsi que le suggère l'expression de Sebald, son regard sur Döblin s'articule sur une vision dialectique de l'humanité et de la culture : « L'existence la plus humaine est […], en même temps, la plus sublime et la plus condamnée » et « L'Homme s'est développé vers le seul animal qui se fit la guerre à lui-même et s'accommode de cette pensée de l'auto-destruction. » Sebald analyse cette dialectique création/destruction dans des termes organiques et inorganiques, en exprimant d'une part « l'utopie négative d'une philosophie naturelle inorganique de la vie », alors que d'autre part il peut approuver la citation de Molloy de Beckett : « Vivre c'est aussi se décomposer. » » (*Ibid.*, p. 274-275).

> […] Regression into unbelief over the possibility that human existence has a meaning can be understood, using a phrase of Adorno's, as, « the shadow of resistance against affirmative culture.[468]

Le terme de « régression » provient directement de l'Ecole de Francfort : les annotations de Sebald de son exemplaire de la *Dialectique de la Raison* d'Adorno et Horkheimer, précise Ben Hutchinson, montrent qu'il a souligné « « the curse of irresistible progress is irresistible regression » et entouré peu après les mots « *Fortschritt* » (progrès) et « *Regression* » (régression). Dans un texte critique écrit en 1974 et publié en 1984[469], Sebald note que

> […] Horkheimer and Adorno have demonstrated the extent to which the process of Enlightenment was determined right from the outset by ambivalent axioms.[470]

La dialectique du progrès et de la régression est dès lors un schéma qui sous-tend l'ensemble de sa prose fictionnelle.

Nach der Natur met par exemple en évidence une compréhension de l'histoire humaine selon les deux concepts d'histoire naturelle et de critique du progrès. L'ambiguïté du titre, qui suggère à la fois la copie d'après nature et un moment situé chronologiquement après la nature et faisant du poème à la fois une pièce poétique et historiographique, inscrit Sebald dans une tradition de débat concernant l'histoire naturelle ou l'histoire de la nature, concept qui selon Adorno cherche à dépasser dialectiquement l'opposition entre Nature et Histoire. Si le titre du poème le situe après le moment de transition où la nature devient histoire, alors l'implication picturale du titre suggère que l'art peut offrir une résistance à l'inévitable processus de destruction. Par ailleurs le titre annonce une relation aliénée entre l'humanité moderne, définie par la rationalité des Lumières, et la nature. Cette séparation est décrite par Marcuse, dont Sebald est un lecteur depuis la seconde partie des années soixante, dans *Culture and Société* comme une privation :

> […] « Nature » has long since been invested by History, i.e. increasingly deprived of her naturalness and subjected by human beings to rational planning and technology.[471]

---

468 « Le repli dans le doute quant à la possibiblité que l'existence humaine ait un sens peut être interprété, en usant d'une formule d'Adorno, comme "l'ombre de la résistance à la culture affirmative". » (W.G. Sebald, *Le mythe de la destruction dans l'œuvre de A. Döblin*, thèse de W.G. Sebald, cité par Ben Hutchinson, « The Shadow of Resistance », *op. cit.*, p. 276).

469 W.G. Sebald, « Die Zweideutigkeit der Toleranz : Anmerkung zum Interesse der Aufklärung an der Emanzipatione der Juden » dans *Der Deutschunterricht*, 36 (4) (*Ibid.*)

470 « que Horkheimer et Adorno ont démontré à quel point le procès des Lumières fut déterminé dès ses débuts par des axiomes ambivalents. » (*Ibid.*)

471 « […] la « Nature » a depuis longtemps été investie par l'Histoire, c'est-à-dire progressivement privée de sa naturalité et soumise par les êtres humains à une planification rationnelle et la technologie. » (H. Marcuse, *Culture and Society*, cité par Ben Hutchinson, « The Shadow of Resistance », *op. cit.*, p. 277).

Décrivant la période qui précéde les Lumières jusqu'aux temps qui leur succèdent – de Grünewald à aujourd'hui *via* le XVIIIe siècle de Steller – le poème s'offre comme une parabole du mouvement dialectique des Lumières, où

> […] toute tentative ayant pour but de briser la contrainte exercée par la nature en brisant cette nature n'aboutit qu'à une soumission plus grande au joug de celle-ci. C'est ainsi que la civilisation européenne s'est égarée.[472]

La mise en œuvre par Sebald dans son poème de cette dialectique entre l'homme et la nature suggère que la référence qu'il fait à l'histoire naturelle est envisageable comme une variation sur la critique du progrès développée par l'Ecole de Francfort en général et, en particulier dans sa *Théorie esthétique*, par Adorno lui-même, pour qui « la dialectique des Lumières est que le progrès et la régression sont enlacés. » [473]

Aussi la critique du progrès se manifeste-t-elle dans la prose de Sebald de manière explicite au fil de sa publication : au niveau de la société, particulièrement dans ses deux derniers opus, *Die Ringe des Saturn* (où la mélancolie du narrateur répond aux destructions sans fin de l'Histoire) et *Austerlitz* (à travers l'histoire malheureuse du protagoniste et son enquête sur les architectures liées au développement industriel), qui laissent apparaître un pessimisme face à l'histoire conjointement à une critique du progrès que synthétise exemplairement le propos de Marcuse :

> […] The more « material » society became in the developed industrial countries, the more it became evident to what extent such progress stabilized misery and misfortune, how this productivity carried destruction within itself, and to what a great extent it changed technology from an instrument of liberation into a new means of enslavement.[474]

La critique du progrès portée par les thèses de l'Ecole de Francfort se manifeste de deux manières dans la prose de Sebald. D'une part, au niveau de la syntaxe et de la structure narrative. En effet, à partir de *Schwindel. Gefülhle*, les narrateurs de Sebald adoptent une syntaxe dialectique pour présenter leurs recherches sur le passé. Ainsi la construction syntaxique binaire caractéristique du style d'Adorno, fondée sur un mouvement pendulaire de la phrase, se retrouve dans l'expression du narrateur de *Schwindel. Gefühle* :

---

472 Th. Adorno et M. Horkheimer, *La Dialectique de la raison*, Paris, Gallimard, Tel, p. 37. Sebald a souligné ces lignes dans son exemplaire de *La Dialectique de la raison*.

473 « The dialectic of enlightenment is that progress and regression are entwined. » (cité par Ben Hutchinson, « The Shadow of Resistance », *op. cit.*, p. 277).

474 « Plus la société est devenue « matérielle » dans les pays industriels développés, plus il devint évident à quel point le progrès a installé la misère et le malheur, la productivité apporté la destruction avec elle, et à quel point cela a fait de la technique, instrument de libération, un mode nouveau d'esclavagisme. » (H. Marcuse, *Culture and Société*, cité par B. Hutchinson, *Ibid.,* p. 278).

> […] The more images I gathered from the past … the more unlikely it seemed to me that the past had actually happened in this or that way.[475]

Non seulement le passé est perdu, mais il s'éloigne encore plus dès que l'on tente de le poursuivre et de s'en saisir. La critique du progrès repose ainsi à la fois sur la construction dialectique du propos, et sur la structure narrative elle-même, dialectique elle aussi, en ce que plus le narrateur progresse dans l'enquête sur ses personnages, moins il est assuré de parvenir quelque part.

La seconde façon dont le narrateur sébaldien prend en charge l'intérêt de l'auteur pour les thèses de l'Ecole de Francfort réside dans la mise en évidence des conditions matérielles de la vie des acteurs de l'Histoire, particulièrement dans les biographies d'artistes. Dans un entretien, Sebald déplore le manque d'une forme de recherche élémentaire concernant les conditions matérielles de la littérature, ainsi que le manque de biographies littéraires : « Ici [en Allemagne], personne n'écrit de biographies. »[476] L'intérêt de Sebald pour la biographie semble remonter à ses études sur Sternheim et Döblin, au moment où il lit les écrits de l'Ecole de Francfort et où il s'adresse une première fois à Adorno en précisant qu'il cherche à comprendre Sternheim comme un « symptôme de son époque », étant entendu que la psychologie des protagonistes se constitue comme une réponse à leur temps. Sa critique autant que sa prose fictionnelle témoigne d'une approche « matérialiste » de la littérature, bien que sa prose montre plus d'empathie pour ses personnages que sa critique. Aussi est-il sensible à la condition de l'écrivain en son temps, la sienne et celle de ses contemporains. Il privilégie la figure de l'écrivain Thomas Bernhard comme celle de l'écrivain non compromis avec le nazisme :

> […] Ce que Th. Bernhard a apporté à la littérature d'après-guerre en langue allemande, c'est une radicalité nouvelle inconnue jusque là, exempte de toute compromission.[477]

La prose de Bernhard permet à la littérature de l'après-guerre d'acquérir une nouvelle autorité morale, de même que l'Ecole de Francfort aura fourni un modèle alternatif à la philosophie et à la critique littéraire de l'après-guerre. Les uns et les autres auront par là réaffirmé le lien entre éthique et esthétique. L'autoritarisme n'en reste pas moins le cœur de l'analyse critique des structures sociales par les auteurs de l'Ecole de Francfort, puis par les époux Mitscherlich : cette analyse montre que le désir d'autorité constitutif de l'identité allemande aura permis au nazisme de s'imposer. Aussi l'autorité morale reconquise ne sera-t-elle pas incarnée de façon autoritaire par ses représentants : les narrateurs de Bernhard et de Sebald se signalent par leur retrait et leur

---

475 « Plus je rassemblais les images d'autrefois, lui dis-je, et plus il devenait invraisemblable que le passé se soit présenté sous cette forme, car rien ne pouvait y être qualifié de normal (« Je mehr Bilder aus der Vergangenheit ich versammle, sagt ich, desto unwarscheilicher wird es mir, … » p. 241) (W.G. Sebald, *Vertiges*, op. cit., p. 216).

476 Entretien avec Volker Hager, cité par B. Hutchinson, *op. cit.,* p. 279.

477 W.G. Sebald, *L'Archéologue de la mémoire*, op. cit., p. 87.

discrétion. La structure ouverte des récits de ce dernier, où la fin est différable à l'infini, montre que le processus de la recherche est privilégié, plutôt que son résultat. Nulle conclusion, qui serait apparentée à une réification de son objet, ne vient clore les récits de Sebald. Leur structure circulaire ou in-finie prévient tout risque de réification de l'art.

Sebald s'insère ainsi dans le sillage de l'influence politique, éthique et esthétique de l'Ecole de Francfort. Sa prose se comprend comme un acte de résistance, conformément à la dialectique adornienne entre l'art et la culture dominante, et serait impensable sans l'engagement initial de sa pensée dans les théories d'Adorno, Horkheimer, Marcuse et Benjamin ; la notion clé d'« éthique-esthétique » en provient et informe autant sa critique que sa prose fictionnelle. L'Ecole de Francfort lui permet de définir la tâche de l'écrivain comme un mode de résistance à l'autorité morale dans l'Allemagne de l'après-guerre. Cette résistance prend ainsi la forme de Mémoires de la destruction où sont récrits et colligés les Mémoires réels ou inventés, interdiscours visant la « culture dominante », pour reprendre les termes de l'« éthique-esthétique » adornienne, et préconisant, en réaction à la position autoritaire ou monologique du narrateur omniscient, un retrait du narrateur, une délégation du discours aux victimes de la persécution, une description enfin de la psychologie des protagonistes, conçue comme une réponse à leur époque et l'expression d'un pessimisme face au cours de l'histoire.

Interdiscours et prosopopée de la Mélancolie

L'interdiscours mémorialiste servant la position éthique et politique de l'auteur s'incarne chez Sebald dans un parti pris d'extériorité des plus paradoxaux qui se manifeste par son effacement et par une délégation de son discours à d'autres mémorialistes. Nous nous attarderons ici sur *Les Anneaux de Saturne* en raison de la position d'extériorité convoquée par la métaphore astronomique du titre, qui caractérise, nous le verrons plus loin, la nature mémoriale de la prose sébaldienne.

L'interdiscours qualifie selon Jean-Louis Jeannelle l'autorité recherchée par le mémorialiste, qui s'élabore à partir « des modes d'accréditation relevant plus précisément de l'écriture historique comme la citation, l'invocation de sources, l'adjonction de pièces justificatives ou la confrontation à d'autres versions des mêmes événements. »[478] Si nous pouvons reconnaître là les modes d'accréditation de la fiction sébaldienne – y compris le recours aux photographies –, la

478 J.-L. Jeannelle, *Écrire ses Mémoires au XXe siècle,* op. cit., p. 372.

comparaison avec d'autres versions des mêmes événements prend la forme chez Sebald d'une confrontation du récit historique aux récits de vies particulières telles qu'elles sont relatées dans les mémoires personnels ; or ces récits émanent non de personnages dont l'autorité sociale est admise ou en quête d'affirmation, mais d'individus inconnus ayant eu à affronter les destructions historiques. La « nature profondément interdiscursive du discours mémorial » prend ainsi chez Sebald la forme d'un interdiscours mémorialiste « qui relie l'auteur du récit à l'ensemble des ses contemporains » ainsi qu'aux témoins qui n'ont plus la parole. Aussi peut-on qualifier le recours chez Sebald aux voix rapportées comme le fait d'un interdiscours à valeur testimoniale. Cet intertexte devient chez lui un interdiscours caractéristique du genre mémorial, qui fonde l'autorité du narrateur, aussi discret soit-il. La coprésence d'un autre texte dans le texte témoigne ainsi plus d'un souci éthique que de l'expression d'une qualité esthétique : « l'écriture est importante, pas la littérature ». La fonction du discours rapporté, recueilli de vive voix ou récrit, est de témoigner de la destruction.

Chaque chapitre des *Anneaux de Saturne* a ainsi recours à un interdiscours mémorial fourni :

Chapitre I : les études littéraires de Michael Parkinson sur Ramuz et de Janine Dakyns sur Flaubert ; l'article de l'*Encyclopédia Britannica* consacré à Thomas Browne ; un article du *Journal of Medical Biography* consacré à Thomas Browne, ; le *compendium* de Thomas Browne consacré aux légendes animalières, *Pseudodoxia Epidemica* ; *El Libro de los seres imaginarios* de Jorge Luis Borges ; la dissertation de Thomas Browne sur les urnes funéraires, *Hydriotaphia*..

Chapitre II : un article de l'*Illustrated London News* (1852) sur le domaine de Somerleyton ; la conversation avec le jardinier de Somerleyton, William Hazel, à propos de la guerre aérienne durant la Seconde Guerre mondiale ; le souvenir du docker de Tuttlingen ; l'évocation d'une époque dans un article sur la ville de Lowestoft ; la conversation avec Frederick Farrar sur le bal de bienfaisance à Lowestoft.

Chapitre III : la notice du film scolaire sur la pêche aux harengs ; l'*Histoire naturelle de la mer du Nord* (1857) ; les témoignages de marins : Pierre Sagard, M. Neukrantz, Noël de Marinière ; les propos des savants anglais Herrington et Lightbown ; l'article de l'*Eastern Daily Press* concernant le décès de George Wyndham Le Strange et le témoignage de Mrs Barnes ; l'histoire du pays des Gadaréniens rapportée par l'évangéliste Marc ; *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* de Jorge Luis Borges.

Chapitre IV : les peintures de la bataille navale de Sole Bay et les commentaires sur l'histoire de la guerre navale (source non-identifiée) ; le traité des urnes funéraires de Thomas Browne ; les

commentaire du guide du musée Maurits à La Haye sur l'histoire de la fortune de son fondateur ; les commentaires de Diderot sur la Hollande ; la légende de Saint Sebald, patron de Nuremberg ; *Tristes Tropiques* de Claude Lévi-Strauss ; la première page d'un journal hollandais, son titre et l'image correspondante ; le livre de bord du garde-côte Southwold ; une histoire en images accompagnées de légendes de la Première Guerre mondiale réalisée par le *Daily Express* ; un article de l'*Independant* sur les exactions des Croates pendant la Seconde Guerre mondiale.

Chapitre V : un film documentaire de la télévision anglaise sur Roger Casement, acteur de la résistance irlandaise au début du XXe siècle ; des sources biographiques non identifiées reconstituant l'action de Roger Casement et de Joseph Conrad ; les pages du journal personnel de Roger Casement reproduites en fac-similé.

Chapitre VI : des discours non-identifiés d'historiens locaux sur l'histoire du train reliant Halesworth et Southwold ; les patientes recherches, de sources incertaines, sur la destination chinoise du train ; les légendes du dragon issues du *Libro des los seres imaginarios* de Borges ; l'histoire de la Chine au cours de la seconde partie du XIXe siècle ; des relations de voyages réalisés entre 1867 et 1879 (celle du pasteur baptiste Timothy Richards en Chine) ; *Orbis Tertius*, de Borges ; le traité de Thomas Browne, *The Gardens of Cyrus* ; l'histoire de Dunwich et de ses falaises ; le poème de Algernon Charles Swinburne au sujet sur la côte de Dunwich, *By the North Sea. Like ashes the low cliffs crumble and the bans drop down into the dus*t ; une étude biographique non identifiée sur Swinburne ; la relation écrite d'un visiteur au domicile de Swinburne à Londres.

Chapitre VII : une histoire géologique non identifiée de la lande de Dunwich ; les écrits autobiographiques de Michael Hamburger, poète et traducteur.

Chapitre VIII : le discours de Cornelis De Jong sur l'histoire de la culture de la canne à sucre ; l'histoire de la famille de Edward FitzGerald, traducteur des quatrains d'Omar Khayyâm ; les lectures de correspondances du passé, notamment celle de Mme de Sévigné ; les archives de FitzGerald conservées à la Trinity College Library, sa correspondance ; le récit de l'histoire de la famille Ashbury et de la révolte irlandaise par Mrs Ashbury ; histoire de la région d'Orford, sources non-identifiés ; des commentaires et rumeurs sur un document d'archive du ministère de la Défense.

Chapitre IX : le discours d'Alec Garrard sur le temple de Jérusalem ; l'histoire de la famille Ives ; les *Mémoires d'outre-tombe* de Chateaubriand.

