

PRÉAMBULE

Écrire n'a rien à voir avec signifier,
mais avec arpenter, cartographier, même des contrées à venir¹.

GILLES DELEUZE et FÉLIX GUATTARI

Au tournant du millénaire, le nom de W.G. Sebald était loin de toujours trouver un écho chez les libraires ou les chercheurs. Aujourd'hui, des lecteurs enthousiastes tiennent des sites internet qui lui sont consacrés et des étiquettes « Sebald » servent de balises dans les rayons de littérature germanique des librairies, au même titre que « Goethe », « Grass » ou « Kafka ». Autant de signes par lesquels se mesure la pertinence d'une œuvre dans le monde contemporain. En quelques années, l'écriture de Sebald a tracé une orientation stable dans le champ littéraire et suscite des émules. Le travail de la photographie se retrouve ainsi dans le roman de l'Américain John Mendelsohn, *Les Disparus*, ou encore dans les réflexions d'Orhan Pamuk sur *Istanbul, souvenirs d'une ville*.

Une telle percée s'explique par une propriété singulière des récits sebaldiens : nous sommes à la fois saisis et dessaisis par leur « prose discontinue et extraordinairement ductile, [...] comme une nasse très souple »². Comment capter ces instants où le narrateur semble incidemment remplacé par un personnage, où les strates temporelles s'enchaînent jusqu'au vertige, où des tournures éveillent en nous des échos indistincts ? D'où vient l'entrelacs d'images sans légende et de textes qui nous entraîne dans les lacunes de la mémoire ? L'art de Sebald est d'une pertinence aiguë en des temps animés par le souci du passé et traversés par un profond sentiment de désorientation. L'indéniable portée éthique inscrite au cœur des récits en guide l'écriture. Mais à la différence de la grande tradition narrative, qui s'exprime toujours avec *maestria* dans l'œuvre d'un autre auteur soucieux de l'histoire, Günter Grass, Sebald invente une écriture qui aborde le passé sous l'angle du minuscule. Peu importe la longueur des textes ; la perspective vaut pour les récits brefs comme pour les 400 pages d'*Austerlitz*. Tous ses livres narratifs en prose, *Vertiges* (1990),

¹ *Rhizome. Introduction*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1976, p. 12.

² Jean-Christophe Bailly, « Les lignes brisées de l'explorateur Sebald », *Libération*, 8 novembre 2007.

Les Émigrants (1992), *Les Anneaux de Saturne* (1995) et *Austerlitz* (2001), arpentent méticuleusement des territoires perçus par un regard soucieux du détail, indifférent à la célérité prescrite par le monde actuel, attentif aux vies présentes ou passées.

L'écriture de Sebald fit donc irruption sur la scène littéraire et s'imposa avec fulgurance jusqu'au décès brutal de l'écrivain le 14 décembre 2001. L'auteur n'était pas novice en matière littéraire. Né le 18 mai 1944 à Wertach, dans l'Allgäu, dont le dialecte était sa langue maternelle, il se consacra en Allemagne et en Suisse à des études de littérature qui le conduisirent à une carrière universitaire en Angleterre³ ponctuée de nombreux articles et scandée par son mémoire de maîtrise consacré à Carl Sternheim en 1968 et par sa thèse portant sur l'œuvre d'Alfred Döblin en 1973. Certaines de ses études, qui se penchent sur la littérature autrichienne, furent réunies par l'auteur dans deux recueils, *Die Beschreibung des Unglücks* en 1985 et *Unheimliche Heimat* en 1991. Titulaire de la chaire de littérature européenne à l'université d'East Anglia depuis 1987, il publia ses premiers ouvrages littéraires à la fin des années 1980, alors que ses réflexions sur la littérature avaient eu le temps de mûrir.

10

Après des poèmes et des récits accueillis dans des revues, son premier ouvrage littéraire est édité en 1988. Il s'agit d'un long poème en trois parties, *D'après nature*. Deux ans plus tard paraît *Vertiges*, premier ouvrage narratif, composé de quatre récits menés par un narrateur à la première personne qui cultive une ressemblance certaine avec l'auteur. Des images font irruption dans le cours du texte, sans légende. Cet usage a des précédents dans la littérature germanique – songeons ici aux ouvrages de Klaus Theweleit ou d'Alexander Kluge⁴. Néanmoins, leur articulation avec un récit dont il est malaisé d'établir le caractère fictif ou réel crée un trouble d'un type radicalement nouveau par rapport à des pratiques plus documentaires. Dès *Vertiges*, les récits présentent déjà un enchâssement des voix inhabituel qui prendra de l'ampleur dans les

3 W.G. Sebald fut lecteur à l'université de Manchester de 1966 à 1968 puis enseigna à partir de 1970 à l'université d'East Anglia hormis en 1975-1976, période où il occupa un poste à l'institut Goethe de Munich.

4 W.G. Sebald a notamment exprimé son admiration pour l'œuvre d'Alexander Kluge dans un entretien accordé à Volker Hage, « Volker Hage im Gespräch mit W.G. Sebald », *Akzente*, février 2003, p. 35-50, également publié dans Volker Hage, *Zeugen der Zerstörung. Die Literaten und der Luftkrieg. Essays und Gespräche*, Frankfurt a.M., Fischer, 2003, p. 259-279. Il y déclare par exemple, au sujet de l'inadéquation des entreprises littéraires qui ont tenté de rendre compte des bombardements alliés sur l'Allemagne pendant la seconde guerre mondiale : « Pour moi, le travail d'Alexander Kluge constitue une exception majeure. Il a creusé, fouillé, excavé, à la manière de l'archéologue, les pistes de cet épisode historique jusqu'à ses plus lointaines prémices, à l'époque napoléonienne, au temps de l'État prussien, d'une manière qui me semble très intelligente et pénétrante » (Je traduis, sans tenir compte du jeu entre le nom propre « Kluge » et l'adjectif « kluge », « intelligent »).

ouvrages ultérieurs. *Les Émigrants*, *Les Anneaux de Saturne*, *Austerlitz* : ces trois livres partagent avec le premier ouvrage les mêmes caractéristiques d'écriture.

Chaque livre répond toutefois à un projet différent. Dans le premier, les quatre récits ont partie liée avec l'Italie, que ce soit par l'évocation des séjours qu'Henri Beyle ou Kafka y ont fait ou par le récit des pérégrinations du narrateur sur place ou à son retour de la péninsule. La composition des *Émigrants* repose également sur quatre récits, mais ils suivent les vies de quatre personnages contemporains que le narrateur rencontre dans sa jeunesse : le docteur Henry Selwyn qui fut son propriétaire en Angleterre, son instituteur Paul Bereyter, son grand-oncle Ambros Adelwarth et le peintre Max Aurach. *A posteriori*, le narrateur s'attache à retracer leur vie. Tous ont été frappés, à divers degrés, par la persécution de la communauté juive en Europe, qu'elle ait été antérieure au régime national-socialiste ou consécutive à la politique d'extermination qu'il a menée. Rompant avec la composition quadripartite, *Les Anneaux de Saturne* suit le fil du voyage à pied entrepris par le narrateur dans le Suffolk. Derrière l'apparente uniformité du projet narratif se dessine la carte d'un territoire personnel qui nous entraîne vers des régions et des époques éloignées. *Austerlitz*, qui suit la rencontre du narrateur avec le personnage éponyme, reprend et développe, à l'échelle d'un livre entier divisé en cinq paragraphes seulement, les interrogations soulevées par les rencontres retracées dans *Les Émigrants*. L'enchâssement narratif touche désormais à la virtuosité de Thomas Bernhard.

Parallèlement au travail narratif, l'œuvre poétique de Sebald s'est enrichie de deux recueils composés, en allemand et en anglais, de courts textes proches du haïku. Ces miniatures littéraires sont disposées face à des œuvres visuelles, celles de Tess Jaray pour *For Years Now* en 2001, et de Jan Peter Tripp pour *Unerzählt*, ouvrage achevé en 2003 par le peintre après la disparition brutale de l'écrivain.