Chapitre X : les écrits posthumes de Thomas Browne, dont le catalogue de curiosités *Museum Clausum* ; l'article du dictionnaire encyclopédique de 1844 sur le ver à soie ; une histoire de la culture du ver à soie en Chine puis en Occident ; l'ouvrage d'Olivier de Serres, *Théâtre d'agriculture et mesnage des champs* ; les *Mémoires* de Sully ; une histoire de l'industrie de la soie en Angleterre ; le *Magazin für Erfahrungsseelenkunde*, publication allemande du XVIIIe siècle ; un rapport de 1822 sur la culture du vers à soie en Bavière ; le *mémoire* du comte de Reigesberg ; des rapports de 1811 ; le *Manuel de l'élevage du ver à soie en Allemagne* de 1826 de Joseph von Hazzi ; *Dell'arte di gouvernare i bachi da setta*, écrit du comte Dandolo ; *De l'éducation des vers à soie*, de Bonafous ; le *Guide de sériciculture* de Bolzano ; l'*Introduction à l'entretien du mûrier et à l'élevage du vers à soie* de Kettenbeil ; le fascicule F213/1939 ; un film pédagogique nazi sur l'élevage des vers à soie et le commentaire du professeur Lange ; la *Pseudodoxia Epidemica* de Thomas Browne.

L'ensemble de ces discours rapportés émanent de *sujets d'énonciation historiques* – Mémoires (Chateaubriand, Sully), correspondances (Edward FitzGerald, Mme de Sévigné), récits autobiographiques (Michael Hamburger), journaux personnels (Roger Casement), Souvenirs (le jardinier de Somerleyton William Hazel, Frederick Farrar), récits de voyage (Denis Diderot, Claude Lévi-Strauss, Joseph Conrad) – ou de *sujets d'énonciation théoriques* – les sources historiques reprises d'ouvrages savants et techniques, où l'implication historique est parfois présente (Thomas Browne). Ils contribuent à la constitution d'un récit historique singulier où sont mis sur le même plan l'histoire savante et l'histoire personnelle, coordonné par la présence d'un narrateur qui organise la matière de ce passé selon l'ordre des coïncidences – par exemple le réseau de motifs relatifs à la soie associant Thoams Browne, la Chine, l'Europe. Ce narrateur apparaît à l'occasion en rédacteur de son propre récit ; il encadre d'un bout à l'autre le récit des *Anneaux de Saturne* : page 16 le narrateur-rédacteur est situé en 1993 et, page 380, le « 13 avril 1995 ». S'opposent ainsi le récit historique fait par le narrateur et le récit de l'Histoire conçu comme procédant d'une vision panoramique ou synoptique telle que dénoncée à deux reprises :

> […] Si les récits des batailles menées sur les champs dits d'honneur ont de tout temps été sujets à caution, les représentations picturales des grandes rencontres navales sont, elles, sans exception, de pures fictions.[479]

> […] les batailles étant, comme l'on sait, le sujet de prédilection des peintures de panorama. […] C'est donc cela, se dit-on en marchant lentement en rond, l'art de la représentation de l'histoire. Il repose sur une perspective faussée. Nous, les survivants, nous voyons toujours les choses de haut, toutes en même temps, et cependant, nous ne savons pas comment c'était. […] Est-ce là notre poste d'observation? Est-ce de pareille place que l'on a le point de vue historique tant vanté ?[480]

479 W.G. Sebald, *Les Anneaux de Saturne*, op. cit., p. 105.

480 *Ibid*., p. 164-165.

Au récit surplombant de l'histoire est ainsi opposé le récit vécu à ras de terre, dans son morcellement et son incapacité à produire une compréhension unitaire. L'arrangement séquentiel en chapitres permet d'ordonner les fragments de l'histoire éclatée selon le point de vue mobile du narrateur dans la campagne anglaise. Ils nous sont livrés en même temps que les éléments de sa propre personnalité, ses jugements sur les hommes et les actions du passé, ses sentiments mélancoliques face à la destruction. Aussi l'interdiscours mémorialiste sert-il le souvenir d'ensemble du voyage effectué par le narrateur, qui finit par produire ses propres Mémoires, des méta-Mémoires où des souvenirs de voyages personnels engendrent une mémoire plus vaste reprise ou récrite à partir d'un interdiscours mémorialiste. Si celui-ci semble être au centre de la narration, le narrateur est bien le principal intéressé et l'arbitre des Mémoires relatés dans les *Anneaux de Saturne,* et son récit est bien organisé par ses propres souvenirs de voyage, qui servent de fil conducteur au récit. *Les Anneaux de Saturne* se présentent donc selon les attendus du genre des Mémoires :

> […] Omniprésent quand bien même il s'efface devant l'énumération des faits de notoriété publique, le mémorialiste déploie tout un répertoire d'attitudes qui reviennent […] d'un texte à l'autre : dignité de celui qui fait retour sur sa vie, indignation contre les travers moraux de ses semblables, détachement qu'autorise son retrait des affaires, etc. Par leur nature consensuelle, ces poses visent à susciter l'adhésion des lecteurs, sensibles (quelles que soient leurs sympathies personnelles ou idéologiques préalables) à la prégnance idéalisée de cette figure.[481]

En dépit de son retrait caractéristique, le narrateur des *Anneaux de Saturne* est particulièrement exposé en ce qu'il est le sujet d'énonciation souvent lyrique de son livre et semble adopter la posture du mémorialiste :

> […] aucune délégation de point de vue n'est possible au mémorialiste, qui dispose d'une omniscience constante sur les phénomènes qu'il expose. Les seuls moments où autrui parle s'avèrent étroitement contrôlés (citation, dialogue, discours indirect libre), toute attribution de pensée ou de discours à un tiers devant être, en droit, justifiée par une indication de source. Bien plus, tout en démultipliant sa présence aux différents endroits de sa narration, le mémorialiste ne brise jamais l'étroite cohésion qui existe entre ses différentes manifestations, comme si toutes les instances en jeu dans le récit se confondaient entre elles.[482]

La délégation du récit à un interdiscours précisément identifié par ses sources – qui est l'argument fondamental de l'éthique-esthétique de Sebald, ainsi que nous l'avons vu précédemment – sert *in fine* le discours et la position décentrée du mémorialiste Sebald.

Si l'interdiscours détermine la caractérisation du narrrateur comme mémorialiste, il faut admettre une identité entre l'auteur Sebald et le narrateur des *Anneaux de Saturne*. Plus que tout autre texte de Sebald, *Les Anneaux de Saturne* montrent que les deux instances ne sont pas dissociables. Le Je s'exprimant dès le début relate une expérience personnelle impliquant la

481 J.-L. Jeannelle, *Écrire ses Mémoires au XXe siècle*, op. cit., p. 360.
482 *Ibid.*

personnalité de l'auteur et constitue celui-ci en un sujet d'énonciation historique qui apparaît à deux reprises, aux pages 16 et 380, comme le rédacteur du récit que nous lisons. Par ailleurs deux moments confirment l'identité du narrateur et de l'auteur. D'une part la relation de la visite qu'effectue le narrateur à Nuremberg :

> […] Vers le soir, à Amsterdam, […] je prenais diverses notes portant sur les étapes de mon voyage en passe de s'achever, […] la visite de l'ancienne pinacothèque et celle de la tombe de mon saint patron [saint Sebald], à Nuremberg […].[483]

D'autre part la photographie identifiant de manière incontestable l'auteur et commentée en première personne :

> […] Cette photographie a été prise il y a dix ans environ, à Ditchingham un samedi après-midi où le manoir était ouvert au public à l'occasion d'une manifestation de bienfaisance. Le cèdre auquel je suis adossé, ignorant encore la tournure fâcheuse que les choses allaient prendre ultérieurement, est l'un de ces arbres plantés lors de l'aménagement du parc.[484]

Ces indices confirment l'identité non seulement fonctionnelle mais également ontique entre l'auteur et le narrateur. Nous nous rappelons ici, avec Jean-Louis Jeannelle, que Käte Hamburger refusait toute distinction entre l'auteur et le narrateur, puisqu'il ne peut exister selon elle de narrateur fictif : le narrateur est toujours l'auteur, et dans le cas d'une fiction écrite à la première personne, il s'agit d'un narrateur feint et non d'un narrateur fictif. Jean-Louis Jeannelle précise pour sa part à ce sujet :

> […] L'identité fonctionnelle entre l'auteur et le narrateur prime, en effet, sur les différences ontiques qui surviennent entre eux. Au point que dans « Récit fictionnel, récit factuel », Gérard Genette admet l'identité rigoureuse entre l'auteur et le narrateur […]. Qu'en conclure dans le cas des […] Mémoires, rédigés à la première personne ? Si la dissociation de l'auteur et du narrateur (refusée par Käte Hamburger) n'y a d'autre intérêt que fonctionnel, ne risque-t-telle pas d'en opacifier l'étude ?[485]

Nous avons vu précédemment que la logique des genres de Käte Hamburger permettait d'identifier un *narrateur feint* dans la prose *mixte* de Sebald. Dans le cas des *Anneaux de Saturne*, où l'identité des deux instances est encore moins dubitable, nous avons affaire à un auteur-narrateur qui se montre à différentes étapes de sa chronologie :

en 1985 : la photographie nous présente en effet la physionomie de l'auteur dix ans avant la rédaction du récit, dix ans avant 1995 (page 340)

en 1991 : relation d'un voyage en Hollande (page 109)

---

483 W.G. Sebald, *Les Anneaux de Saturne*, op. cit., p. 117.

484 *Ibid.*, p. 340-341.

485 J.-L. Jeannelle, *Écrire ses Mémoires au XXe siècle*, op. cit., p. 361-362.

en 1992 : le voyage à pied en Angleterre (page 13)

en 1993 : séjour à l'hôpital et rédaction des notes du voyage (page 16)

en 1995 : dernière étape de la rédaction des notes de voyage (page 380)

Ceci confirme le poids déterminant du facteur temporel dans les Mémoires, envisagés comme une forme d'intervention rhétorique dans l'espace des représentations publiques. Le but visé par l'auteur de Mémoires est, selon Jean-Louis Jeannelle, de « concilier la diversité des sujets et des époques mentionnées avec l'homogénéité de l'image qu'il entend livrer de lui-même. »[486] Aussi les récits mémoriaux distinguent-ils deux composantes narratives principales : le *sujet remémoré* – « l'individu tel qu'il existait à telle ou telle époque antérieure au temps de l'écriture » – et l'*instance remémorante* – « responsable de la mise en récit et juge des faits et gestes du personnage des Mémoires ». Concernant cette dernière composante, Jean-Louis Jeannelle précise qu'elle

> […] ne se réduit ni à l'acte de narration ni à l'identité sociale et physique de celui qui signe le texte ; elle existe avant tout en tant que point de focalisation de l'ensemble du récit et pôle en direction duquel s'ordonne le processus de reconstitution.[487]

C'est cette figure de l'instance remémorante qu'offre l'*explicit* des *Anneaux de Saturne*, pages 380-383 : elle se présente directement en évoquant les conditions d'écriture du texte – « Nous sommes aujourd'hui, alors que je mets la dernière main à ces notes, le 13 avril 1995 » –, et adopte une dynamique récapitulative qui reprend indirectement tous les éléments du récit de la mémoire :

> […] C'est Jeudi saint, le jour du lavement des pieds et la fête des saints patrons Agathon, Carpus, Papylus et Hermengild. Il y a trois cent quatre-vingt-dix-sept ans jour pour jour, Henri IV publiait l'édit de Nantes ; il y a deux cent cinquante-trois ans, le *Messie* de Haendel était joué pour la première fois à Dublin ; il y a deux cent vingt-trois ans, Warren Hastings était nommé gouverneur du Bengale ; il y a cent treize ans, la Ligue antisémite était créée en Prusse et il y a soixante-quatorze ans avait lieu le massacre d'Amritsar où le général Dyer faisait ouvrir le feu, pour l'exemple, sur une foule insurgée de quinze mille personnes réunies sur la place connue sous le nom de Jallianwala Bagh. Nombre de victimes de ce massacre devaient avoir eu une activité dans le domaine de la sériciculture qui se développait alors dans la région d'Amritsar comme dans le reste de l'Inde sur les bases les plus simples. Il y a cinquante ans jour pour jour, les journaux anglais annonçaient la chute de la ville de Celle et la retraite des troupes allemandes devant l'irrésistible progression de l'Armée rouge remontant la vallée du Danube. Et pour finir, ce Jeudi saint, 13 avril 1995 – ce que nous ne savions pas encore ce matin – est aussi le jour où le père de Clara a quitté la vie peu après avoir été transporté à l'hôpital de Cobourg.[488]

Le passé historique et biographique est mis en perspective par l'auteur de manière à faire apparaître une période comprise entre 1985 et 1995, mais dont la portée rétrospective excède cet

---

486 *Ibid.*

487 *Ibid.*, p. 364.

488 W.G. Sebald, *Les Anneaux de Saturne*, op. cit., p. 380-382.

écart chronologique puisque l'auteur s'attache à décrire, à partir du passé biographique, un passé historique des plus reculés, depuis le passé géologique des falaises de la côte anglaise jusqu'au passé le plus récent des ruines industrielles des villes de la côte, en passant par l'histoire des siècles intermédiaires. La forme de *rétrospection par disposition*, « relative à l'écart entre la date de composition du texte et la période à laquelle remonte le récit »[489], correspond à un empan extrêmement large que la récapitulation finale synthétise sous la forme d'une liste correspondant à une *rétrospection par orientation*, (« choix des séquences qui décide de la dynamique instaurée entre le sujet remémoré et l'instance mémoriale »[490]), qui signale l'écart franchi par la rétrospection. Aussi l'instance remémorante ou mémorialiste recouvre-elle toutes les manifestations du sujet de la remémoration, c'est-à-dire la mémoire de temps situés dans la rétrospection de sa vie personnelle mais également sa mémoire de lecteur de Mémoires – l'interdiscours mémorial se confondant dès lors avec sa mémoire personnelle pour élargir l'amplitude de la rétrospection mémoriale. Si le texte de Sebald ne présente pas un caractère monumental, il montre cependant une totalisation de soi par l'appel fait aux Mémoires lus par le sujet, et fait de l'instance remémorante « le prophète de son propre passé »[491] en coordonnant le passé historique et le passé biographique. On voit dans le cas des *Anneaux de Saturne* que le genre des Mémoires se prête à une exploration de ses virtualités, en l'occurrence par l'usage de l'interdiscours mémorial comme une matière à remémoration biographique destinée non pas à rendre compte de la formation d'une personnalité – il n'y a aucune dimension autobiographique chez Sebald – mais à inscrire la personnalité de l'auteur dans une remémoration dépassant la dimension intime de sa vie privée, dans une histoire excédant l'amplitude d'une vie personnelle, dans une histoire de la « destruction considérée comme un élément de l'histoire naturelle », dans la mémoire de la nature et de l'humanité.

L'ensemble de l'œuvre de Sebald se présente sous la forme d'une vaste synthèse récapitulative de l'histoire de la destruction, interprétable par la figure rhétorique de la prosopopée. La prosopopée[492] sébaldienne est cette voix remémorante adressée cette fois-ci non plus au ras du sol parcouru au cours de son voyage, mais depuis sa position d'extériorité :

489 J.-L. Jeannelle, *Écrire ses Mémoires au XXe siècle*, op. cit., p. 364.

490 *Ibid.*

491 A. Sorel, « Histoire et Mémoires », art. cité par J.-L. Jeannelle, *Écrire ses Mémoires au XXe siècle*, op. cit., p. 365.

492 La prosopopée est la figure rhétorique « par laquelle l'orateur ou l'écrivain fait parler et agir un être inanimé, un animal, une personne absente ou morte. », *Trésor de la langue française*.

> […] Le mémorialiste saisit au vol l'avéré de ses jours passés, va jusqu'à se perdre dans les dédales d'intrigues parfois sans échos dans la mémoire de ses contemporains ; il n'en prétend pas moins parler depuis cette position de quasi extériorité que symbolisent l'outre-tombe de Chateaubriand ou des limbes de Malraux.[493]

Voix remémorante qui est, nous dit Jean-Louis Jeannelle, « une fonction, une sorte d'idéal surplombant tout le texte, une projection mythique par laquelle l'auteur se retire du monde et se consacre à sa seule entreprise de remémoration ». La fonction de cette instance remémorante est rhétorique ; elle permet selon nous de personnifier la voix de la Mélancolie. Jean-Louis Jeannelle affirme pour sa part que

> […] les Mémoires se veulent l'écho propagé de la parole qu'un individu lance à son siècle, la rumeur d'une prosopographie par laquelle une personnalité s'affranchit de son temps et se place au centre d'une mémoire proposée à l'entretien de toute une société.[494]

Une ultime personnification de la Mélancolie fait apparaître cette instance d'énonciation remémorante qui s'adresse à l'ensemble de l'humanité, présente et passée, au moyen du passage d'un pronom personnel de première personne du singulier à un pronom du possessif de première personne du pluriel :

> Songeant une fois encore, à l'instant même où j'écris ces lignes, à notre histoire presque exclusivement constituée de calamités, il me vient à l'esprit que le port de lourdes parures de taffetas noir ou de crêpe de Chine noir par les dames de la haute société passait autrefois pour la seule expression convenable au deuil le plus profond.[495]

Par la réflexion sur la mort, les Mémoires sont, nous dit Jean-Louis Jeannelle, une entreprise de deuil effectuée aux trois personnes. À la troisième personne, « en rappelant la mémoire de ceux qu'il a approchés, le mémorialiste déploie « un rite d'enterrement » afin de permettre aux disparus d'affronter l'oubli par les seules forces de convocation dont est susceptible l'évocation du nom propre. »[496] Il est significatif dans ce cadre que nombre de récits de Sebald portent des titres constitués des seuls noms des personnages dont la mémoire est rappelée (*Henry Selwyn, Paul Bereyter, Ambros Adelwarth, Max Ferber* ou *Austerlitz*). À la deuxième personne du singulier ou du pluriel, le mémorialiste aborde la mort d'êtres proches selon une veine élégiaque et déploratoire dont la critique aura repéré les signes chez Sebald[497]. À la première personne, l'exercice de la mémoire se présente comme un vertige, la sensation de passer d'un monde à un autre sous l'effet de rencontres hallucinées avec les disparus au cours de rêves et de visions.

493 *Ibid*, p. 332.

494 *Ibid*., p. 365.