Tandis qu'il élaborait son œuvre littéraire, Sebald ne renonçait pas à écrire des essais. L'évolution de son travail de chercheur en dit long sur le tour qu'il choisit de donner à sa prose d'écrivain. La distinction entre les deux domaines devient en réalité imperceptible au fil du temps. De manière posthume, Sven Meyer a réuni en 2003 dans *Campo Santo* des récits qui traitent de la Corse, reliquats d'un projet de livre qui ne vit jamais le jour, ainsi que des essais publiés par l'auteur entre 1975 et 2001. À lire de manière continue cette partie de la production critique sebaldienne, on est frappé de voir combien ses travaux universitaires finissent par tourner le dos aux théories psychologiques ou sociologiques qui venaient étayer dans un premier temps son propos philologique d'une grande sensibilité. Peu à peu, les méthodes cèdent le pas à l'approche empathique. En 1998, Sebald consacre ainsi un recueil, *Séjours à la campagne*, à des auteurs suisses comme Johann Peter Hebel, Jean-Jacques Rousseau, Eduard Mörike, Gottfried Keller et Robert Walser ainsi qu'au peintre Jan Peter Tripp, avec

qui Sebald cultivait une longue amitié. Or entre ces essais et les récits qui suivent les traces de Beyle et Kafka dans *Vertiges*, l'écart est infime. Dans les essais aussi, des images sont reproduites. Les voix ondoient. Sebald y relate des épisodes biographiques. *Séjours à la campagne* renonce même aux notes bibliographiques.

Dans le travail de Sebald, la nécessité de publier des ouvrages littéraires va de pair avec un détournement d'une certaine forme de théorisation. Elle répond également à une injonction intérieure d'ordre politique. Sebald déclare en 1998 que sa carrière d'écrivain « a à voir avec le fait que [sa] vie professionnelle d'enseignant à l'université anglaise devenait bien plus tendue qu'auparavant ».

Les conditions de travail dans les universités anglaises étaient parfaitement idéales dans les années soixante et soixante-dix. Puis les prétendues « réformes » ont commencé, et la vie est devenue tout à fait déplaisante. Je cherchais un moyen de me réaffirmer sous une autre forme, simplement pour contrebalancer les ennuis quotidiens dans l'institution⁵.

12

Les réformes auxquelles Sebald fait allusion étaient menées par le gouvernement Thatcher. Elles ont introduit la concurrence entre les universités anglaises et ont ainsi profondément modifié le rapport à l'enseignement et à la recherche, désormais soumis à des objectifs quantifiés. Or ce qu'avait découvert Sebald en s'installant en Angleterre relevait bien d'une liberté intérieure et extérieure. Preuve tangible du dépaysement, il convertit ses prénoms si germaniques, Winfried Georg, en un discret « W.G. » bien anglais, tandis qu'il se faisait appeler Max par ses proches.

Selon ses propres termes, il grandit dans une famille très conventionnelle, catholique et anticommuniste de la Souabe, au sud de l'Allemagne. Dans un entretien, il décrit son milieu d'origine comme étant « à la charnière de la classe ouvrière et de la petite-bourgeoisie, de celui qui a soutenu le régime fasciste, qui est entré en guerre non seulement avec un certain enthousiasme mais avec un enthousiasme certain ». Son père « a fait la campagne de Pologne et il ne peut pas ne pas avoir vu un certain nombre de choses... » Dans l'album de famille, sur les photographies, « on voit des villages polonais complètement rasés, il ne reste que les cheminées. Ces photos me paraissaient tout à fait normales quand j'étais enfant. C'est seulement plus tard⁶... ». Plus tard, c'est-à-dire notamment avec le procès d'Auschwitz qui se tient à Francfort en 1965. Sebald confie ainsi à quel point « à l'école, dans les années 1960, on ne parlait pas vraiment de

5 Robert McCrum, « Characters, Plot, Dialogue? That's not Really my Style... », *The Observer Review*, 7 juin 1998, p. 17.

6 Carole Angier, « Qui est W.G. Sebald ? », dans L.S. Schwartz (dir.), *L'Archéologue de la mémoire*, trad. D. Chartier et P. Charbonneau, Arles, Actes Sud, 2009, p. 65-79, cit. p. 69.

l'Holocauste, comme on l'appelle, vos parents n'en parlaient pas non plus ». Soudain, « par un bel après-midi ensoleillé du mois de juin, on vous projetait un de ces films montrant la libération de Dachau ou de Bergen-Belsen, et puis, juste après, comme vous ne saviez pas vraiment quoi faire de ça, vous alliez jouer au foot⁷ ». La tenue du procès d'Auschwitz eut un retentissement d'autant plus grand en Allemagne. Sebald se souvient avoir découvert dans les journaux de l'époque des informations qui le stupéfiaient. Et pourtant, « c'était une sorte d'abstraction » : un jeune homme de vingt ans à l'époque n'avait connu que l'Allemagne d'après-guerre, d'où la communauté juive avait été pratiquement éradiquée. Ce n'est qu'en se penchant plus étroitement sur la vie de personnes directement confrontées au nazisme que Sebald a peu à peu pris la mesure de ce qui s'était produit en Allemagne. On ne saurait s'étonner dès lors de l'admiration qu'il vouait notamment à l'œuvre de l'écrivain Jean Améry, né d'un père juif et d'une mère catholique, qui entre dans la résistance, est déporté et publie le récit de son expérience avant de se suicider en 1978. C'est également dans la découverte progressive de l'ampleur de la catastrophe que l'on peut comprendre pourquoi Sebald, dans ses ouvrages littéraires, part à la recherche des traces du passé dans le présent plutôt que de nous plonger dans une époque révolue. Là réside le sens des enquêtes biographiques présentées notamment dans *Les Émigrants*.

L'Allemagne de l'immédiat après-guerre a peu parlé de la politique d'extermination nazie. En fait, le silence qui s'est fait a tu toute la période de la guerre. C'est en tout cas l'expérience personnelle de Sebald, mais aussi un fait qu'il constate dans la littérature germanophone postérieure à 1945. Selon lui, la destruction des villes allemandes par les bombardements alliés, dont ont été victimes de nombreux civils, a été passée sous silence et n'a pas fait l'objet d'un traitement adéquat par les écrivains. Sebald consacre à cette question une série de conférences à Zurich en 1997. Elles paraissent en 1999 dans le livre *Lufkrieg und Literatur* (*Guerre aérienne et Littérature*, traduit en français sous le titre *De la destruction comme élément de l'histoire naturelle*). L'ouvrage fait scandale et lance un débat de grande ampleur en Allemagne. Pour Sebald, les écrivains germanophones se seraient révélés incapables d'inventer des moyens littéraires aptes à rendre compte de cette destruction. Les rares textes qui ont abordé le sujet auraient eu recours à des habitudes stylistiques inadéquates. La thèse défendue dans ce livre est argumentée de manière détaillée et subtile. Elle a déclenché une large polémique dans la sphère publique entre partisans de la position sebaldienne et détracteurs, pour qui l'auteur n'a pas tenu compte de l'ensemble de la production littéraire d'après-guerre. À sa suite,

7 Joseph Cuomo, « Une conversation avec W.G. Sebald », dans *ibid.*, p. 93-119, cit. p. 105-106.

de nombreux auteurs ont pris position sur ce sujet auparavant absent de la scène publique⁸ : un tabou a sans nul doute été levé. En effet, si la question des bombardements alliés a été longtemps évitée, c'est bien parce que la réalité du nazisme place l'Allemagne dans une situation éthique épineuse. Par crainte de paraître considérer l'Allemagne comme victime du conflit mondial, il a été jugé préférable de ne pas pousser trop loin l'exploration de cette question. Les lettres envoyées à Sebald par ses lecteurs témoignent d'ailleurs bel et bien de ce malaise, certains d'entre eux n'hésitant pas à féliciter l'auteur, par un contresens de lecture magistral, d'avoir su enfin accorder leur place aux victimes allemandes.

14 *De la destruction* est le dernier texte de critique littéraire publié par Sebald. Par sa facture, l'ouvrage est incontestablement argumentatif et scientifique. Il a recours aux notes, donne ses références et la source de ses citations. Il comporte pourtant des images sans légende. Mais contrairement aux autres textes de Sebald, *De la destruction* les insère toujours en haut des pages, de sorte qu'elles ne font pas irruption *au milieu* du texte, même lorsqu'elles surgissent au cours d'une phrase. En procédant de la sorte, Sebald reprend exactement la manière de Klaus Theweleit. Auteur de nombreux essais remarquables, ce dernier invente une combinaison du texte et de l'image en contexte argumentatif où le propos ne fait pas explicitement référence aux documents iconographiques. Dans *Männerphantasien*, les images sont toujours placées à la marge du texte, en haut ou en bas. La seule présence des images n'est pas suffisante pour assimiler les ouvrages de Sebald entre eux, et seul un examen de détail permet de fonder la cohérence poétique de son travail narratif.