495 W.G. Sebald, *Les Anneaux de Saturne*, op. cit., p. 382.

496 J.-L. Jeannelle, *Écrire ses Mémoires au XXe siècle*, op. cit., p. 346.

497 Muriel Pic, « Élégies documentaires » dans *Europe*, n° 1009, mai 2013, p. 104-116.

La figure rhétorique de la prosopopée montre que le mémorialiste vise une adhésion rhétorique de son lecteur au moyen d'un discours « où son autre (sources, documents, citations) est pris dans le flux narratif de l'auteur, solidifié sous la forme d'une voix où tout concourt à l'expression d'une seule et même vérité »[498], « discours saturé, que l'omniprésence obsédante du mémorialiste (à la fois pourvoyeur du récit, actant central de l'action et responsable du processus d'évaluation) dote d'une très grande force persuasive »[499]. Il concentre ainsi plusieurs codes de sympathie :

> […] code narratif provoquant l'identification du lecteur au personnage central ; code affectif favorisant son approbation compréhensive de la figure mémoriale, dotée d'un projet existentiel et se présentant comme une personne de bonne volonté ; code culturel résultant de la polarisation du système axiologique en fonction de valeurs conformes à l'ethos du mémorialiste.[500]

L'empathie du lecteur sébaldien est en effet sollicitée par une telle convergence de codes : la focalisation interne à la première personne d'un trajet géographique équivalant à une lecture de l'histoire universelle de la destruction permet une rencontre avec la conscience commune des effets délétères des actions humaines ; lorsque l'instance narrative se dédouble – un narrateur rapportant la remémoration orale des protagonistes, comme c'est le cas dans *Les Émigrants* ou *Austerlitz* – cette superposition agit comme une chaîne d'identification associant le personnage mémorialiste, le narrateur et le lecteur.

Conclusion

Nous avons souhaité, dans cette partie, mettre en évidence le rapport indissociable de la mémoire à l'histoire et montrer que le genre littéraire est un médium privilégié de la transmission du passé qui suppose une interrogation sur la transparence du discours dans la relation qu'il entretient à son objet. Les œuvres égohistoriques de Perec et Sebald présentent des sujets d'énonciation à la première personne, « sujets d'énonciation historiques » dont « la personnalité individuelle », pour reprendre les mots de Käte Hamburger, « est fondamentalement en cause ». Ces sujets, à l'image d'Austerlitz, ne s'identifient pas à la figure de l'historien et leurs énonciations n'épousent pas les formes historiographiques, mais plutôt une modalité générique caractérisée par l'intrication des modes lyrique et épique, autobiographique et mémorial, historique et mémoriel. La prise en charge de cette médiation narrative particulière est assurée par une instance occupant une position intermédiaire entre celle d'un Je-origine concerné directement par l'objet de sa

498 J.-L. Jeannelle, *Écrire ses Mémoires au XXe siècle*, op. cit., p. 335.
499 *Ibid.*
500 *Ibid.*

narration et celle d'un Je-origine dégagé de toute implication personnelle. Cette dialectique régit le rapport entre fiction et autobiographie chez Perec ou entre fiction et document chez Sebald. Elle mêle les modalités énonciatives traditionnellement attachées aux récits à la première personne et aux récits à la troisième personne, et peut également contribuer à l'élaboration d'une mémoire intertextuelle, ainsi qu'en témoigne par exemple la présence dans *Austerlitz* de motifs centrés sur l'enfance détruite, qui renvoient explicitement à *W ou le souvenir d'enfance*. Les analyses de Jean-Louis Jeannelle nous auront enfin permis de réévaluer l'approche autobiographique habituellement adoptée à propos des œuvres de Perec et de Sebald : la prise en compte de leur dimension mémoriale met en évidence leur lien à l'histoire comme pouvant être un élément d'appréciation supplémentaire de leur singulière mixité générique. Dans les deux cas, le présent est au centre de la démarche mémorielle : l'oblitération d'une partie de son passé conduit Perec à faire du présent un point d'observation privilégié de l'écoulement du temps, ainsi qu'en atteste le projet qu'il s'était fixé dans *Lieux* de mesurer le triple vieillissement de la mémoire, du réel et de l'écriture dans un exercice d'anamnèse qui revient sur le passé autant qu'il anticipe le futur. Cela permet par ailleurs de se présenter comme le chroniqueur amusé mais néanmoins sévère de la société de son temps et de se saisir des phénomènes éphémères de la mode et des valeurs portées par la modernité comme les signes de l'obsolescence accélérée d'un monde qui devient de plus en plus inhabitable. C'est une semblable attention aux traces du passé qui fournit à Sebald les arguments d'une « histoire naturelle de la destruction ». Ses observations attentives aux moindres manifestations concrètes de la douleur inscrites dans les paysages traversés et dans les corps de ses interlocuteurs se doublent de ce « regard éloigné » porté par la mélancolie sur l'aventure humaine – le regard de l'ange de l'Histoire représenté dans le tableau de Paul Klee et que Walter Benjamin commente en ces termes :

> [...] Son visage est tourné vers le passé. Là où à notre regard à nous semble s'échelonner une suite d'événements, il n'y [en] a qu'un seul qui s'offre à ses regards à lui : une catastrophe sans modulation ni trêve, amoncelant les décombres et les projetant éternellement devant ses pieds.[501]

[501] Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire » dans *Écrits français*, Paris, Gallimard, Folio Essais, 1991, p. 438.

CONCLUSION

Le temps passé et l'exercice de la mémoire supposant la confrontation à l'altérité de l'absence et de l'oubli, l'obnubilation s'affirme chez Perec et Sebald comme la trace paradoxale et simultanée d'un obstacle et d'un accès à l'expression du passé. Prise dans son sens passif, c'est la perception sensible d'une réalité voilée à laquelle fait écho la « mémoire en clair-obscur » de Maurice Halbwachs ; dans son sens actif, c'est l'opération scripturaire qui affronte les obstacles et les lacunes d'une « mémoire empêchée ». L'on peut dès lors, sur la base de cette définition, caractériser l'obnubilation du passé par sa charge négative, et associer la mémoire et le médium. La théorie négative du médium, nous l'avons vu en introduction, envisage toute définition positive comme une aporie[1] et engage une stratégie de ruse et de contournement que l'on peut reconnaître dans les différentes modalités de jeu et de feintise caractérisant l'approche oblique adoptée par Perec et Sebald à l'égard du passé, sur le plan du « méta-médium » qu'est le langage, à l'égard du passé. Dans cette perspective, le langage fait l'objet d'une pratique négative – « interventions, dérèglements, oblitérations, obstructions, biffures » susceptibles de « produire des écarts »[2] – qui peut être coordonnée à la définition négative de la mémoire. Définissable comme l'obstruction faite à la reconnaissance heureuse du passé, la « mémoire négative » désigne les souvenirs associés à des émotions douloureuses qui peuvent conduire jusqu'à l'oubli, au refoulement, au déni, en raison de leur charge négative trop forte, comme c'est le cas de la mémoire des crimes nazis dans l'après-guerre jusqu'aux années 1960. À partir des années 1990, une nouvelle mémoire négative a vu le jour, notamment en Allemagne, où les politiques et actions publiques visent à entretenir le souvenir d'un crime dont la collectivité est tenue pour responsable : « La mémoire négative est donc un engagement civique et moral, elle est négative dans son contenu, mais positive dans ses objectifs. »[3] Dans ce contexte, la Shoah, devenue une matrice pour la mémoire des crimes perpétrés postérieurement (ex-Yougoslavie, Rwanda, ...), constitue la « mémoire négative de l'Europe » : activée par la recherche des responsabilités historiques et supposant l'écoute des victimes, elle accorde au criminel et à l'Etat criminel une place essentielle. Il s'ensuit « que la mémoire [est] devenue à ce point une valeur et l'oubli, une

---

1 « Toute perception, toute description et toute analyse est redevable des médias, de sorte qu'à l'évidence, toute réflexion sur la médialité ne peut que rater son objectif, car le médium dans lequel cette réflexion s'opère altère déjà la perspective […]. Il en résulte un paradoxe similaire à celui de l'autoréflexion qui doit être à l'intérieur et à l'extérieur puisqu'elle doit se rapporter de manière réflexive à cela même au moyen de quoi elle réfléchit et qui rend sa réflexion impossible. » (Dieter Mersch, *Théorie des médias*, op. cit., p. 262-263).

2 *Ibid*., p. 270.

3 Henry Rousso, *Face au passé. Essais sur la mémoire contemporaine*, Paris, Belin, 2016, p. 253.

posture condamnable. »[4] Entre le silence de la « mémoire empêchée », propre à la génération de l'après-Seconde Guerre mondiale, et l'exigence éthique d'une représentation de cette « mémoire négative », dans laquelle on peut reconnaître la position de Sebald, *W ou le souvenir d'enfance* ouvre un champ d'écriture nouveau pour la mémoire de la Shoah, celui d'une « mémoire obnubilée », ce dont l'auteur d'*Austerlitz* se souviendra en construisant partiellement son personnage sur la biographie de Perec et, plus généralement, en constituant *W* comme « le paradigme de l'enfance détruite ». Expérience d'écriture située « entre la déchirure par le temps ailé et l'écriture de l'histoire et son stylet »[5], la littérature se définirait ainsi comme un médium privilégié pour l'expression de l'oubli : l'expérience sensible du temps appelle la transformation du document – dont l'exactitude de l'enregistrement « donne une fiabilité à l'information, […] garantit l'adhésion du regardeur ou du lecteur sur le mode de la croyance » – en « document d'expérience » au moyen d'« une élaboration supplémentaire, une construction de l'information, [qui offre] la possibilité d'une distance critique pour le regardeur ou le lecteur. »[6] Cela nous ramène aux propos de Sebald selon lequel, on s'en souvient, « il y a de nombreuses formes d'écriture ; mais c'est seulement dans la littérature que l'on a affaire, au-delà de l'enregistrement des faits et au-delà de la science, à une tentative de restitution ». L'exemple du tableau de Turner dans *Austerlitz* montre que la peinture, qui témoigne de la mémoire du peintre, agit aussi comme un « signe mémoratif » pour le personnage[7] : elle s'affirme, par sa reproduction-remédiation dans le texte, comme la construction littéraire d'un auteur masqué sous les traits d'un narrateur feint. L'œuvre-document se donne ainsi à voir chez Sebald comme une restitution qui garantit autant qu'elle feint l'expression de la mémoire de ses protagonistes. Une semblable analyse vaut selon nous pour *W ou le souvenir d'enfance* où Perec, conformément à l'enjeu qu'il confère à son entreprise autobiographique, soumet la mémoire enregistrée de l'archive photographique, des témoignages recueillis et des documents consultés à une critique positive, distance qui est, par ailleurs, portée par un témoignage feint dans sa partie fictionnelle. La distance requise par le document d'expérience est ainsi doublement intégrée à une écriture qui articule les possibilités et les limites

4 *Ibid*., p. 290.

5 Paul Ricœur, *La mémoire, le temps, l'oubli*, Paris, Seuil, Points Essais, 2000, légende du frontispice.

6 « Le document d'expérience intègre les conditions mêmes de sa formulation : le document visuel produit par Turner est une expérience des possibilités et des limites de la perception, comme les textes de Chalamov présentent les conditions mêmes du récit (ou de la poésie) exposées aux conditionnements du langage totalitaire, à l'extinction programmée de la parole subjective, à l'appauvrissement du monologue intérieur et du dialogue. » (J.-F. Chevrier, « Le tableau et le document d'expérience » dans *La photographie entre les beaux-arts et les médias*, op. cit., p. 151).

7 « Le signe mémoratif est [pour Rousseau] une médiation, mais qui intervient pour établir la présence immédiate du souvenir. On peut parler ici de médiation régressive, puisque loin de provoquer un dépassement de l'expérience sensible, elle consiste à la réveiller dans son état intérieur. » (J. Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau. La transparence et l'obstacle*, Paris, Gallimard, Tel, 2019, p. 280-281). Cette réflexion est applicable à l'œuvre de Sebald, qui accorde elle-même une place centrale à l'anthropologie philosophique naturaliste de Rousseau.

d'une restitution « authentique » du passé. Le document d'expérience est donc, dans notre contexte, le document d'un passé obnubilé : l'enregistrement intégral promis par l'archive rencontre l'éclatement des mémoires individuelles et le médium de la mémoire s'avère, *in fine*, une archive déficiente dont la restitution écrite expose les limites à même le médium du langage.

Ambivalences du médium

Le débat mené à distance entre Perec et Sebald à propos de Gaspard Hauser nous a permis de montrer que leurs modes d'expression de la mémoire – leurs mnémotechniques – relèvent de conceptions divergentes du phénomène de la technique, et par conséquent de l'écriture et de la littérature, conceptions que distinguent précisément le degré de confiance accordé à la médialité du langage : en ce sens, la nécessité d'une médiation technique pour l'expression de la mémoire renvoie à l'ambiguïté du *pharmakon*, remède pour l'un, poison pour l'autre.

Pour fixer les contours de sa quête identitaire et de son projet autobiographique, Perec a recours à un héritage rhétorique qui débouche, ainsi que Christelle Reggiani l'a montré, sur l'invention d'une mnémotechnique personnelle[8]. L'adoption, par celui qui se définit comme « oulipien à 97% », de l'axiome selon lequel « il n'y a de littérature que volontaire », témoigne de sa confiance dans la capacité du langage à exprimer le passé. A cette conception s'oppose celle de Sebald, pour qui la restitution du passé est d'ordre sensible : elle fait mémoire de la douleur, et renvoie à une éthique du récit – un récit dont la vocation est de « faire revivre les tourments subis dans le passé ». Dans ce cadre, le « langage non social » qui échappe aux sujets qui écrivent apparaît comme le moyen d'une communication de nature mythopoétique, où le médium linguistique constitue à la fois, ainsi que Sebald le montre à propos de Herbeck ou de Kafka[9], un obstacle (une norme sociale à surmonter) et une voie d'accès à l'expression de l'aliénation. Partageant son pouvoir de médiation avec la langue de la communication courante et celle du savant, l'écriture littéraire doit trouver un équilibre entre le contrôle et le dérèglement, sur une ligne de partage fragile entre la lisibilité et le non-sens. Pour réaliser cet équilibre, Sebald s'efforce de mettre en œuvre une *méthode* mythopoétique relevant de ce que l'auteur de *La Pensée sauvage* appelle « bricolage », censée lui permettre, par le contrôle laborieux de l'agencement des images,

8 Ch. Reggiani, *Rhétoriques de la contrainte*, op. cit., p. 243 et p. 251.

9 W.G. Sebald, « Un sentier de traverse. L'Œuvre poétique d'Ernst Herbeck », dans *La Description du malheur*, op. cit., p. 180.

une restitution du passé. Face à la vérité de l'image mythopoétique et à l'authenticité de l'écriture « naturelle »[10], l'artefact littéraire est dévalorisé comme un « mensonge ».

En situant l'origine du langage avant l'écriture, Sebald envisage la médiation de celle-ci selon les attendus d'une pensée naturaliste. Dans ce cadre, l'invention de l'écriture alphabétique, entendue comme l'agent d'une technicisation progressive du langage depuis la naissance de l'*épistémè* occidentale jusqu'aux « machines parlantes », est symptomatique d'un dérèglement de la mémoire des origines naturelles de l'homme. Ce dérèglement affecte sa représentation du futur en ce qu'elle impose à sa pensée de l'histoire une perspective téléologique et eschatologique marquée par la destruction et dont témoigne l'appel fait aux modes de connaissance propres à la divination ou aux écrits de nature prospective (Pierre Bertaux, *La Mutation humaine*). Sebald trouve cependant *in extremis* dans les œuvres d'Alexander Kluge un mode d'écriture qui « travaille à la régénération de la mémoire de ses contemporains »[11] sans céder « à la tentation d'interpréter uniquement dans le sens de l'histoire naturelle le cours des événements récents »[12], et de voir en celui-ci

> […] la conséquence catastrophique – depuis longtemps inscrite dans une physiologie par trop compliquée de l'homme, dans le développement de son esprit hypertrophié et ses moyens techniques de production – d'une anthropogenèse fondée depuis le tout début sur de mauvais choix en matière d'évolution.[13]

Cette déclaration permet de saisir le projet poétique sébaldien : promouvoir une conception de l'écriture qui comble la distance d'avec une origine perdue – une poétique mémorielle qui témoigne d'une ambition à la fois historiographique (opposer le document aux clichés de la littérature romanesque[14]) et, disons, anthropologique (déchiffrer les structures mythopoétiques de l'écriture sous les variations linguistiques) –, sans céder à la tentation d'interpréter l'Histoire « uniquement » comme un processus de destruction naturelle.

Ces représentations du futur contrastent avec celles de Perec, telles qu'elles se donnent à lire dans ses commentaires de la littérature de science-fiction, et signalent une conception divergente de la création littéraire. Chez Perec, le jeu avec la machine est envisagé de manière ludique,

---

10 *Ibid.*, p. 196.

11 W.G. Sebald, « Entre histoire et histoire naturelle. Sur la description littéraire de la destruction totale » dans *Campo Santo*, op. cit., p. 97.

12 *Ibid.*, p. 98.

13 *Ibid.*

14 Outre le modèle historiographique de l'écrivain allemand A. Kluge dans lequel Sebald trouve en partie les arguments de sa propre poétique, la leçon d'histoire sébaldienne repose sur un modèle naturaliste revendiqué dont témoignent ses lectures : « Et, à mon avis, il est vrai que, très souvent, même aujourd'hui, les scientifiques écrivent mieux que les romanciers. D'ailleurs, je lis de préférence des scientifiques, ils sont toujours pour moi une grande source d'inspiration. […] Tous sont très proches de moi et, sans eux, je ne pourrais pas poursuivre mes travaux. » (W.G. Sebald, *L'Archéologue de la mémoire*, op. cit., p. 86).

comme un jeu avec le hasard qui n'engage, contrairement à ce qu'il en est chez Sebald, aucun des arguments technophobiques traditionnels [15]. La mnémotechnique littéraire des deux auteurs montre une divergence fondamentale dans leur appréciation du rapport de la technique au temps. Etant donné l'impossibilité de toute remémoration du passé, *Lieux* est la tentative de faire mémoire du présent au moyen de protocoles mnémotechniques (le bi-carré latin) ; l'appréciation par Sebald du phénomène technique le conduit à l'inverse à déplorer l'éloignement progressif de l'homme de son origine naturelle. Ce naturalisme est déterminant pour leurs conceptions de l'écriture. En affirmant que « la littérature ne peut dépasser [son dilemme] qu'en restant fidèle au langage non social qui a été mis au ban et en apprenant à mettre en œuvre comme moyen de communication les images opaques d'une rébellion brisée » [16] Sebald retrouve en effet les éléments de la critique platonicienne de l'écriture dans son rapport à la mémoire *via* l'opposition entre une écriture « représentative » et une écriture « authentique ». En souhaitant dépasser le « dilemme » entre l'écriture « sociale » et l'écriture « naturelle », Sebald s'inscrit dans une tradition idéaliste (au sens platonicien du terme) de la mémoire : sa conception de la « restitution » littéraire dévalorise l'immédiateté de l'écriture « sociale » comme une mnémotechnique artificieuse, au bénéfice de celle de l'image (« les images opaques d'une rébellion brisée ») et de la langue orale, valorisées toutes deux comme les signes d'une mémoire authentique. A cet idéalisme, Perec oppose une conception de l'écriture comme garantie d'une expérience concrète de ce qu'est la mémoire : l'autobiographie critique est le lieu d'une authentique présence à soi qui n'implique aucune condamnation de l'écriture « représentative ».

L'artificialisme perecquien, fondé sur un jeu concerté au plan littéraire et existentiel avec le hasard, s'oppose au naturalisme sébaldien qui débouche, sous l'effet des forces de destruction de l'histoire et de la nature, sur une perte de l'être et un refus du monde présent. Sebald identifie l'origine perdue de l'homme aux paysages de son enfance et à un sentiment moral lié, comme tout sentiment de la Nature, à une vision théologique. Il déplore la perte de sa petite patrie (*Heimat*) dont il aurait été chassé à la suite de la compromission de son peuple avec l'idéologie

15 « La science-fiction, on ne s'en rend pas compte, est souvent réactionnaire. Elle voit le progrès technique comme un monstre indisciplinable ; […] elle rêve de retour à la nature, et ses héros privilégiés sont des nostalgiques asociaux qui fuient les villes, se font vagabonds, apprennent par cœur Thoreau ou Melville pour que survive le sacré patrimoine, renient les machines, rêvent de bœufs et de charrues, et veulent connaître la vie simple, tranquille, robuste, hygiénique et saine des pionniers du continent américain. » (G. Perec, « L'univers de la science-fiction » dans *L.G. Une aventure des années soixante*, op. cit., p. 127-128).
« Il semble donc, en définitive, que le bilan de la science-fiction soit assez maigre. On en attendait des rêves ; elle nous donne des cauchemars ; elle ne s'échappe du présent que pour construire un monde prison, de terreur et de bêtise. On voudrait en espérer autre chose : ce mouvement, imparfait sans doute, mais singulièrement puissant, qui poussait Jules Verne vers l'avenir. Cette confiance sereine et formidable dans la fée électricité. Alors l'inaccessible était enfin atteint, l'impossible réalisé : le développement des techniques récentes ouvrait sur l'exposition infinie du progrès et sur la description d'un univers à naître dont on attendait tout. » (*Ibid*., p. 136-137).

16 W.G. Sebald, « L'étranger, intégration et crise », *op. cit.,* p. 67-68.

nazie, dans la continuité d'une faute commise, au plan général du développement épigénétique de l'être humain, à l'égard de la Nature, sa « patrie naturelle »[17]. En revanche le défaut d'origine se traduit chez Perec par un acquiescement existentiel aux hasards de l'identité qui ont fait de lui un écrivain français plutôt qu'un émigré américain ou australien ; sa réflexion sur le phénomène technique ne relève pas de la condamnation traditionnellement associée, dans l'argumentation technophobe, à une opposition entre nature et culture. Une telle opposition n'existe pas chez Perec, pour qui le concept de nature et de « campagne » ne semblent pas avoir d'autre référent que les « camps » d'extermination (*L'Orange est proche*)[18]. Le sentiment de l'exil est constitutif de son identité juive ; nulle perte ne peut apparaître parce qu'aucune origine, ni linguistique, ni territoriale, n'est identifiable. La divergence fondamentale entre la position de Perec et celle Sebald à l'égard du médium du langage et de l'écriture d'une part, de la médiation de la machine et du phénomène technique d'autre part, nous conduit à situer les deux auteurs par rapport aux tendances distinctes d'un héritage, tant philosophique qu'esthétique, qui distinguerait une position tragique et une position mélancolique :

> L'artificialisme est une pensée du présent, c'est-à-dire de ce qui existe ; le naturalisme est une pensée du passé et du futur, c'est-à-dire de ce qui n'existe pas […] Approuver l'existence, c'est approuver le tragique : consentir à une insaisissabilité de l'existence en général que les notions de hasard, d'artifice et de facticité, de non-durée, décrivent chacune à son niveau conceptuel. C'est aussi renonçer à tout *requisit* d'être par-delà la somme des existences. Etre et tragique s'opposent ainsi comme le non et le oui, la dénégation et l'affirmation, la nécessité et le hasard, le droit et le fait, la nature et l'artifice.[19]

Médialité et transitivité

Bien que déterminée par l'évaluation du phénomène de la technique, la divergence observée chez les deux auteurs à propos de la médialité du langage ne doit cependant pas masquer leur commune volonté d'affirmer la possibilité d'une communication, et plus particulièrement d'une transmission du passé, qui prend la forme d'une interrogation à propos de la transitivité du langage. Nous dirons que cette interrogation s'inscrit dans l'histoire conjuguée de la mémoire et de l'écriture. La littérature mémorielle éprouve en effet une première fois la transitivité du langage au moment, initié en partie par Perec avec *W ou le souvenir d'enfance*, où la mémoire de la Shoah apparaît dans le champ littéraire, notamment sous les formes d'une littérarisation du document et du témoignage, que nous venons d'évoquer en termes de « document d'expérience » ; une

17 « Naître allemand, tel est le péché originel qu'il expie en écrivant », M. Carré, article « Sebald », dans *La Bible dans les littérature du monde* (Sylvie Parizet dir.), Paris, Les éditions du Cerf, 2016, p. 2017.

18 Ch. Reggiani, notice d'*Espèces d'espaces*, op. cit., p. 1044.

19 Clément Rosset, *L'anti-nature. Éléments pour une philosophie tragique*, Paris, Presses universitaires de France, Quadrige, 2011 [1973], p. 310-311.

seconde fois au moment de l'extension du concept d'écriture aux sciences du vivant (biologie), de l'information (cybernétique) et des sciences humaines (sémiologie, linguistique, anthropologie) – ce dont témoignent les interrogations de Perec sur l'automatisation du langage et les inquiétudes de Sebald au sujet des « machines parlantes ». Concernant l'histoire de la mémoire, les œuvres de Perec et de Sebald proposent en effet une modalité alternative de l'écriture de la mémoire : il ne s'agit plus d'interroger la possibilité de l'écriture après l'expérience de la violence inédite des camps d'extermination, mais de faire mémoire de l'expérience douloureuse de l'absence ou de l'oubli. Qu'il s'agisse de l'autobiographie critique perecquienne ou du montage sébaldien, les méthodes littéraires des deux auteurs se présentent comme un défi déclaré au silence, à l'échelle individuelle ou collective. La notion d'obliquité, opératoire chez les deux auteurs, permet de résoudre le « dilemme de la littérature » évoqué par Sebald, sous la forme d'une médiation altérée où la fonction transitive du langage doit garantir, tout en la voilant, une transmission du passé. Du strict point de vue de la transmission, la littérature est une médiation au second degré[20] dont le pouvoir réside dans la *présentation* de l'œuvre :

> La présentation que constitue l'œuvre et qui suppose la reprise de données des environnements informationnel et formel entraîne que tel fait, tel temps, tel espace, tel agent, telle action, telle forme deviennent son *medium*, les moyens de sa différence, et que cette œuvre les compose, les complexifie et les donne en elle-même comme une série de différences.[21]

L'épreuve de la transitivité littéraire, et donc de sa conductibilité, est paradoxale :

> Parce que l'œuvre est présentation, présentation à une conscience, jeu sur la quantité, alocale et achrone, elle se donne selon une immédiateté qui n'est pas dissociable d'une médiation spécifique.[22]

La transitivité littéraire retrouve ici l'opacité structurelle du médium qui, en même temps qu'il donne à percevoir, recouvre par sa médiation l'objet visé ; interroger la transitivité revient à questionner l'acte de présentation de la mémoire en mettant à jour la nécessité de sa re-présentation. Le concept de médium permet dans cette perspective d'élargir la fonction poétique du schéma de la communication à d'autres genres que la poésie – les genres dits mixtes ou les littératures du « troisième secteur » par exemple – et à des éléments extra-linguistiques – la photographie notamment – et de contourner la difficulté posée par la recherche d'une définition essentialiste de la littérature.

---

20 « Si l'on admet que la langue et les pratiques culturelles, dont la littérature, sont en elles-mêmes des médiations (entre les hommes et le monde, et pour les hommes entre eux), alors la littérature ne peut guère être décrite en terme d'homologie avec le social, puisqu'elle fait partie de celle-ci, mais plutôt comme "médiation de médiations" » (Benoît Denis, article « Médiation » dans Paul Aron, Denis de Saint-Jacques, Alain Viala (dir.), *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2002, p. 378-379).

21 Jean Bessière, *Principes de la théorie littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, L'interrogation philosophique, 2005, p. 192.

22 *Ibid*., p. 33.

La littérature mémorielle éprouve une seconde fois la transitivité du langage au moment de la transformation des conditions de l'écriture sous l'effet de la cybernétique et des médias de masse. Dans ce cadre, Perec réaffirme les pouvoirs historiques du langage à travers la rhétorique, la prose romanesque du XVIIIe siècle[23] et les anciennes formes contraintes (anoulipisme[24]) et élabore ainsi une pensée du langage où la recherche de la transitivité passe par la nécessaire médiation d'une tradition. Les quatre articles qu'il publie entre 1962 et 1963 dans la revue *Partisans* montrent son souhait d'abandonner l'immédiateté défendue dans le roman sartrien[25]. Ceci l'engage à élaborer « les perspectives d'un renouveau romanesque »[26], « les bases d'une nouvelle littérature »[27] où la distance entre les faits et la possibilité de leur communication – « Les faits ne parlent pas d'eux-mêmes ; c'est une erreur de le croire »[28] ; « Parler, écrire, est, pour le déporté, un besoin […] immédiat »[29] – définit le cadre littéraire spécifique d'une réflexion sur la médiateté de l'écriture à l'égard de son objet. La médiation de l'écriture se propose dès lors comme la coordination d'une mémoire et d'une conscience, une « série de médiations qui plongent au cœur même de notre sensibilité »[30]. Cette conception de la littérature est bien entendu informée par la notion brechtienne de *distanciation*, que Perec retrouve chez Lukàcs et qui lui permet d'affirmer, contrairement à Sebald, qu'il n'y a pas d'« écriture naturelle » :

> […] tout ce que je dis, tout ce que j'écris, passe nécessairement par l'écriture, c'est-à-dire d'un ensemble de moyens qui me permettent, à partir d'une sensation, d'une impression, d'un refus, d'un acquiescement, de grouper ensemble des mots, des phrases, des chapitres, en un mot de produire un livre. Si vous voulez, entre le réel que je vise […] et le livre que je produis, il y a, il n'y a … il y a seulement l'écriture. […] Mais la vision du monde […] ce n'est pas un ensemble de concepts, c'est seulement un langage, un style, des mots. C'est-à-dire en somme, qu'il n'y a pas d'écriture naturelle […]. L'écriture est un acte culturel et uniquement culturel. Il y a uniquement une recherche sur le pouvoir du langage. Entre le monde et le livre, il y a la culture. […] Si entre le langage et le monde il y a la culture, c'est que pour parler, enfin, pour écrire, il faut passer par quelque chose qui est culturel.[31]

---

23 Voir l'article de Raoul Delemazure et Yannick Séité, « Perec dans le XVIIIe siècle » dans *Europe* n° 993/994, Janvier-Février 2012, p. 195-213.

24 « La tendance analytique (de l'Ouvroir) travaille sur les œuvres du passé pour y rechercher des possibilités qui dépassent souvent ce que les auteurs avaient soupçonné. » (François Le Lionnais, « La LiPo. Le premier manifeste » dans Oulipo, *La littérature potentielle*, op. cit, p. 17).

25 « N'était-ce pas une utopie de la Libération, cette communication directe, cette absence totale de médiation ? », G. Perec, « Engagement ou crise du langage » dans *L.G. Une aventure des années soixante,* op. cit., p. 83.

26 *Ibid*., p. 74.

27 *Ibid*., p. 75.

28 *Ibid*., p. 93.

29 *Ibid*., p. 89.

30 *Ibid*., p. 97.

31 G. Perec, « Pouvoirs et limites du romancier français contemporain » dans *Entretiens, conférences, textes rares et inédits*, op. cit., p. 119-120.

Le « déjà-là » de la culture étant la matière même de la littérature – « la littérature se revendique elle-même en tant qu'écriture »[32], la communication littéraire expose ainsi la mémoire des œuvres littéraires comme les éléments d'une visée transitive, plus particulièrement sous l'aspect d'un relais constitué d'« un matériel qui n'est pas à proprement parler littéraire » et dont l'exemple lui est fourni, comme chez Sebald, par les livres d'Alexander Kluge[33]. Tout en affirmant sa visée référentielle, la littérature opère de manière intransitive comme une communication centrée sur son propre médium. Perec a en effet conscience de la difficulté à maintenir la littérature dans l'équilibre délicat entre la recherche de la transitivité et l'intransitivité que lui oppose son usage esthétique :

> Le problème n'est pas d'écrire sans e mais d'écrire et d'investir cette action de toute la force que son *intransitivité* [nous soulignons] à la fois lui donne et lui enlève.[34]

Pour reprendre une distinction barthésienne, Perec est à la fois un « écrivain », qui admet l'intransitivité de l'écriture littéraire, et un « écrivant » de l'infra-ordinaire, qui ne souhaite pas renoncer au pouvoir de médiation de la communication courante. Maryline Heck a noté que, chez Perec,

> […] si la neutralité de l'écriture se fait la manifestation d'une crise, du "scandale" de l'anéantissement et du silence, sa façon de susciter des blancs pour relancer toujours le processus serait bien plutôt la manière de réaffirmer une foi dans les pouvoirs de la littérature[35].

La promotion par Perec de la neutralité d'une « écriture blanche » n'exclurait pas une forme de conductivité[36], et mettrait à jour, par une approche littérale, sa médialité. La transitivité de l'écriture est alors chargée de soutenir une « morale » où le fait – neutre – porté par le document s'accompagne nécessairement de sa mise à distance par le médium du langage. La neutralité acquerrait alors une valeur transitive :

---

32 *Ibid.*, p. 124.

33 « […] il me semble que jamais la littérature française n'a connu une telle ouverture et que, aujourd'hui, sont possibles des recherches tout à fait nouvelles sur le langage […], sur le montage […]. Ou bien le livre peut être relayé par un matériel qui n'est pas à proprement parler littéraire. L'exemple est *Stalingrad, description d'une bataille*, c'est un livre allemand d'Alexander Kluge, qui est un livre fait, qui est un montage fait à partir de lettres de soldats, de compte-rendus […]. » (*Ibid.*, p. 124-125).

34 G. Perec, *Lieux*, Franklin-Roosevelt, Souvenir mai 1969.

35 M. Heck, *Georges Perec. Le corps à la lettre*, op. cit., p. 147.

36 La métaphore de la blancheur, observe M. Heck, se montre insuffisante et inadaptée « à la quête […] d'une immédiateté que la représentation ne saurait assurer » (*Ibid.*, p. 148). La part positive, dynamique, de l'écriture blanche contredit ainsi la définition dysphorique (un « sabordage de la Littérature ») d'une telle écriture formulée par R. Barthes dans *Le degré zéro de l'écriture* : à la parole absente répond certainement le blanc littéral des espaces de la page, mais signale par ainsi la « valeur performative ainsi accordée à l'écriture, tout à la fois le tragique et l'optimisme fondamental du geste, celui d'une réassomption de l'irrévocable (la perte des corps et de leur souvenir), qui permet à ce texte désemparé […] d'aboutir à une déclaration éminemment positive, celle de « l'affirmation de [s]a vie » » (*Ibid.*, p. 124).

> La littérature commence ainsi, lorsque commence, par le langage, dans le langage, cette transformation, pas du tout évidente et pas du tout *immédiate* [nous soulignons], qui permet à un individu de prendre conscience, en exprimant le monde, en s'adressant aux autres.[37]

L'autobiographie critique de Perec actualise brutalement une telle intention : elle affirme simultanément son caractère expérimental et une fonction transitive. Le crédit et la confiance que Perec accorde à la prose du XVIIIe siècle peut dès lors se comprendre comme un appel euphorique à réactiver des pouvoirs anciens dans le contexte d'une crise affectant les conditions de l'écriture sous l'effet de la concurrence des médias de masse. Les « conventions »[38] dont parle Perec garantissent une certaine transitivité du langage sous la forme paradoxale d'une immédiateté défaite par les formes de l'ironie ou de la composition.

Le médium biblio-graphique

Les formes littéraires du passé ont en effet, selon Perec, toujours plus interrogé la communication qu'elles ne l'ont assurée : ainsi des romans anglais du XVIIIe siècle et, en amont, de Cervantès et de l'épopée, qui privilégient à travers les récits à tiroirs ou les récits parallèles, la digression ou l'enchâssement, l'image d'une composition en forme d'arbre plutôt que de fleuve[39] et sollicitent par là une participation active du lecteur. Répondant à la question de la transformation de l'écriture par les *mass médias*, Perec adopte une approche généalogique et affirme que ceux-ci retrouvent les pouvoirs anciens de la littérature[40]. Loin de porter un jugement moral sur la valeur des arts traditionnels comparés aux arts de masse[41], il observe que les médias de masse ont pour effet réel de redéfinir l'espace public littéraire et de redistribuer les rôles au sein de celui-ci[42] en effaçant les frontières entre l'œuvre, l'auteur et l'espace public[43]. La littérature

---

37 G. Perec, *L.G. Une aventure des années soixante*, op. cit., p. 114

38 « Le "Nouveau Roman" refuse les moyens qui, dans la culture occidentale classique, assuraient aux œuvres, tant littéraires qu'artistiques, soit d'une manière très générale, un cadre de compréhension : toute création, au XVIIIe siècle par exemple, impliquait un ensemble de conventions que chacun enrichissait, utilisait, dépassait comme il l'entendait et qui établissaient une référence immédiate, sans être pour autant simpliste, à la réalité. » (*Ibid.*, p. 30).

39 « […] à l'image, certes altière, mais plus assez tumultueuse, qui gouvernait depuis trop longtemps la structure de la narration, c'est-à-dire l'image d'un fleuve, vont succéder celles de l'arbre, de l'épi, des tiroirs. », (G. Perec, *« Écriture et mass medias »* dans *Entretiens, conférences, textes rares, inédits*, op. cit., p. 139).