Les récits de Sebald sont des voyages. Voyages dans l'espace, mais aussi dans le temps. Lorsque le narrateur se met en route, il part à la recherche des vestiges du passé ou relève leurs traces tout au long de son trajet. En mettant en branle le processus mémoriel, Sebald parvient à susciter l'émotion de ses lecteurs. Combien d'entre eux auront eu l'impression de connaître directement tel personnage, d'avoir fréquenté tel lieu ? Cette aptitude à toucher la part sensible de la mémoire témoigne de la capacité de déplacement propre à l'écriture narrative sebalienne. La mobilisation de la mémoire implique celle d'un vaste univers culturel. Tout l'œuvre de Sebald est irriguée par une érudition remarquable. Elle se traduit dans les récits par de nombreuses références, explicites ou masquées, précises ou falsifiées, à des livres issus de la littérature

8 On consultera notamment Volker Hage, *Zeugen der Zerstörung*, *op. cit.*

mondiale. En se conjuguant à l'insertion d'images dont la provenance n'est pas précisée, le jeu intertextuel contribue à désarçonner le lecteur, sans cesse renvoyé à des éléments extérieurs à la narration. L'émergence des souvenirs ranimés au gré des rencontres fait naître la capacité à voyager dans le temps, si bien que la désorientation culturelle se double d'une perte de repères spatio-temporels. L'ensemble de ces traits saillants ressortit à ce qu'on qualifiera d'« écriture en déplacement ».

L'hypothèse de départ du présent travail consiste à démontrer la cohérence poétique des procédés narratifs évoqués précédemment et à construire théoriquement la notion d'écriture en déplacement. Ont donc été exclus d'emblée les textes argumentatifs comme *De la destruction*. Afin de mesurer la pertinence du principe d'écriture esquissé, il a fallu également restreindre l'étude aux ouvrages publiés par l'auteur de son vivant, en raison de leur achèvement. L'angle poétique choisi exigeait en outre de ne prendre en considération que les textes dans lesquels des images étaient insérées. Pour ces deux raisons, les récits publiés dans *Campo Santo* ont été rejetés hors du champ d'étude, tout comme les poèmes, qui ne présentent en outre pas les mêmes procédés de tissage des voix narratives. Le cas le plus litigieux demeurerait *Séjours à la campagne*. Un examen détaillé et comparé des ouvrages a montré qu'en dépit des similitudes d'écriture ainsi que de la présence des images, les citations sont d'une autre nature dans le recueil d'essais, en raison de son objet même. Dans la mesure où il y étudie des œuvres littéraires, Sebald place les citations entre guillemets, ce qui n'est jamais le cas dans les récits. Derrière ce critère qui peut sembler formel se cache en vérité un rapport entre soi et autrui profondément irréductible à la logique qui préside à la prose narrative. En vertu des liens qu'entretiennent œuvre critique et écriture littéraire, des recours ponctuels aux essais sont nécessaires afin de mettre en lumière certains enjeux théoriques de la poétique sebalddienne.

Restait à éviter l'écueil principal : noyer l'écriture en déplacement dans la thématique du déplacement dans les récits sebalddiens. Il eût été aisé de jeter pêle-mêle des considérations sur l'ouverture spatiale du texte à l'image, l'acclimatation des écritures citées par Sebald, l'appréhension spatiale du temps, ainsi qu'une étude thématique des déplacements des personnages, orientée autour de pôles comme le voyage, l'exil et la déportation.