40 « […] les formes mises en œuvre dans les mass-media nous obligent à reconsidérer la nature du discours littéraire. Je ne pense pas d'ailleurs que la littérature ait attendu les mass-media pour se poser le problème ; admettons qu'il soit aujourd'hui plus aigu, plus soluble. », (G. Perec, *Ibid.*, p. 136).

41 « […] préjugés d'instituteurs humanistes », (*Ibid.*, p. 134).

42 « […] confronté aux salles de conférences, aux échanges internationaux, aux studios d'enregistrement et aux colonnes des hebdomadaires, l'écrivain peut tout de suite mesurer, en même temps que la formidable puissance des moyens de communication mis en œuvre pour recueillir, amplifier et diffuser sa pensée, les failles de son propre système et l'insécurité de sa vocation » (*Ibid.*, p. 133).

montre par là, selon Perec, qu'elle procède de techniques de communication et, *via* la linguistique, d'une science de l'information[44]. La littérature se trouverait ainsi à un moment critique de transition technique lié au passage du régime de l'imprimerie à celui d'une *oralité secondaire*, crise décrite par Perec comme l'« heureuse rencontre d'un besoin (l'écriture à la recherche de nouveaux pouvoirs) et d'une occasion (les mass media sont là pour ruiner la survie des narrations linéaires) »[45]. Les effets de simultanéité et de discontinuité – « la stéréographie, les inventions typographiques, les variations de mise en pages, les choix rendus possibles par la présence concurrente et simultanée de plusieurs niveaux de lecture »[46] – propres à la prose du XVIIIe siècle retrouvent ainsi dans les mass-médias « un pouvoir de liberté et de jeu »[47] qui n'est pas sans effet sur la lisibilité du livre. Parallèlement, les modèles narratifs convoqués par Sebald, tous situés aux XVIIIe et XIXe siècles, à la marge de la centralité linguistique germanophone – en Autriche et en Suisse – et de la prose moderniste – Döblin et Sternheim) – ont pour effet, nous l'avons vu, d'imprimer au récit un ralentissement du temps, et notamment du temps de la lecture, dont on retrouve l'inflexion dans l'usage des reproductions photographiques, censées arrêter le flux, contrarier « le gradient négatif du texte ». Aussi pouvons-nous penser que, chez Perec autant que chez Sebald, le travail sur la médialité et la transitivité du langage agit également au niveau de la lisibilité et des formes bibliographiques.

La coïncidence des interrogations sur les capacités du récit à transmettre une expérience et de la transformation de l'espace public littéraire consécutivement au développement des médias de masse, fait du livre le centre des interrogations sur la mnémotechnique littéraire. Perec serait le « dernier des écrivains gutenbergiens » en ce que sa pratique de l'intertexte relève d'une culture essentiellement bibliographique en voie de transformation[48]. En témoignerait la continuité

---

43 Les qualités que Perec reconnaît ici aux mass-médias sont exactement symétriques de deux des trois défauts que Platon repère dans l'écriture : l'absence du père du discours et l'impossible demande d'éclaircissements. L'écrivain peut parler à la place de son œuvre (on lui demande le sens de ce qu'il écrit, on substitue l'interview à la critique) et il peut parler au nom de son œuvre (on lui demande de signer des manifestes), (*Ibid.*, p. 134). Ceci confirme que Perec ne partage pas l'idéalisme platonicien.

44 « De la page blanche à l'œuvre diffusée, l'écrivain participe (qu'il le veuille ou non, ou même qu'il le sache ou non) aux techniques des mass-media. On peut décrire de plusieurs manières cette participation ; par exemple : l'écriture n'a plus le monopole de la narration ; ou bien : il n'y a aucune raison pour que la machine à dicter ne bouleverse pas les techniques de l'écriture, comme le fit jadis la machine à écrire […] ; ou encore : ce n'est évidemment pas un hasard si la science des messages et des codes (je veux dire cette branche de la théorie de l'information qui s'appelle la linguistique) constitue aujourd'hui la base théorique de toute écriture » (*Ibid.*, p. 135).

45 *Ibid.*, p. 137.

46 *Ibid.*

47 « Le vrai modèle de ces œuvres n'appartient ni au montage cinématographiques, ni à la mise en pages des magazines, ni même aux bandes dessinées, mais bel et bien aux romans du XVIIIe siècle, à *Melmoth*, aux *Liaisons dangereuses*, à *Jacques le fataliste*, à *Tristram Shandy* enfin et surtout » (*Ibid.*, p. 140).

48 Les effets du devenir numérique de l'écriture affectent la médialité intertextuelle de la littérature dans ses formes bibliographiques. Si le passage du *volumen* au *codex* a constitué la révolution majeure de cette culture bibliographique,

thématique et biblio-graphique entre *Récits d'Ellis Island. Histoires d'errance et d'espoir* (1979) et le recueil de « récits illustrés » de Sebald *Les Émigrants*. Raoul Delemazure fait observer qu'après Perec seules deux possibilités semblent s'offrir aux écrivains au sein d'une ère numérique qui bouleverse les conditions de l'écriture :

> […] la posture moderniste, qui tend à explorer les nouvelles formes permises par les nouveaux supports […], et la posture mélancolique, anachronique, qui tient au livre et à sa mythologie et qui le met en scène comme un spectre […].

Cependant, il considère que

> […] à sa façon, Perec permet de penser une troisième voie […], un objet hybride, à la fois ouvrage publié et film cinématographique qui fait du témoignage, de la parole vive, une alternative aux paroles figées du monde livresque. On trouve toujours dans ce projet des emprunts intertextuels tels que nous les avons étudiés, citations de Kafka, d'Emma Lazarus ou encore de Cholem Aleichem ; mais à côté de ces mots empruntés et répétés, on trouve aussi, dans la seconde partie intitulée « Mémoires », les mots des autres : en allant s'entretenir à New York avec des immigrés européens, Perec et Bober recueillent des témoignages, enregistrent des voix, captent des paroles dans une forme d'intertextualité qui n'a plus rien à voir avec la Bibliothèque, dont l'auteur est toujours le grand ordonnateur, mais avec la polyphonie des existences singulières.[49]

Le thème de la mémoire de l'émigration est en effet l'occasion pour les deux auteurs de développer une forme bibliographique et générique mixte, cinématographique et textuelle, autobiographique et historique, où fusionnent le texte, l'image et la parole. La polyphonie propre à une mémoire dispersée est organisée dans les deux cas par un auteur-narrateur discret au sein d'un dispositif iconotextuel où les formes de l'enregistrement analogiques désignent assurément la condition technique et donc historique de l'écriture de la mémoire. La troisième voie proposée par Perec dans son film-livre (*Récits d'Ellis Island*) semble ainsi amorcer une écriture de la mémoire dont Sebald serait l'héritier : de *Récits d'Ellis Island, Vestiges de quelques vies* et *La Vie filmée des français* aux *Émigrants* et à *Austerlitz* il est possible de percevoit une continuité thématique (dispersion, errance, éclatement des vies singulières, dont témoignent son recueil de biographies et le caractère composite du personnage d'Austerlitz, dont la biographie de Perec est une composante) et une continuité formelle, l'enregistrement d'un interdiscours textuel, oral et visuel définissant une forme générique iconotextuelle mixte.

***

Nos interrogations sur la médialité, la transitivité et la lisibilité nous conduisent ainsi à poser les bases d'une *médio-poétique* de la mémoire sous la forme d'un dialogue de l'enregistrement et de

---

elle connait une transformation majeure sous l'effet du développement des médias numériques aux différents plans « des relations intertextuelles et de leurs représentations » (le lien hypertexte), « du degré des pratiques intertextuelles » (la généralisation du copier/coller), de la nature de la bibliothèque (sa dématérialisation). » (Raoul Delemazure, *Une vie dans les mots des autres,* op. cit., p. 415).

49 *Ibid*., p. 416-417.

la forme qui met en évidence une dialectique de la transparence et de l'opacité, de l'accès et de l'obstacle. La médio-poétique de la mémoire que nous avons tenté de définir ici à partir des œuvres de Perec et Sebald est redevable d'un riche dialogue des arts et des disciplines qui nous a conduit à adopter des interrogations propres aux champs théoriques et matériels – la liste est partielle – des arts visuels et plastiques, de l'esthétique, des sciences de la communication, de l'anthropologie de l'écriture et de la technique, de la philosophie. Le champ des études littéraires contemporaines n'est évidemment pas étranger au champ de ces recherches, qu'il s'agisse des études intermédiales, de la notion d'iconotexte, des travaux de sémiotique, non plus que le champ des études de la littérature mémorielle auprès desquelles nous avons trouvé de précieux appuis. Pour reprendre les termes du programme de recherche engagé par Isabelle Krzywkowski et Benoît Tane, nous avons souhaité

> […] mettre en relation des époques trop souvent dissociées : les approches développées pour les siècles qui ont vu se développer et s'imposer l'imprimerie, comme celle de la *Print culture* et de l'histoire du livre, avec celles qui intéressent la mutation du numérique, des *Digital Studies* aux *Medienwissenschaften*, [et] articuler la matérialité du support et la dimension intellectuelle de ses investissements. Les *media*, de l'imprimerie typographique à celle des images, de la plume aux stylos, de la machine à écrire aux logiciels informatiques sont de ce qui informe la création comme la réception de l'œuvre, trop souvent rapportée à une abstraction.[50]

Appliquée à la représentation du passé et à l'exercice de la mémoire chez Perec et Sebald, la médiopoétique de la mémoire permet la mise en relation des trois fonctions du médium avec la triple *mimèsis* qui définit selon Ricoeur l'expérience vécue par l'écrivain : *percevoir* c'est *préfigurer* le milieu dans lequel s'inscrit l'anamnèse ; *inscrire* permet de *configurer* cette expérience anamnésique par des techniques de composition de matériaux issus de l'enregistrement ; *transmettre* consiste enfin en la *refiguration de ce temps passé* par un lecteur capable notamment de faire appel à une « mémoire des œuvres »[51]. S'il est vrai que, d'un point de vue générique, « l'autobiographie rousseauiste, comme Homère ou la Bible, est devenue archétypale, principielle »[52], nous espérons avoir montré que *W ou le souvenir d'enfance* joue un rôle similaire pour la représentation du passé dans le dernier tiers du XXe siècle. La formule de *passé obnubilé* à laquelle Perec a recours dans *Lieux* s'avère des plus productives pour la définition d'une *médio-poétique* de la mémoire comme un acte de communication littéraire où les traces intérieures et intimes de la psyché entrent en composition avec celles de l'écriture pour affirmer le médium du langage comme la condition et la limite de toute représentation du passé.

---

50 *Media, médiation, fiction. Le médium comme langage ?* (Association internationale de littérature comparée AILC//ICLA), Isabelle Krzywkowski (Professeur de Littérature comparée, Université Stendhal Grenoble 3) et Benoît Tane (Maître de conférences en Littérature comparée, Université de Toulouse Jean-Jaurès, Equipe LLA-CREATIS) ; page actualisée sur academia.edu., [en ligne] https://www.fabula.org/actualites/media-mediation-fiction-le-medium-comme-langage-atelier-au-xxie-congres-de-l-association_69343.php (consulté le 4 mai 2020).

51 Judith Schlanger, *La Mémoire des œuvres*, Paris, Verdier, Poche, 2008.

52 Raoul Delemazure et Yannick Séité, « Perec dans le XVIIIe siècle », op. cit., p. 213.

BIBLIOGRAPHIE

1 - ŒUVRES de GEORGES PEREC

Récits et autres textes publiés

PEREC Georges, *Espèces d'espaces*, notice et notes de Christelle Reggiani dans *Œuvres I*, édition publiée sous la direction de Christelle Reggiani, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2017, p. 547-649 [première édition : Paris, Galilée, L'espace critique, 1974].

— *W ou le souvenir d'enfance*, notice et notes de Claude Burgelin dans *Œuvres I*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2017, p. 655-778 [première édition : Paris, Denoël, 1975].

— « Guettées » dans *Les Lettres Nouvelles*, n° 1, février 1977.

— « Vues d'Italie » dans *Nouvelle revue de psychanalyse*, n° 16, 1977.

— « La rue Vilin » dans *L'Humanité*, 11 novembre 1977.

— *Je me souviens. Les choses communes I*, notice et notes de Christelle Reggiani dans *Œuvres I*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2017, p. 795-895 [première édition : Paris, Hachette/P.O.L., 1978].

— « Allées et venues rue de l'Assomption » dans *L'Arc*, n° 76, 1979.

— « Stations Mabillon » dans *Action poétique*, n° 8, 1980.

— *Ellis Island*, notice et notes de Claude Burgelin dans *Œuvres II*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2017, p. 869-901 [éditions antérieures : *Récits d'Ellis Island. Histoires d'errance et d'espoir*, Paris, I.N.A./Editions du Sorbier, 1980 ; *Récits d'Ellis Island. Histoires d'errance et d'espoir,* Paris, P.O.L., 1995].

— *Penser/Classer*, Paris, Éditions du Seuil, La Librairie du XXIe siècle, 2003 [première édition : *Penser/Classer*, Paris, Hachette, « Textes du XXe siècle », 1985]

— *l'infra-ordinaire*, Paris, Éditions du Seuil, La librairie du XXe siècle, 1989.

— *Je suis né*, Paris, Éditions du Seuil, La Librairie du XXe siècle, 1990.

— *L.G. Une aventure des années soixante*, Paris, Éditions du Seuil, La librairie du XXe siècle, 1992.

Textes inédits

PEREC Georges, *Lieux*, Fonds Georges Perec, boîte n° 57, Bibliothèque de l'Arsenal.

— *Vestiges de quelques vies*, Fonds Georges Perec, boîte n° 48, 2, 3, 1-11d, Bibliothèque de l'Arsenal.

Films et photographies

PEREC Georges, BOBER Robert et VENTURA Claude*, La Vie filmée des français, 2e partie, 1930-1934*, réalisation de Michel Pamart et Claude Ventura, noir et blanc, 52 mn, production INA, 1975. Commentaire et voix de Georges Perec, [transcription dans *Cahiers Georges Perec,* n° 9, « Le cinématographe », Bordeaux, Le Castor Astral, 2006].

PEREC Georges, *Les Lieux d'une fugue* (« Caméra-je »), réalisation de Georges Perec, texte du récit éponyme de Georges Perec, voix de Marcel Cuvelier, production INA, couleur, 41 min., 1978.

PEREC Georges et BOBER Robert, *Récits d'Ellis Island. Histoires d'errance et d'espoir*, réalisation de Robert Bober, scénario, commentaire et voix de Georges Perec, entretiens menés par Georges Perec, production INA, couleur, 2 parties, 1h56, 1979.

PEREC Georges, « Perec, *Polaroïds* », *TEM-Texte en main* n° 12, Printemps-été 1997.

Pièces radiophoniques

PEREC Georges, *Die Maschine*, traduction et adaptation d'Eugen Helmlé, 1967, co-production Saarländischer Rundfunk (S.R., Halberg)/Westdeutscher Rundfunk (W.D.R., Cologne), première

diffusion S.R. le 13 novembre 1968 [publication imprimée en langue allemande : Stuttgart, Reclam, 1972].

— *Wucherungen* (*L'Augmentation*), traduction d'Eugen Helmlé, 1969, co-production S.R. / W.D.R., première diffusion S.R. le 12 novembre 1969.

— *Tagstimmen*, de Georges Perec, Philippe Drogoz et Eugen Helmlé, 1971, production S.R., première diffusion S.R. le 28 avril 1971 [enregistrement disque 33t., non-commercialisé, produit par la S.R. en 1971].

— *Der Mechanismus des Nervensystems im Kopf*, traduction d'Eugen Helmlé, 1972, production W.D.R., première diffusion W.D.R. le 15 juin 1972 [publication en langue française sous le titre « Fonctionnement du système nerveux dans la tête » dans *Cause Commune* n° 3, octobre 1972, p. 42-55].

— *Konzertstück für Sprecher und Orchester*, de G. Perec, Ph. Drogoz et Eugen Helmlé, 1974, production S.R., première diffusion S.R. le 18 juillet 1974.

— *Tentative de description de choses vues au Carrefour Mabillon, le 19 mai 1978*, 1979, production Radio-France, Marseille, André Dimanche/INA, 1997.

Articles, entretiens, correspondance

PEREC Georges, *Entretiens, conférences, textes rares, inédits,* textes réunis, présentés et annotés par Mireille Ribière avec la participation de Dominique Bertelli, Nantes, Joseph K., 2019.

PEREC Georges et LEDERER Jacques, *Cher, très cher, admirable et charmant ami... Correspondance 1956-1961*, Paris, Editions Sillage, 2019.

2 - ŒUVRES de W.G. SEBALD

Récits

SEBALD Winfried Georg, *D'après nature. Poème élémentaire*, traduction par Patrick Charbonneau et Sibylle Muller, Arles, Actes Sud, 2007. [*Nach der Natur. Ein Elementargedicht*. Photographien von Thomas Becker, Nördlingen, Greno, 1988].

— *Vertiges*, traduction par Patrick Charbonneau, Arles, Actes Sud, 2001 ; Gallimard, Folio, 2003. [*Schwindel. Gefühle*, Frankfurt/M, Eichborn, 1990].

— *Les Émigrants. Quatre récits illustrés*, traduction par Patrick Charbonneau, Arles, Actes Sud, Babel, 1999. Gallimard, Folio, 2003. [*Die Ausgewanderten. Vier Lange Erzählungen*, Frankfurt/M, Eichborn, 1993].

— *Les Anneaux de Saturne*, traduction par Bernard Kreiss, Arles, Actes Sud, 1999. Gallimard, Folio, 2003. [*Die Ringe des Saturn. Eine englische Wallfahrt*, Frankfurt/M, Eichborn, 1995].

— *Austerlitz*, traduction par Patrick Charbonneau, Arles, Actes Sud, 2002. Gallimard, Folio, 2006. [*Austerlitz*, München, Wien, Carl Hanser Verlag, 2001].

Essais critiques

SEBALD Winfried Georg*, La Description du malheur. À propos de la littérature autrichienne* traduction par Patrick Charbonneau, Arles, Actes Sud, 2014 [*Die Beschreibung des Unglücks. Zur österreichischen Literatur von Stifter bis Handke*, Salzbourg/Vienne, Residenz Verlag, 1985].