En fait, si l'écriture sebalddienne parvient à désorienter son lecteur, c'est parce qu'elle joue constamment avec les cadres narratifs. À la lecture des premières pages, le lecteur est certes déconcerté par le surgissement d'images, d'autant que certaines d'entre elles *le regardent*, puisqu'elles montrent des paires d'yeux, dans *Austerlitz* ou *Vertiges*. Mais somme toute, la présence d'un narrateur à la

première personne manifestement cultivé le rassure. Que dire alors lorsque ce dernier se déprend de la situation de maîtrise qui devrait être la sienne et cède entièrement la parole à son interlocuteur, sans guillemets ? Ou lorsqu'il restitue des phrases en langues étrangères non traduites ? Le déplacement fondamental auquel procède Sebald réside dans la subversion des positions de discours. Le texte est mis en question par l'image, la prééminence du narrateur par la prise de parole des personnages, celle de l'auteur par les citations. À partir de ce constat, il n'est plus question d'étudier une « écriture *du* déplacement », qui rendrait compte du déplacement, le traduirait, mais bien une « écriture *en* déplacement ».

16 Le sujet du déplacement n'est ni l'auteur, ni l'instance narrative ou les personnages, mais bien l'écriture elle-même. Elle n'est pas simplement en *mouvement*, notion qui implique une évolution, un changement continu. En atteste une comparaison de ces deux termes à partir de l'étude que Jean Starobinski a menée sur *Montaigne en mouvement*. Dans la préface, l'auteur explique avec une grande clarté le projet qui guide l'ouvrage. Alors que Montaigne en vient à dénoncer d'un regard mélancolique la vanité des apparences, quelles conséquences tire-t-il de ce constat ? Pourquoi choisit-il d'écrire, si tout n'est qu'illusion ? « Le *mouvement* que cette étude s'efforce de retracer est celui qui, prenant naissance dans cette question, rencontre le paradoxe, et ne peut dès lors trouver facilement le repos⁹ ». Cette inquiétude qui anime l'écriture de Montaigne est identique à celle que l'auteur des *Essais* éprouve, dans la mesure où ses écrits transcrivent ses préoccupations subjectives. Starobinski restitue dès lors le cheminement d'une pensée. Ce ne saurait être le projet d'un travail sur la prose narrative de Sebald, puisque cette dernière ne propose pas le reflet des variations philosophiques de son auteur, mais élabore des récits qui ne prétendent à aucun moment être en premier lieu les stases d'une pensée. Par-delà cette différence induite par les genres respectifs que ces auteurs ont pratiqués, la notion même de mouvement diffère profondément du déplacement. En effet, dans l'un des cas, le processus relève d'une quête tendue par un paradoxe. Deux pôles existent, qui animent une pensée. Dans l'autre en revanche, un cadre (la *place*) est quitté. Ce geste procède à la remise en question d'un état de départ stable. Dans la présente étude, le lieu initial correspond à un contexte poétique. Le jeu par lequel il est contesté trouve toutefois des prolongements éthiques et politiques qu'il conviendra d'examiner. Sans une discussion de l'éventuel emplacement qui formerait l'horizon de l'écriture en déplacement, la réflexion demeurerait en suspens.

9 Jean Starobinski, *Montaigne en mouvement*, Paris, Gallimard, 1982, p. 7.

Fondamentalement, une écriture en déplacement s'oppose à une poétique qui s'en tiendrait aux critères de fonctionnement qu'elle a établis, comme le roman compris d'après la définition donnée par Bakhtine¹⁰. Lorsque Sebald déclare de manière répétée que son écriture ne ressortit pas à ce genre littéraire, la remarque n'est pas fortuite. À l'inverse, l'esthétique du collage lui est tout aussi étrangère. Certes, la juxtaposition de matériaux hétérogènes à l'œuvre dans le collage produit elle aussi un effet de désorientation. Le passage d'une écriture à une autre suppose une adaptation de la lecture. Mais en réalité, ce sont des positions fixes qui sont restituées et placées de manière contiguë. Grand lecteur de l'œuvre d'Alfred Döblin, auquel il a consacré une thèse au demeurant féroce, Sebald était bien conscient des enjeux d'une esthétique du collage, telle que *Berlin Alexanderplatz* en fournit l'un des plus célèbres exemples. L'écriture en déplacement propose *a contrario* de brouiller ponctuellement les frontières qu'elle a établies et auxquelles elle se tient par ailleurs. Plutôt que de récuser frontalement leur pertinence, elle suscite un sentiment d'incertitude qui conduit à prendre conscience de leur existence, comme de leurs fondements labiles.