— *Amère patrie. À propos de la littérature autrichienne*, traduction par Patrick Charbonneau, Arles, Actes Sud, Lettres allemandes, 2017 [*Unheimliche Heimat. Essays zur österreichischen Literatur*, Salzbourg/Vienne, Residenz Verlag, 1991].

— *Séjours à la campagne*, traduction par Patrick Charbonneau, Arles, Actes Sud, 2005 [*Logis in einmem Landhaus. Über Gottfried Keller, Johann Peter Hebel, Robert Walser und andere*, Munich/Vienne, Carl Hanser Verlag, 1998].

— *De la destruction comme élément de l'histoire naturelle*, traduction par Patrick Charbonneau, Arles, Actes Sud, 2004 [*Luftkrieg und Literatur. Mit einem Essay zu Alfred Andersch*, Munich/Vienne, Carl Hanser Verlag, 1999].

— *Campo Santo* traduction par Patrick Charbonneau et Sibylle Muller, Arles, Actes Sud, 2009 [*Campo Santo*, Munich/Vienne, Carl Hanser Verlag, 2003].

— « Le film *Vie de W.* », traduction par Patrick Charbonneau dans Muriel Pic (dir.), *Politique de la mélancolie. À propos de W.G. Sebald*, Dijon, Les presses du réel, 2016, p. 177-179.

Entretiens

SEBALD Winfried Georg, *L'Archéologue de la mémoire. Conversations avec W. G. Sebald* traduction par Delphine Chartier et Patrick Charbonneau, Paris, Actes Sud, 2009 [*The Emergence of Memory. Conversations with W.G. Sebald*, New York, Seven Stories Press, 2007].

— « "Mais l'écrit n'est pas un vrai document...". Une conversation avec W.G. Sebald sur la littérature et la photographie », dans *Europe*, W.G. Sebald, n° 1009, mai 2013, p. 7-15.

— « The questionable business of writing », an interview with Toby Green dans *Journal of European Studies*, Vol. 44 (4), 2014, p. 378-390.

3 - ÉTUDES GENERALES

Littérature générale

BENJAMIN Walter, « Le Conteur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov », *Œuvres III*, Paris, Gallimard, Folio essais, 2000, p. 114-151.

BERTRAND Jean-Pierre, *Inventer en littérature. Du poème en prose à l'écriture automatique*, Paris, Seuil, Poétique, 2015.

BESSIÈRE Jean, *Principes de la théorie littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, L'Interrogation philosophique, 2005.

CARAION Marta, *Comment la littérature pense les objets. Théorie littéraire de la culture matérielle*, Paris, Champ Vallon, Détours, 2020.

DEMANZE Laurent, *Un nouvel âge de l'enquête. Portraits de l'écrivain contemporain en enquêteur*, Paris, José Corti, Les Essais, 2019.

DERRIDA Jacques, *De la grammatologie*, Paris, Editions de Minuit, Critique, 1967.

HAMBURGER Käte, *Logique des genres littéraires*, traduction de l'allemand par Pierre Cadiot, Paris, Seuil, Poétique, 1986 [*Die Logik der Dichtung*, Stuttgart, Ernst Klett Verlag, 1957].

HAMON Philippe, *Rencontres sur tables et choses qui traînent. De la nature morte en littérature*, Paris, Droz, 2019.

HARTJE Hans, « Wolfgang Hildesheimer » dans *Littérature*, n° 77, 1990, Situation de la fiction, p. 75-78.

ISER Wolfgang, *L'acte de lecture, Théorie de l'effet esthétique*, Liège, Mardaga, 1976.

JEANNELLE Jean-Louis*, Écrire ses Mémoires au XXe siècle. Déclin et renouveau*, Paris, Gallimard, Bibliothèque des idées, 2008.

KRZYWKOWSKI Isabelle, *Machines à écrire. Littérature et technologies du XIXe au XXIe siècle,* Grenoble, UGA Editions, Savoirs littéraires et imaginaires scientifiques, 2010.

LEJEUNE Philippe, *Le pacte autobiographique* (nouvelle édition augmentée), Paris, Seuil, Points, 1996.

MACÉ Marielle, *Le genre littéraire*, Paris, Flammarion, Corpus, 2004.

PATRON Sylvie, *Le narrateur. Introduction à la théorie narrative*, Paris, Armand Colin, Collection U Lettres, 2009.

REGGIANI Christelle, *Éloquence du roman. Rhétorique, littérature et politique au XIXe et XXe siècles*, Paris, Droz, 2008.

RICŒUR Paul, *Temps et récit I. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, Points Essais, 1991.

— « La fonction herméneutique de la distanciation », dans RICŒUR Paul*, Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Paris, Seuil, 1986, p. 101-117.

RUBINO Gianfranco (dir.), *Présences du passé dans le roman français contemporain,* Rome, Bulzoni Editore, 2007.

SCHLANGER Judith, *La Mémoire des œuvres*, Paris, Verdier, Poche, 2008.

SHERINGHAM Michael, *Traversées du quotidien. Des surréalistes aux postmodernes*, Paris, PUF, Lignes d'Art, 2013.

STAROBINSKI Jean, *Jean-Jacques Rousseau. La transparence et l'obstacle* suivi de *Sept essais sur Rousseau*, Paris, Gallimard, Tel, 2019 [1971].

THIRLWELL Adam, *Le Livre multiple*, traduit de l'anglais par Anne-Laure Tissut, Paris, Editions de l'Olivier, 2014.

ZENETTI Marie-Jeanne*, Factographies. L'enregistrement littéraire à l'époque contemporaine*, Paris, Classiques Garnier, Littérature-Histoire-Politique, 2014.

Études comparées

BOUJU Emmanuel, *La transcription de l'histoire. Essai sur le roman européen de la fin du XXe siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, Interférences, 2006.

CAMPOS Lucie, *Fictions de l'après : Coetzee, Kertesz, Sebald. Temps et contretemps de la conscience historique*, Paris, Editions Classiques Garnier, Littérature-Histoire-Politique, 2012.

GUIDÉE Raphaëlle, *Mémoires de l'oubli. William Faulkner, Joseph Roth, Georges Perec et W.G. Sebald*, Paris, Classiques Garnier, Littérature-Histoire-Politique, 2017.

PRSTOJEVIC Alexandre, *Le témoin et la bibliothèque. Comment la Shoah est devenue un sujet romanesque*, Nantes, Editions nouvelles Cécile Defaut, 2012.

Histoire et mémoire

BENJAMIN Walter, « Fouilles et souvenir », traduction par Jean-François Poirier, dans *Images de pensée*, Paris, Christian Bourgois, Titre, 2011, p. 181-182.

— « Eduard Fuchs, collectionneur et historien », traduction par Rainer Rochlitz, dans *Œuvres III*, Paris, Gallimard, Folio Essais, 2000 [1937], p. 170-225.

BOLZONI Lina, *La Chambre de la mémoire. Modèles littéraires et iconographiques à l'âge de l'imprimerie*, Paris, Droz, 2005 [1995].

BURGELIN Claude, « Voyage en arrière-pays. Littérature et mémoire aujourd'hui » dans *L'Inactuel*, Nouvelle série, n° 1, automne 1998, p. 55-74.

DELACROIX Christian, DOSSE François, GARCIA Patrick et OFFENSTADT Nicolas (dir.), *Historiographies. Concepts et débats I*, Paris, Gallimard, Folio Histoire, 2010.

— *Historiographies. Concepts et débats II*, Paris, Gallimard, Folio Histoire, 2010.

GUIDÉE Raphaëlle, « L'écriture contemporaine de la violence extrême : à propos d'un malentendu entre littérature et historiographie », dans *Fabula/Les colloques*, Littérature et histoire en débats, [en ligne] URL: http://www.fabula.org/colloques/document2086.php

HALBWACHS Maurice, *Les Cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Albin Michel, Bibliothèque de l'évolution de l'humanité, 1996 [1925].

— *La Mémoire collective*, Paris, Albin Michel, Bibliothèque de l'évolution de l'humanité, 1997 [1950].

HARTOG François, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps* (édition augmentée), Paris, Seuil, Points Histoire, 2012.

— *Croire en l'histoire*, Paris, Flammarion, 2013.

— *Évidence de l'histoire*, Paris, Éditions de l'Ecole des hautes études en sciences sociales, Cas de figure, 2005, p. 191-214.

JOUTARD Philippe, *Histoire et mémoire, conflits et alliance*, Paris, La Découverte, Poche, 2015.

LEROI-GOURHAN André, *Le geste et la parole II. La mémoire et les rythmes*, Paris, Albin Michel, Sciences d'aujourd'hui, 1965, p. 63-76.

MESNARD Philippe, « Écritures *d'après* Auschwitz » dans *Vox-Poetica*, [en ligne] URL : http://www.vox-poetica.org/t/articles/mesnard.html

MITSCHERLICH Alexandre et Margarete, *Le Deuil impossible. Les fondements du comportement collectif*, traduction par Laurent Jospin, Paris, Payot, 1972 [*Die Unfähigkeit zu trauern*, Piper Verlag, 1967].

NAMER Gérard, *Halbwachs et la mémoire sociale*, Paris, L'Harmattan, Logiques sociales, 2000.

PALMIER Jean-Michel, *Walter Benjamin. Le chiffonnier, l'Ange et le Petit Bossu*, Paris, Klincksieck, Collection d'esthétique, 2006.

OLIVIER Laurent, *Le sombre abîme du temps. Mémoire et archéologie*, Paris, Seuil, La couleur des idées, 2008.

PAWIN Rémy, *Histoire du bonheur en France depuis 1945*, Paris, Robert Laffont, 2013.

PLESSIS Céline, TOPÇU Sezin et BONNEUIL Christophe (dir.), *Une autre histoire des « trente glorieuses ». Modernisation, contestations et pollutions dans la France d'après-guerre*, Paris, La Découverte, 2013.

POMIAN Krzysztof, *Sur l'histoire*, Paris, Gallimard, Folio Histoire, 1999.

RICŒUR Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, Points Essais, 2000.

ROBIN Régine, *La mémoire saturée*, Paris, Stock, Un ordre d'idées, 2003.

ROUSSO Henry, *Face au passé. Essais sur la mémoire contemporaine*, Paris, Belin, Histoire, 2016.

VERNANT Jean-Pierre, *Mythe et pensée chez les Grecs. Études de psychologie historique*, Paris, La Découverte, Poche, 1996.

VIART Dominique, « Nouveaux modèles de représentation de l'histoire en littérature contemporaine » dans D. Viart (dir.), *Écritures contemporaines 10. Nouvelles écritures littéraires de l'Histoire*, Caen, Lettres modernes Minard, 2009, p. 11-39.

Médium et médias

BÖHME Gernot, *Aisthetique. Pour une expérience sensible*, traduction par Martin Kaltenecker et Franck Lemonde, Dijon, les presses du réel, Perceptions, 2020 [2001].

BOLTER Jay David et GRUSIN Richard, *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge/Londres, The MIT Press, 1999.

CHATEAU Dominique, article « Médium » dans MORIZOT Jacques et POUIVET Roger (dir.), *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 289.

CITTON Yves, *Médiarchie*, Paris, Editions du Seuil, 2017.

COCCIA Emanuele, L*a Vie sensible*, Paris, Rivages Poche, Petite Bibliothèque, 2013 [2010].

DENIS Benoît, article « Médiation » dans Paul Aron, Denis de Saint-Jacques, Alain Viala (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 2002, p. 378-379.

HEIDER Fritz, *Chose et médium*, traduction de l'allemand par Emmanuel Alloa, Paris, Vrin, Matière étrangère, 2017 [1926].

MCLUHAN Marshall, *Pour comprendre les médias*, Paris, Seuil, Points Essais, 2015.

MÉCHOULAN Éric, « Intermédialité, ou comment penser les transmissions » dans Fabula / Les colloques, Création, intermédialité, dispositif, [en ligne] http://www.fabula.org/colloques/documents 4278.php

MERSCH Dieter, *Théorie des médias. Une introduction*, traduction de l'allemand par Stéphanie Baumann et Philippe Farah avec l'aide d'Emmanuel Alloa, Dijon, Les presses du réel, Médias/Théories, 2018 [2016].

MERZEAU Louise, « Mémoire » dans *Médium. Transmettre pour innover*, Ed. Babylone, 2006, [en ligne] https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00488414

SOMAINI Antonio, « Walter Benjamin's Media Theory : The *Medium* and the *Apparat* », dans *Grey Room*, n° 62, Winter 2006.

VOUILLOUX Bernard, « Médium(s) et média(s). Le médial et le médiatique », *Fabula/Les colloques*, [en ligne] : http://www.fabula.org/colloques/document4419.php

Technique

BENJAMIN Walter, « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » traduction par Maurice de Gandillac revue par Rainer Rochlitz, *Œuvres III*, Paris, Gallimard, Folio essais, 2000, p. 269-316.

DÉOTTE Jean-Louis, *L'époque des appareils*, Paris, Lignes-Léo Scheer, 2004.

ADORNO Theodor et HORKHEIMER Max, *La Dialectique de la Raison. Fragments philosophiques*, traduit de l'allemand par Éliane Kaufholz, Paris, Gallimard, Tel, 2015 [1969].

BERTAUX Pierre, *La mutation humaine*, Lausanne, Payot, 1964.

DUVIGNAUD Jean, « L'École de Francfort » dans DUVIGNAUD Jean, PEREC Georges, PALMIER Jean-Michel et VIRILIO Paul, *Cause Commune*/1, *Le pourrissement des sociétés*, Paris, 10-18, 1975.

FREUD Sigmund, *Le Malaise dans la culture*, traduction de Dorian Astor, Paris, GF Flammarion, 2010.

JARRIGE François, *Technocritiques. Du refus des machines à la contestation des technosciences*, Paris, La Découverte, 2014.

ROCHLITZ Rainer, « École de Francfort » dans LEENHARDT Jacques, PICHT Robert (dir.), *Au jardin des malentendus. Le commerce franco-allemand des idées*, Paris, Actes Sud, Babel, 1997, p. 236-240.

ROSS Kristin, « La critique de la vie quotidienne. Barthes, Lefebvre et la culture consumériste » dans PLESSIS Céline, TOPÇU Sezin et BONNEUIL Christophe (dir.), *Une autre histoire des « trente glorieuses ». Modernisation, contestations et pollutions dans la France d'après-guerre*, Paris, La Découverte, 2013, p. 267-282.

LEFÈBVRE Henri et REGULIER Catherine, « Le projet rythmanalytique » dans *Communications*, 41, L'espace perdu et le temps, 1985, [en ligne] https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1985_num_41_1_1616.

ROSSET Clément, *L'anti-nature. Eléments pour une philosophie tragique*, Paris, Presses universitaires de France, Quadrige, 2011 [1973].

STIEGLER Bernard, *La technique et le temps 1. La faute d'Epiméthée*, Paris, Galilée, La philosophie en effet, 1994.

— *La technique et le temps 2. La désorientation*, Paris, Galilée, La philosophie en effet, 1996.

— *La technique et le temps 3. Le temps du cinéma et la question du mal-être*, Paris, Galilée, La philosophie en effet, 2001.

Écriture et langage

AUROUX Sylvain, *La Révolution technologique de la grammatisation. Introduction à l'histoire des sciences du langage*, Liège, Mardaga, Philosophie et langage, 1994.

CERTEAU Michel de, « L'économie scripturaire », dans *L'invention du quotidien I. Arts de faire*, Paris, Gallimard, Folio essais, 1990, p. 195-225.

CHRISTIN Anne-Marie, *L'Image écrite ou la déraison graphique*, Paris, Flammarion, Champs Arts, 2009 [1995].

— *L'invention de la figure*, Paris, Flammarion, Champs Arts, 2011.

— *Poétique du blanc. Vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*, Paris, Vrin, Essais d'art et de philosophie, 2009.

DERRIDA Jacques, « La structure, le signe, et le jeu dans le discours des sciences humaines » dans *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, Points Essais, 1979 [1967], p. 409-428.

GOODY Jack, *La Raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*, traduction de l'anglais par J. Bazin et A. Bensa, Paris, Éditions de Minuit, 1979 [1977].

MCKENZIE Don F., *La bibliographie et la sociologie des textes*, Paris, Editions du Cercle de la Librairie, 1991.

ONG Walter J., *Oralité et écriture. La technologie de la parole*, traduction de l'anglais (États-Unis) par Hélène Hiessler, Paris, Les Belles Lettres, Graphé, 2014.

REGGIANI Christelle, *Initiation à la rhétorique*, Paris, Hachette, Ancrages, 2001.

VÉRIN Hélène, « Rédiger et réduire en art : un projet de rationalisation des pratiques » dans DUBOURG GLATIGNY Pascal et VÉRIN Hélène (dir.), *Réduire en art. La technologie de la Renaissance aux Lumières*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2008.

Photographie

BARTHES Roland, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma-Gallimard-Seuil, 1980.

BENJAMIN Walter, « Petite histoire de la photographie » traduction par Maurice de Gandillac revue par Pierre Rusch dans *Œuvres II*, Paris, Gallimard, Folio Essais, 2000.

BOURDIEU Pierre (*et al.*), *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Editions de Minuit, 1965.

BRUNET François, *La naissance de l'idée de photographie*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000.

CHEVRIER Jean-François, *La photographie entre les beaux-arts et les médias*, Paris, L'Arachnéen, 2010.

DUBOIS Philippe, « De l'image-trace à l'image-fiction. Le mouvement des théories de la photographie de 1980 à nos jours » dans *Études photographiques* n° 34, printemps 2016, p. 53-69.

— *L'acte photographique et autres essais*, Paris, Nathan, Nathan Université, 1990.

EDWARDS Paul, *Perle noire. Le photobook littéraire*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016.

LUGON Olivier, « Entre la photographie et le photogramme » dans *Fixe/animé. Croisements entre la photographie et le cinéma au XXe siècle*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2010, p. 91-98.

ORTEL Philippe, *La Littérature à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible*, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, 2002.

— « La mémoire en noir et blanc » dans *Esprit*, novembre 1994, p. 126-134.

REVERSEAU Anne, « Métaphore de l'album et métaphore de la projection : complexité des images et imaginaires photographiques en poésie » dans *Revue internationale de Photolittérature* n° 1 [en ligne], URL : http://phlit.org/press/?articlerevue=metaphore-de-lalbum-et-metaphore-de-la-projection-complexite-des-images-et-imaginaires-photographiques-en-poesie

ROUILLÉ André, *La photographie. Entre document et art contemporain*, Paris, Gallimard, Folio Essais, 2005.

SONTAG Susan, *Sur la photographie*, traduit de l'anglais par Philippe Blanchard, Paris, Christian Bourgois, Choix-Essais, 2000 [1973].

Arts

Communications n° 71, « Le parti-pris du document. Littérature, photographie, cinéma et architecture au XXe siècle », numéro dirigé par CHEVRIER Jean-François et ROUSSIN Philippe (dir.), octobre 2001.

LASCAUX Gilbert, « Livres dépravés », dans LASCAUX Gilbert, *Écrits timides sur le visible*, Paris, Editions du Félin, Les marches du temps, 2008, p. 58-66.

MŒGLIN-DELCROIX Anne, *Esthétique du livre d'artiste 1960-1980. Une introduction à l'art contemporain*, nouvelle édition revue et augmentée, Marseille-Paris, Le Mot et le reste/BNF, 2011.

— *Sur le livre d'artiste. Articles et écrits de circonstance (1981-2005)*, Marseille, Le Mot et le reste, Formes, 2006.

SALGAS Jean-Pierre, (dir.), *« regarde de tous tes yeux, regarde ». L'art contemporain de Georges Perec*, Catalogue de l'exposition présentée à Nantes du 27 juin au 12 octobre 2008, Nantes, Joseph K., Musée des beaux-arts de Nantes, Musée des beaux-arts de Dôle, 2008.

WILLIAMS Emmett (ed.), *Anthology of Concrete Poetry*, New York, Primary Information, 2013.

4 - ÉTUDES sur GEORGES PEREC

Ouvrages collectifs

Cahiers Georges Perec

Vol. 1 : *Colloque de Cerisy (juillet 1984)*, dir. Bernard Magné, Paris, P.O.L., 1985.

Vol. 2 : *W ou le souvenir d'enfance : une fiction ?,* Actes du séminaire Georges Perec (1986-1987), dir. Marcel Bénabou et Jean-Yves Pouilloux, Textuel 34/44, vol. 21, université Paris VII, 1988 [réed. 1998].

Vol. 3 : *Presbytères et prolétaires. Le dossier P.A.L.F.*, dir. Marcel Bénabou, Paris, Éditions du Limon, 1989.

Vol. 4 : *Mélanges*, dir. Éric Beaumatin, Paris, Éditions du Limon, 1990.

Vol. 5 : *Les Poèmes hétérogrammatiques*, dir. Bernard Magné et Mireille Ribière, Paris, Éditions du Limon, 1992.

Vol. 6 : « *L'Œil d'abord... » Georges Perec et la peinture*, dir. Éric Beaumatin et Hans Hartje, Paris, Le Seuil, 1996.

Vol. 7 : *Antibiotiques*, dir. Éric Beaumatin. Préface de Daniel Madelénat, Bordeaux, Le Castor Astral, 2003.

Vol. 8 : *Colloque de Montréal*, dir. Jean-François de Chassay, Bordeaux, Le Castor Astral, 2004.

Vol. 9 : *Le cinématographe*, dir. Cécile de Bary, Le Castor Astral, 2006.

Vol. 10 : *Perec et l'art contemporain*, dir. Jean-Luc Joly, Le Castor Astral, 2010.

Vol. 11 : *Filiations perecquiennes*, dir. Maryline Heck, Le Castor Astral, 2011.

Vol. 12 : *Espèces d'espaces perecquiens*, dir. Danielle Constantin, Jean-Luc Joly et Christelle Reggiani, La Castor Astral, 2015.

Vol. 13 : La Disparition, *un demi siècle de lectures*, dir. Maxime Decout et Yu Maeyama, Le Castor Astral, Les Venterniers, 2019.

Vol. 14 : *Perec, l'œuvre-monde*, dir., Raoul Delemazure, Eléonore Hamaide-Jager, Jean-Luc Joly, Emmanuel Zwenger, Le Castor Astral, Les Venterniers, 2021.

Georges Perec et l'Histoire - Actes du colloque international (Université de Copenhague, 30 avril-1er mai 1998), *Études romanes*, University of Copenhagen-Museum Tusculanum Press, n° 46, 2000.

Georges Perec artisan de la langue, sous la direction de Véronique Montémont et Christelle Reggiani, Lyon, Presses universitaires de Lyon, Textes et langue, 2012.

Relire Perec (actes du colloque de Cerisy), Études réunies et présentées par Christelle Reggiani, Rennes, La Licorne Presses Universitaires de Rennes, La Licorne 122, 2016.

« Georges Perec », *Europe*, n° 993/994, Janvier-Février 2012.

« Georges Perec », *Cahiers de L'Herne,* Claude Burgelin, Maryline Heck, Christelle Reggiani (dir.), Paris, Editions de l'Herne, 2016.

Monographies

BARY Cécile de, *Image, imagination, imaginaire dans l'œuvre de Georges Perec*, Thèse, Université de Paris III, 2002.

BELLOS David, *Georges Perec. Une vie dans les mots*, Paris, Editions du Seuil, Biographie, 1994.

BURGELIN Claude, *Les Parties de domino chez Monsieur Lefèvre. Perec avec Freud - Perec contre Freud*, Paris, Circé, 1996.

— *Georges Perec*, Paris, Le Seuil, Les Contemporains, 1990.

— *Album Georges Perec*, Paris, Gallimard, Album Pléiade, 2017.

DELEMAZURE Raoul, *Une vie dans les mots des autres. Le geste intertextuel dans l'œuvre de Georges Perec*, Paris, Classiques Garnier, Études de littérature des XXe et XXIe siècles, 2019.

HARTJE Hans et NEEFS Jacques, *Georges Perec. Images*, Paris, Seuil, 1993.

HECK Maryline, *Georges Perec. Le corps à la lettre*, Paris, José Corti, Les essais, 2012.

JOLY Jean-Luc, *Connaissement du monde. Multiplicité, exhaustivité, totalité dans l'œuvre de Georges Perec*, Thèse, université de Toulouse II-Le Mirail, 2004.

LEJEUNE Philippe, *La Mémoire et l'oblique. Georges Perec autobiographe*, Paris, POL, 1991.

MAGNÉ Bernard, *Perecollages 1981-1988*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail-Toulouse, Les cahiers de Littératures, 1989.

— *Georges Perec*, Paris, Nathan-Université, 128, 1999.

PEREC Paulette (dir.), *Portrait(s) de Georges Perec*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 2001.

REGGIANI Christelle, *L'éternel et l'éphémère. Temporalités dans l'œuvre de Georges Perec*, Amsterdam, Editions Rodopi, Faux-titre, 2010.

— *Rhétoriques de la contrainte. Georges Perec – L'OuLiPo*, Paris, Eurédit – J & S éditeur, 2013.

ROBIN Régine, *Le deuil de l'origine. Une langue en trop, la langue en moins*, Paris, Kimé, 2003 [1993].

ROCHE Anne, *Anne Roche commente « W ou le souvenir d'enfance » de Georges Perec*, Paris, Gallimard, Foliothèque, 1997.

SCHILLING Derek, *Mémoires du quotidien : les lieux de Perec*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2006.

VON MONTFRANS Manet, *La Contrainte du réel*, Amsterdam, Atlanta, Editions Rodopi, Faux Titre, 1999.

Articles

BARY Cécile de, « *Récits d'Ellis Island* (Georges Perec). Des récits contestés » dans *Cahiers de Narratologie,*[Enligne],16|2009,http://journals.openedition.org/narratologie/942;DOI:10.4000/narratologie.942

BELLOS David, « Perec avant Perec » dans *Écritures,* n° 2, avril 1992, p. 47-64.

BERTHARION Jacques-Denis, « *Je me souviens* : un cryptogramme autobiographique » dans *Le Cabinet d'amateur*, n° 2, 1993, p. 73-84.

CHAUVIN Andrée et MADINI Mongi, « La remontée des images (sur les *Récits d'Ellis Island*) » dans *Le Cabinet d'amateur*, n° 6, décembre 1997, p. 39-81.

DELEMAZURE Raoul, « Catalogue raisonné des emprunts intertextuels dans l'œuvre de Georges Perec » [en ligne], http://associationgeorgesperec.fr/le-cabinet-d-amateur.

HARTJE Hans, « Les pièces radiophoniques de Georges Perec », dans *À travers les modes*, Robert Kahn éd., Rouen, Publications de l'université de Rouen, p. 15-24.

— « Wolfgang Hildesheimer » dans *Littérature*, « Situation de la fiction », n° 77, 1990, p. 75-78.

HECK Maryline, « La fabrique du souvenir : mémoire réelle et mémoire fictive dans *W ou le souvenir d'enfance* de Georges Perec et *Dora Bruder* de Patrick Modiano » dans *Texte*, n° 41-42, p. 123-150.

HUGLO Marie-Pascale, « Mémoire de la disparition : *Récits d'Ellis Island*, l'album » dans *Protée*, revue internationale de théories et de pratiques sémiotiques, vol. 32, n° 1, printemps 2004, p. 7-14.

JOLY Jean-Luc, « La mémoire totale des lieux » dans *La Mémoire des lieux dans l'œuvre de Georges Perec*, s.l., Sahar éditions, 2009, p. 171-231.

MAGNÉ Bernard, « Perec et l'ordinateur », dans *Mesures et démesure dans les lettres françaises au XXe siècle : Hommage à Henri Béhar*, Paris, Honoré Champion, 2007, p. 403-414.

— « Le biais » dans *Le Cabinet d'amateur*, n° 2, Automne 1993, p. 37-53.

— « Georges Perec : faire concurrence au dictionnaire » dans *Le Cabinet d'amateur*, n° 5, Juin 1997, p. 13-32.

— « L'autobiotexte perecquien » dans *Le Cabinet d'amateur*, n° 5, juin 1997, p. 5-42.

— « Les descriptions de photographies dans *W ou le souvenir d'enfance* » dans *Le Cabinet d'amateur*, n° 7-8, décembre 1998, p. 9-20.

— « Georges Perec : Duplicata, duplicité » dans *Mémoire et écriture (Actes du colloque organisé par le Centre Babel à la Faculté des Lettres de l'université de Toulon et du Var les 12 et 13 mai 2000)*, réunis par Monique Léonard, Paris, Honoré Champion, 2003, p. 111-119.

MONTÉMONT Véronique, « DicoPerec : pour une approche lexicographique de l'œuvre perecquienne » dans J. Durand, B. Habert, B. Laks (éd.) Congrès Mondial de Linguistique Française, Paris, 2008, Institut de Linguistique Française, [en ligne] : https://www.linguistiquefrancaise.org/articles/cmlf/pdf/2008/01/cmlf08169.pdf.

ORIOL-BOYER Claudette, « Perec et la réception de l'image » dans *L'Œuvre de Georges Perec. Réception et mythisation,* « Actes du colloque de Rabat (J.-L. Joly dir.) », Rabat, Université Mohammed V, 2000, p. 305-312.

REGGIANI Christelle, « L'image perecquienne comme antitexte » dans *Le Cabinet d'amateur*, n° 7-8, Perec et l'image, 1998, p. 21-29.

— « Perec et l'art de la mémoire » dans *La Mémoire des lieux dans l'œuvre de Georges Perec*, s.l., Sahar éditions, 2009, p. 102-127.

RIBIÈRE Mireille, « La photographie dans *La Clôture* » dans *Le Cabinet d'amateur*, n° 7-8, Perec et l'image, 1998, p. 107-119.

5 - ÉTUDES sur W.G. SEBALD

Ouvrages collectifs

CATLING Jo and HIBBIT Richard (dir.), *Saturn's Moons. W.G. Sebald – A Handbook*, Londres, Légenda, 2011.

PATT Lise with DILLBOHNER, Christel, *Searching for Sebald. Photography after W.G. Sebald*, Los Angeles, Institute of Cultural Inquiry, 2007.

PIC Muriel et RITTE Jurgen, *W.G. Sebald. Littérature et éthique documentaire* (Colloque de Cerisy), Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2017.

« W.G. Sebald », *Europe*, n° 1009, mai 2013.

Monographies

CARRÉ Martine, *W.G. Sebald : le retour de l'auteur*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, Regards sur l'Allemagne, 2008.

COVINDASSAMY Mandana, *W.G. Sebald : Cartographie d'une écriture en déplacement*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, Monde germanique. Histoire et culture, 2014.

PIC Muriel (dir.), *Politique de la mélancolie. À propos de W.G. Sebald*, Dijon, Les presses du réel, L'espace littéraire, 1996.

— *W.G. Sebald-L'image papillon* suivi de *L'art de voler*, Dijon, Les presses du réel, L'espace littéraire, 2009.

— *Élégies documentaires,* éditions Macula, Opus incertum, 2018.

Articles

BOEHNCKE Heiner, « Clair obscur. W.G. Sebalds Bilder » dans *Text+Kritik*, W.G. Sebald, n° 158, 2012, p. 43-62.

CARRÉ Martine, « La fin des temps dans *Vertiges* de W.G. Sebald » dans *Textures*, vol. 17, Variations sur la transgression et l'apocalypse de la Bible aux littératures contemporaines, Lyon 2, 2006, p. 155-167.

— « Fiction et Histoire dans *Austerlitz* de W.G. Sebald : vers un roman de la mémoire ? » dans *Revue Interdisciplinaire "Textes & contextes"* [en ligne], Numéro 5 (2010) : URL : http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/index.php?id=278

— « Sebald, Winfried Georg Maximilian (1944-2001) » dans *La Bible dans les littératures du monde, Tome II*, Syvie Parizet (dir.), Paris Les Editions du Cerf, 2016, p. 2017-2018.

CHARBONNEAU Patrick, « Correspondance(s). Le traducteur et son auteur » dans *Recherches germaniques*, Hors série n° 2, 2005, université Marc Bloch, p. 193-210.

COVINDASSAMY Mandana, « Trois anneaux de Saturne : Chateaubriand, Borges et Thomas Browne » dans Ruth Vogel-Klein (dir.), *Recherches germaniques*, Hors-série n° 2, 2005, p. 158-163.

— « Du lien entre intime et politique dans l'œuvre de W. G. Sebald » dans *L'intime et le politique dans la littérature et les arts contemporains*, Florence Baillet et Arnaud Regnauld (dir.), Paris, Michel Houdiard éditeur, 2011, p. 186-195.

EDWARDS Paul, « À la recherche du déjà vu » dans *Perle noire. Le Photobook littéraire*, Rennes, Presses Universitaire de Rennes, 2016, p. 191-216.

GUIDÉE Raphaëlle, « L'éternel retour de la catastrophe : répétition et destruction dans les œuvres de Georges Perec et W. G. Sebald », dans Jean-Paul Engélibert et Yen-Mai Tran- Gervat (éd.), *La Littérature dépliée : Reprise, répétition, réécriture*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, p. 37-47.

— « Le temps n'existe absolument pas : photographie et sortie du temps dans *Austerlitz* de W.G. Sebald » dans *Fabula, Atelier de théorie littéraire*, *Séminaire Sortir du temps : la littérature au risque du hors-temps, organisé par Henri Garric et Sophie Rabau.* [en ligne] URL : https://www.fabula.org/atelier.php?Photographie_et_sortie_du_temps

HUTCHINSON Ben, « The Shadow of Resistance : W.G. Sebald and the Frankfurt School » dans *Journal of European Studies*, n° 41 (3-4), 2011, p. 267-284.

KLÜGER Ruth, « Wanderer zwischen falschen Leben. Über W.G. Sebald » dans *Text+Kritik*, W.G. Sebald, n° 158, 2012, p. 95-102.

LEJZEROWICZ Vanessa, « L'écriture réflexive de Sebald, lecteur de la littérature allemande de l'après-guerre. Politique et poétique de la dette » dans *Fabula, Atelier de théorie littéraire*, [en ligne] https://www.fabula.org/atelier.php?Politique_et_poetique_de_la_dette

LÖFFLER Sigrid, « "Melancholie ist eine Form des Widerstands". Über das Saturnische bei W.G. Sebald und seine Aufhebing in der Schrift » dans *Text+Kritik*, W.G. Sebald, n° 158, 2012, p. 103-111.

MEYER Sven, « Fragmente zu Mementos. Imaginierte Konjekturen bei W.G. Sebald » dans *Text+Kritik*, W.G. Sebald, n° 158, 2012, p. 75-81.

PARMENTIER Sabine, « Œuvre et vie d'Adalbert von Chamisso », dans *Figures de la psychanalyse* n° 7, 2000, p. 167-185.

SCHULTE Christian, « Die Naturgeschichte der Zerstörung. W.G. Sebald Thesen zu *Luftkrieg und Literatur* » dans *Text+Kritik*, W.G. Sebald, n° 158, 2012, p. 82-94.