Si l'écriture en déplacement doit être rapprochée d'un concept littéraire, on nommera ici la « littérature mineure » que Gilles Deleuze et Félix Guattari ont définie dans leur étude de l'œuvre de Franz Kafka. Leur fondement commun réside dans la mise en évidence d'une forme d'expression hors de l'ordre dominant qui, au lieu de prendre l'aspect d'une contestation frontale, le creuse de l'intérieur et le mine. « Une littérature mineure n'est pas celle d'une langue mineure, plutôt celle qu'une minorité fait dans une langue majeure¹¹ ». Par cette définition, les auteurs n'entendent pas les écritures produites par des auteurs issus d'une minorité au sens sociologique du terme. La notion définit « seulement la possibilité d'instaurer du dedans un *exercice mineur* d'une langue même majeure¹² ». Sa dimension politique certaine ne suit pas des partis pris idéologiques, mais touche, par la reconfiguration littéraire à laquelle elle procède, aux questions collectives. Par rapport à la littérature mineure, l'écriture en déplacement correspond plus précisément à une pratique littéraire qui procède à la remise en question des cadres qu'elle se donne.

À tenter de cerner les lignes d'orientation des récits et leur porosité, la présente étude a relevé d'une approche cartographique. Une fois l'étude thématique des déplacements dans l'œuvre de Sebald radicalement écartée, il s'est agi de mettre

10 Voir notamment Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, trad. D. Olivier, Paris, Gallimard, 1978.

11 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1975, p. 29.

12 *Ibid.*, p. 33-34, je souligne.

en lumière la solidarité des procédés stylistiques d'écriture avec la visée éthique qui les sous-tend.

18

Face à la marée de publications sur Sebald qui n'a cessé d'enfler pendant l'élaboration du présent travail de 2003 à 2007, il a semblé plus judicieux de maintenir le cap fixé. Les titres des nombreuses publications résument d'eux-mêmes les principaux axes de la recherche : intertextualité et intermédialité ; traumatisme et histoire ; mélancolie¹³. Le nombre considérable d'articles semble exprimer deux traits capitaux de l'œuvre de Sebald, à commencer par la fascination qu'exerce cette écriture. À omettre d'en faire état, il devient difficile de comprendre pourquoi tant de chercheurs déploient simultanément des trésors d'énergie et d'érudition afin d'éclairer la production d'un écrivain. Elle nous touche. Aussi sa pertinence dans le monde actuel ne fait-elle pas de doute, et il convient d'en tenir compte dans son étude. Les universitaires ne sont d'ailleurs pas les seuls à écrire sur Sebald. Des hommes de lettres ont pris la plume pour rendre hommage à son travail, et il n'est pas rare de lire des contributions qui se dépouillent du style des travaux universitaires pour se tourner vers une expression littéraire. Par ailleurs, les récits de Sebald déploient une vaste érudition et en jouent. Ils n'indiquent pas toujours leurs sources : la tentation est grande, pour le chercheur, de se lancer dans cette vaste chasse aux trésors organisée par un professeur de littérature. Ou de jouer les redresseurs de torts en rétablissant les citations tronquées, en dévoilant au grand jour les falsifications. Mais ce serait précisément entrer avec trop de sérieux dans le jeu de l'auteur. En effet, au lieu de lire l'œuvre, ce serait l'amender, y lire ce qui n'y est précisément pas. Au lieu de quoi la présente étude s'efforce de toujours relever les enjeux poétiques et théoriques des stratégies de falsification, à partir d'un choix d'exemples. Elle ne saurait donc prétendre à l'exhaustivité, non seulement en raison de l'incommensurabilité de la tâche, mais également en vertu d'un principe méthodologique qui privilégie l'étude d'un agencement de l'écriture, plutôt qu'une généalogie.

La spécificité du présent travail réside tout d'abord dans son amplitude. Il reprend pour part des thèmes abordés (les images, les citations ou la mélancolie), tout en les articulant autour de la notion d'écriture en déplacement l'examen

13 Pour un état de la recherche jusqu'en 2007, se reporter à l'introduction de ma thèse, *À l'épreuve du dépaysement. W.G. Sebald (1944-2001). Cartographie d'une écriture en déplacement*, soutenue à l'université Paris-Sorbonne le 23 novembre 2007.

de la place occupée par les langues étrangères, du discours rapporté, des constructions textuelles, de la syntaxe et de la sémantique, des catégories spatio-temporelles ou de la subversion. Afin de rendre compte de la solidarité poétique des domaines pris en considération, le travail procède par élargissement, en partant du plus concret pour mener à une lecture du positionnement éthique et politique qui les guide. Dans la mesure où Sebald n'a pas écrit un texte unique, les différences comme les convergences des récits sont précisées à chaque étape.

Dans un premier temps, l'aspect le plus immédiat et le plus concret de l'écriture est pris en considération, à savoir la composition même du matériau textuel, formé de prose allemande, mais également d'images et de passages écrits dans des langues étrangères. À travers un examen détaillé des modalités d'insertion, ce chapitre, intitulé « les mots et les choses », explore les arcanes d'un rapport au concret fondé théoriquement dans le concept lévi-straussien de *bricolage*¹⁴. Sont alors posés les jalons du rapport au réel que cette écriture inscrit en son cœur.

Dans un deuxième chapitre, les « origines du discours » sont examinées. Il a semblé judicieux de conjuguer un examen des modalités du discours rapporté et des citations, afin de décrire avec précision entrelacs des voix dans les récits, au rebours de l'univocité qui porte le discours scientifique de type historique. Confronté au modèle du dialogisme théorisé par Bakhtine¹⁵, le rapport entre soi et autrui des récits sebaldiens révèle toute sa singularité. Cette approche est alors confrontée au discours scientifique qui garde la trace du passage des hommes : l'histoire.

Une fois la porosité des frontières matérielles et discursives posée, il n'est plus étonnant de constater que la notion de structure n'est pas à même de rendre pleinement compte « des constructions » des récits. On lui préférera celle de réseau, voire de rhizome, notamment en raison des « airs de famille » wittgensteiniens qu'établissent ces textes entre des objets en apparence éloignés¹⁶. Au lieu de contester une structure par un contre-modèle, la prose narrative de Sebald propose un maillage dense et plastique. Une étude de la filiation entre les œuvres de Sebald et Borges conduit à définir le lien matriciel qui les unirait.

À ce stade, un examen de l'intrication singulière entre temps et espace dans les récits sebaldiens se révèle nécessaire. Elle repose sur une appréhension fondamentalement spatiale du temps qui rend possibles d'étranges voyages

14 Claude Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage* [1962], Paris, Pocket, 1990.

15 Exposé dans « Du discours romanesque », dans Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, *op. cit.*, p. 83-233.

16 Voir Ludwig Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1989.

spatio-temporels. Cartes à l'appui, un atlas de l'écriture sebaldienne est esquissé en vue de répondre à l'interrogation suivante : comment ces récits parviennent-ils à arpenter de si vastes régions, des époques si éloignées, mais également des domaines du savoir si divers ? Ils reposent sur un art de la transition d'essence métonymique. Son envers linguistique réside dans des archaïsmes et des régionalismes ainsi que des reconfigurations syntaxiques de la phrase allemande.

Chacun des moments décrits révèle une modalité particulière par laquelle des structures d'écriture ou de pensée sont remises en cause. Ce jeu semblerait vain s'il ne trouvait son fondement dans un regard aigu porté sur le monde. Si les implications éthiques des choix d'écriture transparaissent à chaque étape de ce cheminement dans l'œuvre de Sebald, le dernier chapitre devait néanmoins se pencher de plus près sur ses perspectives subversives. La mélancolie si souvent attribuée à Sebald est alors considérée dans sa dimension politique : l'écrivain l'a lui-même qualifiée de « forme de résistance¹⁷ ». Au même titre que l'humour qui surgit au détour d'une page, ou que le canular dont l'écrivain use sans vergogne, elle participe de l'élaboration d'une œuvre qui retrace inlassablement les contours de son propre déplacement.

20

17 *Die Beschreibung des Unglücks*, p. 12 (je traduis).