INDEX DES NOMS PROPRES

ADLER Hans Günther : 251, 258, 407

ADORNO Theodor W. : 359, 475, 477, 500, 506-514

AGEE James : 301

ALLARD Olivier : 329

ALTDORFER Albrecht : 309, 420, 422

ALTENBERG Peter : 506

AMÉRY Jean : 46-47, 58-59, 251, 406, 423-425, 442, 506

ANTELME Robert : 4, 127-128, 274, 468-469, 473

ARAGON Louis : 461

ARENDT Hannah : 480

ARISTOTE : 7, 162, 227, 382, 385, 452, 454

ATGET Eugène : 36

AUERBACH Frank : 254

AUROUX Sylvain : 150, 163, 165-167, 178, 180

BALZAC Honoré de : 164, 264, 266, 341, 351, 365, 372, 376-381

BARTHES Roland : 63, 126, 229, 330-331, 395, 458, 471, 478-479, 480-481, 482, 485-488, 492, 495, 534

BARY Cécile de : 99, 228, 450

BATESON Gregory : 271

BAUDELAIRE Charles : 16, 21, 201, 330, 395, 486

BAUDRILLARD Jean : 479

BECKETT Samuel : 89, 510

BELLOS David : 136, 205-207, 209-210, 226, 251, 267-271, 372-373, 376

BÉNABOU Marcel : 127

BENJAMIN Walter : 5, 7, 10-11, 15-17, 20-21, 31, 36, 40, 42, 63, 73, 91, 106-108, 111, 113, 118, 125, 188, 230, 300, 304, 326, 333, 335-337, 343, 400-401, 475-477, 481, 486-487, 506-508, 510, 514, 524

BENSE Max : 397

BERGSON Henri : 326, 460

BERNANOS Georges : 480

BERNHARD Thomas : 18, 241, 284, 403, 506, 513

BERTAUX Pierre : 127, 501-504, 529

BOBER Robert : 99-100, 158, 175, 391, 537

BOLTER Jay David : 23, 37

BOLZONI Lina : 20, 129, 131, 141, 153, 157-159, 161

BONNEUIL Christophe : 479-480

BONI Paolo : 147

BORGES Jorge-Luis : 498, 515-516

BOUJU Emmanuel : 241

BOURDIEU Pierre : 302

BRASSAI : 301

BRANDT Bill : 78

BRECHT Bertolt : 283, 336-337, 533

BRETON André : 461

BROWNE Thomas : 33, 128, 442, 498, 515-517

BRUEGHEL Pieter : 420

BRUNET François : 325-326

BUTOR Michel : 80, 148, 204, 329, 356

BURGELIN Claude : 95, 219, 253, 265, 290, 344, 353, 377, 394, 456, 473-474

CAMPOS Lucie : 351

CANETTI Elias : 506

CARNEIRO Vinicius Gonçalves : 221

CARTIER-BRESSON Henri : 330

CASSIRER Ernst : 269, 274

CASSOLA Carlo : 80

CASANOVA Giacomo : 498

CASTORIADIS Cornélius : 480-481

CATLING Jo : 46, 103, 501-502, 506

CERTEAU Michel de : 124, 462

CHAKRAVARTI Indra : 145, 149, 156

CHAMISSO Adalbert von : 266, 416

CHARBONNEAU Bernard : 480

CHATEAUBRIAND François-René de : 428, 442, 458, 469, 498, 516-517, 522

CHATWIN Bruce : 13, 18, 263-268, 272, 276, 332, 341, 364

CHAUVIN Andrée : 99

CHEVRIER Jean-François : 20, 34, 96, 124, 527

CHOPIN Henri : 220

CHRISTIN Anne-Marie : 71, 145, 201, 292-293

CHURCHILL Winston : 461

CITTON Yves : 100

COCCIA Emanuele : 7, 31, 34, 95, 486

CONRAD Joseph : 442, 498, 508, 516-517

COOPER David : 128, 270, 273, 278

CORDIER Daniel : 463

COURBET Gustave : 77

COVINDASSAMY Mandana : 9, 96, 505

CRÉÏS Michel : 219

DADO : 147

DEBORD Guy : 479

DEBRAY Régis : 384

DE CAMPOS Augusto : 221

DELEMAZURE Raoul : 134, 210, 533, 536-538

DELVAUX Paul : 85

DERRIDA Jacques : 8, 9, 15

DIDEROT Denis : 516-517

DÖBLIN Alfred : 284, 506-511, 513, 536

DODERER Heimito von : 506

DOLTO Françoise : 373

DOSSE François : 254

DROGOZ Philippe : 215-216, 218, 376

DUCHAMP Marcel : 330

DUFRENNE Mikel : 320

DUHAMEL Georges : 460

DURAS Marguerite : 204, 468

DURKHEIM Émile : 62

DUVIGNAUD Jean : 214, 472, 474-476

EDWARDS Paul : 341

ELLUL Jacques : 480

EVANS Walker : 301

FITZGERALD Edward : 86, 421, 498, 516-517

FLAUBERT Gustave : 515

FREUD Sigmund : 16, 45, 65, 68, 107, 210, 213, 290, 326, 460, 476, 501, 503

GAULLE Charles de : 461, 481

GAUTIER Théophile : 16

GENETTE Gérard : 126, 454, 519

GOETHE Johann Wolfgang von : 128, 205-207, 220, 398, 403, 503, 506

GETZLER Pierre : 245

GIDE André : 461

GOMBRICH Ernst : 329

GOODY Jack : 168

GRILLPARZER Franz : 506

GRUSIN Richard : 23, 37

GRÜNEWALD Matthias : 59, 61, 84, 94, 308, 313, 406, 408, 411-415, 421-421, 512

GUATTARI Félix : 271

GUÉRINAT Philippe : 268

GUIBERT Hervé : 458

GUSTAFSSON Lars : 283, 278-279, 583

HALBWACHS Maurice : 16, 63, 233-235, 237, 240, 291, 470, 526

HAMBURGER Käte : 23, 26, 260, 309, 349-350, 381, 383-386, 388, 391, 394, 397, 412-413, 419, 425, 434, 436-439, 442-443, 455, 516-517, 519, 523

HAMBURGER Michael : 516-517

HAMON Philippe : 339, 341, 343

HANDKE Peter : 18-19, 248, 267-268, 270, 272-273, 275-278, 284-291, 344, 369, 446, 506

HARTJE Hans : 448-449

HARTOG François : 235, 467-468

HEBEL Johann Peter : 426-428, 543

HECK Maryline : 26, 36-37, 63-64, 70-71, 219, 534

HEGEL Georg Wilhelm Friedrich : 34, 349, 384-387, 476

HEIDEGGER Martin : 312, 480, 483

HEINE Heinrich : 398

HEISSENBÜTTEL Helmut : 226

HELMLÉ Eugen : 205-207, 209, 216-218, 376, 380

HERBECK Ernst : 128, 248, 280, 286, 288-289, 291, 311, 344, 528

HERZOG Werner : 105, 322

HIGGINS Dick : 137

HILDESHEIMER Wolfgang : 435, 444-449, 463

HINE Lewis W. : 38, 99

HOFFMANN Ernst Theodor Amadeus : 507

HOFMANNSTHAL Hugo von : 269, 277, 506

HÖLDERLIN Friedrich : 421

HORKHEIMER Max : 475-476, 500, 507, 509, 511, 514

HUSSERL Edmund : 138

HUTCHINSON Ben : 506, 509-513

ISER Wolfgang : 302-303, 319-320

JACOBSON Dan : 64, 406-407

JAMES Henry : 460

JEANNELLE Jean-Louis : 23, 175, 428, 454, 457, 462-463, 466, 469, 495, 514, 518-519, 521-523

JEANNERET Yves : 131, 357

JOLY Jean-Luc : 113, 145, 154-155

KAFKA Franz : 34, 225-226, 268-270, 275, 278-279, 328, 335, 365, 448, 471, 498, 501, 506, 509-510, 528, 537

KAMPS Johann-Maria : 210, 218

KASACK Hermann : 284

KELLER Gottfried : 338, 402-403, 426, 429, 437-438

KHAYAM Omar : 332

KLEE Paul : 138-139, 141, 217, 286, 524

KLIPPERT Werner : 215

KLUGE Alexander : 283-284, 303-304, 336, 529, 534

KUBRICK Stanley : 472

KUNDNANI Arun : 509

LANG Fritz : 118, 251

LANGLOIS Charles-Victor : 461

LATOUR Bruno : 100

LEFEBVRE Henri : 166, 337, 398, 471, 478-479, 481-485, 488, 495

LEIRIS Michel : 458

LEJEUNE Philippe : 6, 42, 112, 131, 136, 142-144, 149, 151, 156-158, 243, 271, 358, 361, 363, 392, 456-457, 492

LE LIONNAIS François : 26, 54-55, 164, 181, 225, 533

LEM Stanislas : 18, 269, 281, 283, 285, 288

LEROI-GOURHAN André : 10, 19, 165, 478

LÉVI-STRAUSS Claude : 4, 125, 280, 516-517

LIPINSKA Christine : 145, 245

LUKACS Georg : 476, 510

LUDOVICO Alessandro : 180

LUGON Olivier : 105-106

MCLUHAN Marshall : 16, 221

MACÉ Marielle : 381

MADINI Mongi : 99

MAGNÉ Bernard : 18, 131, 149, 164-165, 224, 276, 356-357, 449

MANN Thomas : 128, 506

MANNONI Maud : 271

MARCUSE Hubert : 128, 271, 278, 475-476, 500, 507-512, 514

MARTENS Michel : 238

MARTIN DU GARD Roger : 463-464

MARX Karl : 15, 473-476, 481, 485

MATISSE Henri : 124

MATHEWS Harry : 224

MAUSS Marcel : 37, 63, 478, 484, 488

MELVILLE Herman : 372, 375-376, 469, 499

MERSCH Dieter : 6-9, 20, 41, 106, 383-387, 436, 526

MESSINE Antonello de : 111, 155

MICHELET Jules : 468

MITSCHERLICH Alexandre et Margarete : 46-47, 447, 513

MODIANO Patrick : 241, 458

MŒGLIN-DELCROIX Anne : 137-139, 145-146, 149, 180

MONTANDON Alain : 292

MONTÉMONT Véronique : 149, 163-164, 179

MORAND Paul : 301

MORIN Edgar : 481

MÖRIKE Eduard : 426, 429, 437-438

MOUILLAUD-FRAISSE Geneviève : 375-377

MUSIL Robert : 506

NABOKOV Vladimir : 60, 103, 105, 108, 115, 321, 323-324, 406

NAMER Gérard : 234, 240

NEWTON Isaac : 66, 310

NIETZSCHE Friedrich : 58, 276-279, 509

NORA Pierre : 457, 461

NOSSACK Hans Erich : 284, 303

NOVELLI Gaston : 58-59, 250-251, 406

OLIVIER Laurent : 65

ONG Walter : 125-126, 221

OTCHAKOWSKI-LAURENS Paul : 180

PAMART Michel : 227

PEARSON Drew : 99-100

PIC Muriel : 54, 60, 114, 360, 362-363, 438, 522

PIÉPLU Claude : 219, 225

PLATON : 9, 15, 124, 276, 382, 495, 530

PLESSIS Céline : 479-480

POE Edgar Allan : 289, 326, 372, 375

POMIAN Krzysztof : 292, 294-297, 300, 332, 344

PONGE Francis : 397, 479

PONTALIS Jean-Bertrand : 43, 119, 214, 373

PROUST Marcel : 64, 143, 262-264, 332, 460, 470, 487

PRSTOJEVIC Alexandre : 22, 351

QUENEAU Raymond : 67, 126, 140, 214, 288

RABATÉ Dominique : 64

RAMUZ Charles Ferdinand : 515

REMBRANDT van RIJN : 67, 70, 77, 85, 331

REGGIANI Christelle : 36, 98, 101, 111, 119, 126, 132, 149, 154, 179, 219, 232, 239, 395, 397-398, 470, 528, 531

RIBIÈRE Mireille : 153, 286

RICŒUR Paul : 124, 241, 382, 461, 480, 498, 527

ROBBE-GRILLET Alain : 458

ROCHE Denis : 164

ROCHLITZ Rainer : 476

ROSA Hartmut : 239

ROSS Kristin : 480-481

ROTH Joseph : 21, 22, 455, 506

ROUBAUD Jacques : 225

RODENBACH Georges : 305, 341

ROUSSEAU Jean-Jacques : 133, 269, 272, 276, 278, 426-429, 431, 443, 445, 527, 538

ROUSSET David : 251, 475, 483, 499

ROUSSEL Raymond : 285, 372, 375-376

ROUSSO Henry : 462, 526

RUTTMANN Walter : 217

SAINT AUGUSTIN : 161

SARRAUTE Nathalie : 458

SCHILLING Derek : 482

SCHLANGER Judith : 351, 538

SCHÖFFER Nicolas : 479

SCHÜTTE Uwe : 501, 506

SCHWARTZ-BART André : 371

SCHWITTERS Kurt : 205, 220

SEBBAG Georges : 494

SEIGNOBOS Charles : 461

SERRES Olivier de : 517

SÉVIGNÉ Madame de : 516-517

SHAKESPEARE William : 332

SHEPPARD Richard : 508

SHERINGHAM Michael : 482, 484-487

SHONAGON Sei : 224, 487, 495

SEALSFIELD Charles : 506

SIMON Claude : 58-59, 241, 406

SIMONIDE de CEOS : 241

SOMAINI Antonio : 7, 15, 91, 107

SONTAG Susan : 330

SOUCHIER Emmanuël : 131, 357

STAROBINSKI Jean : 428, 527

STELLER Georg Wilhelm : 309, 406, 408, 415-419, 422, 512

STENDHAL : 175, 247, 294, 304, 459, 498

STIEGLER Bernard : 10-11, 98, 137, 237-239, 464

STERNHEIM Carl : 506-510, 513, 536

STIFTER Adalbert : 4-5, 18, 278, 402-403, 438, 446, 506

STOCZKOWSKI Wiktor : 62

STORM Theodor : 289, 369

SULLY Duc de : 517

SVEVO Italo : 458

SWINBURNE Algernon : 516

TALBOT William Fox : 325-326

TIEPOLO Giandomenico : 79-80, 84

TOPÇU Sezin : 479-480

TRIPP Jan Peter : 51, 254, 325, 327-335, 337-338, 342, 345

TURNER Joseph-Mallord William : 77, 86, 298, 311, 527

VAN MONTFRANS Manet : 128

VAN VALCKENBORCH Lucas : 77, 85

VARÈSE Edgar : 479

VENAILLE Franck : 42, 62, 232, 236

VENTURA Claude : 227

VÉRIN Hélène : 150, 153

VERLAINE Paul : 267-268, 276

VERNE Jules : 37, 70, 530, 477

VERNANT Jean-Pierre : 51

VEYNE Paul : 461

VIRILIO Paul : 62, 472, 474

WALSER Robert : 12, 18, 116, 338, 407, 426, 429-432, 435

WASSERMAN Jakob : 267-268, 276, 278

WATTS Stephen : 51

WEBER Max : 508

WHITE Cucchi : 147

WHITE Hayden : 350, 461

WITTGENSTEIN Ludwig : 3, 9, 89, 251, 287-288, 360-363, 366

WORDSWORTH William : 398

YOURCENAR Marguerite : 463

ZENETTI Marie-Jeanne : 242-245

ZUCKERMAN Solly : 281-282

TABLE DES MATIÈRES

Introduction 3

Première partie : Mnémophanies. Médium et perception 29

1 - Esthésie du médium 31

a - La vie sensible de la mémoire 31

b - Modalités de la perception chez Perec et Sebald 36

2 - Esthésie et anesthésie 41

a - Esthésie et anesthésie de l'infra-ordinaire chez G. Perec 41

b - Amnésie et anesthésie chez W.G. Sebald 45

c - Hyper-esthésies 52

d - Épaisseurs du passé 61

3 - D'air et de lumière 67

a - Graphosphères perecquiennes 67

b - Atmosphères sébaldiennes 73

c - De papier et de lumière 95

d - Existences éthérées 114

Conclusion 118

Deuxième partie : Mnémographies. Médium et inscription 121

1 - *Lieux* : mémoire rhétorique et inventions bibliographiques 132

a - Le temps et le livre 134

b - Réduire en art la mémoire 150

c - Grammatisation et littéralisation de la mémoire 162

2 - Les voix de l'absence chez G. Perec 203

a - Sous les voix, le silence 205

b - Voix du quotidien, voix lyrique et voix collective 215

c - Enregistrement de la mémoire sociale 227

3 - Langage et pathographie chez W.G. Sebald 239

a - Enregistrement et transcription 242

b - L'espace typographique et topographique du mensonge 251

c - Le langage dénaturé : machines de langage et pathographie 263

4 - Image et pathographie chez W.G. Sebald 291

a - Documenter la mémoire, exposer le regard 292

b - Des images de plomb dans un fleuve de papier 301

c - « L'embarrassante question du réalisme » 325

Conclusion 343

Troisième partie : Mnémophories. Médium et transmission 347

1 - Médialité de l'intertexte : mémoire de l'enfance détruite 350

a - Trois motifs 352

b - Le naufrage 364

c - Variations balzaciennes 372

2 - Logique des genres mémoriels chez Perec et Sebald 381

a - Logique des genres et système de l'énonciation chez Perec 390

b - Logique des genres et système de l'énonciation chez Sebald 399

c - La feintise et le faux. Méthodes biographiques 435

3 - Mixité générique et fonction mémoriale 454

a - Mémoires et autobiographie 457

b - Perec ou le puzzle du mémorialiste 466

c - Sebald outre-tombe 500

Conclusion 523

Conclusion 525

BIBLIOGRAPHIE 539

INDEX DES NOMS PROPRES 561

TABLE DES MATIÈRES 575

RÉSUMÉ

Les œuvres de Georges Perec (1936-1982) et Winfried Georg Sebald (1944-2001) s'inscrivent dans un moment particulier de la mémoire européenne : celle de la Seconde Guerre mondiale et des crimes qui lui sont associés. Cette mémoire, prise en charge par de nouvelles formes de récit, témoigne, dans les écrits « égohistoriques » de ces deux auteurs, de l'insistance d'un passé que Perec qualifie d'« obnubilé », car il fait retour sous la forme d'une présence ambiguë, entre transparence et opacité.

L'on s'efforce ici de montrer que la notion de *médium* peut fournir le cadre d'une analyse de cette mémoire en tant que milieu où se déroule l'expérience sensible du passé (c'est l'objet de la première partie de cette thèse), en tant que lieu d'une inscription technique des signes du passé : écriture, photographie, cinématographie, enregistrement (c'est l'objet de la deuxième partie), enfin en tant que moyen d'une transmission littéraire requérant la mise en œuvre d'une mixité générique (c'est l'objet de la troisième partie). L'application de cette grille de lecture conduit à la définition d'une *médio-poétique* de la mémoire, qui repose sur une dialectique de l'anamnèse – la recherche du passé – et de l'hypomnèse – les différents supports de la remémoration.

ABSTRACT

The writings of Georges Perec (1936-1982) and Winfried Georg Sebald (1944-2001) engage with a particular moment in European memory, that of the Second World War and the crimes with which it is associated. This memory, taken up by new forms of narrative, insists upon it's "obnubilation" (Perec), between transparency (immediacy) and opacity (hypermediacy).

In order to analyse such a remediation of memory, I will use the concept of *Medium* as : an environment where the sensitive experience of the past unfolds (part one), a technical inscription of the past via various modes of recording (part two), and as a means of transmission through mixed literary genres (part three). The thesis attempts to define a *medio-poetic* of memory grounded on the dialectical relationship between anamnesis (the search for the past) and hypomnesis (the different supports of remembrance).

MOTS-CLÉS

Georges Perec. Winfried Georg Sebald. Mémoire. Shoah. Médium. Techniques. Rhétorique. Récits égohistoriques. Genres littéraires. Médio-poétique.

Je remercie mon directeur de thèse Franck Bauer pour sa confiance et sa rigoureuse attention.

Je remercie les membres du jury Emmanuel Bouju, Laure Himy-Pieri, Isabelle Krzywkowski, Christelle Reggiani, Philippe Zard d'avoir accepté d'évaluer ce travail.

Je tiens à remercier les membres de l'Association Georges Perec pour leur présence bienveillante.

Je remercie ma famille et mes amis pour leur amour et leur soutien.