

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

ITINÉRAIRE ET MÉMOIRE DES LIEUX :  
L'ESPACE VISUEL, MÉLANCOLIQUE ET HISTORIQUE  
DANS *LES ANNEAUX DE SATURNE* DE W. G. SEBALD

MÉMOIRE  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAITRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR  
FRANÇOIS TURCOT

JANVIER 2007

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à remercier Robert Dion qui a dirigé ce projet. Pour sa rigueur, sa patience et sa présence.

Alexis Lussier, l'ami, qui un certain jour d'été me suggéra de lire *les Émigrants*, toi qui *sais voir* silencieusement, toi à qui j'ai tout raconté, merci.

À Pierrette, correctrice de talent, amie sans précédent, merci pour tes lectures attentives et ton écoute.

Et à ma douce, Caroline, toi qui as immédiatement reconnu l'enjeu de ce mémoire, merci.

## TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ .....	iv
INTRODUCTION: Architecture d'un parcours .....	1
CHAPITRE I: Espace visuel: <i>l'enquête sébaldienne</i> .....	10
Un objet littéraire hybride .....	10
Le recours à l'archive .....	15
L'apport photographique .....	21
Le règne de l'image : un contrat de lecture .....	29
CHAPITRE II: Espace mélancolique: <i>la quête sébaldienne</i> .....	37
La parole saturnienne .....	37
Les attributs de la mélancolie .....	44
Mélancolie de l'histoire .....	49
CHAPITRE III: Espace historique: <i>la reconquête sébaldienne</i> .....	57
Mémoire des lieux délaissés .....	57
Expérience littéraire du paysage en ruine .....	62
Contemplation des ruines et pouvoir d'évocation du descriptif ...	66
Histoire, ruine et commémoration .....	71
CONCLUSION: <i>In memoriam</i> .....	75
ANNEXE .....	82
BIBLIOGRAPHIE .....	86

## RÉSUMÉ

Littéralement fasciné par l'anéantissement accéléré de la mémoire individuelle et collective — d'une crise de la transmission provoquée par la modernité —, l'auteur des *Anneaux de Saturne* est avant tout un écrivain mélancolique persuadé que l'histoire elle-même disparaît. La littérature sébaldienne est un agencement de ruines : elle revisite la syntaxe de l'interprète qui, lui, sélectionne, organise et structure les matériaux du souvenir. Pour Sebald, se souvenir, c'est inévitablement chercher à interpréter : tout concourt à revisiter l'Histoire à travers une écriture qui tente de reconstituer le lieu des disparitions, à configurer la perte elle-même.

*Les Anneaux de Saturne* est un journal de voyage où l'auteur, qui incarne la figure du marcheur, du sujet qui s'éprouve dans différents lieux, a la volonté de décrire *l'épaisseur de l'espace* qui l'environne, ce qui lui permet de saisir une mémoire des lieux. Ce projet de restitution de la mémoire par l'écriture et l'image tente de combler certaines failles de l'histoire (notamment en faisant ressurgir différents documents d'archive), afin de raconter *a posteriori* l'histoire de la côte est de l'Angleterre. En retenant des bribes du passé par l'apport photographique, Sebald crée des effets de réel qui participent au déploiement de l'imaginaire du document. La densité signifiante de l'espace visuel, constamment en dialogue avec les séquences textuelles, provoque une accumulation de significations. L'archive ouvre ainsi au lecteur un espace d'interprétation.

Si la mélancolie des ruines nous conduit à l'intérieur d'un « voyage analytique » qui vise à cerner les caractéristiques significatives agissant dans *l'espace visuel, mélancolique et historique* de ce récit, il est essentiel de formuler de quelle manière l'écriture de Sebald est *traversée* par ces espaces. Comment, finalement, les trois espaces se rencontrent, *résonnent* entre eux.

MOTS-CLEFS : SEBALD, RUINE, HISTOIRE, MÉLANCOLIE, ESPACE, PHOTOGRAPHIE

## INTRODUCTION

### ARCHITECTURE D'UN PARCOURS

C'était à croire que quelqu'un avait ouvert un rideau et que mon regard plongeait à présent sur une scène déserte menant graduellement au séjour des ombres.

W. G. Sebald,  
*Les Anneaux de Saturne*, p. 313.

Ce mémoire s'inscrit sous le *signe de Saturne* : c'est dire qu'il est « empreint » d'une mélancolie due à la mort d'un auteur marquant de la contemporanéité. Mon mandat consiste à « déployer » un champ de recherche sur l'œuvre de l'écrivain allemand W. G. Sebald — décédé en 2001, laissant derrière lui six « ouvrages hybrides » importants<sup>1</sup>, à la fois fiction, récit autobiographique et essai encyclopédique ; plus particulièrement, il s'agit d'amorcer une lecture du journal de voyage intitulé *les Anneaux de Saturne*<sup>2</sup>. Encore méconnue dans le domaine français — bien qu'on ait évoqué la possibilité de la « nobéliser » —, l'œuvre de Sebald demeure non seulement un objet de fascination mais aussi le lieu d'une rencontre saisissante : une de celles qui ont marqué ma relation à la

---

<sup>1</sup> Parmi ses ouvrages traduits en langue française aux Éditions Actes Sud, citons *Vertiges* (*Schwindel. Gefühle*, 1990), *Les Émigrants* (*Die Ausgewanderten*, 1992), *Les Anneaux de Saturne* (*Die Ringe des Saturn*, 1995), *Séjours à la campagne* (*Logis in einem Landhaus*, 1998), *De la destruction comme élément de l'histoire naturelle* (*Luftkrieg und Literatur*, 1999), *Austerlitz* (*Austerlitz*, 2001). Enfin, le recueil de poésie intitulé *After Nature* (*Nach der Natur*, 1988), qui n'est toujours pas disponible en version française, a été traduit de l'allemand à l'anglais par Michael Hamburger en 2002.

<sup>2</sup> W. G. Sebald. *Les Anneaux de Saturne*. Coll. « Lettres allemandes ». Arles : Actes Sud, 1999, 350 p. Dorénavant, les références à cet ouvrage seront indiquées dans le texte, par le sigle *AS*, suivi du folio. La traduction française à laquelle je me réfère est donc celle de Bernard Kreiss, publiée en 1999 par les Éditions Actes Sud, dans la collection « Lettres Allemandes », série dirigée par Martina Wachendorff. Il est à noter que Bernard Kreiss n'a traduit qu'un seul ouvrage de Sebald, Patrick Charbonneau ayant assuré la traduction française du reste de l'œuvre.

littérature. C'est *a priori* par un *devoir de mémoire* — certes l'expression est galvaudée — que s'est élaborée au fil des mois cette étude, cette « construction » soumise à la rigueur du regard absent de Sebald.

D'emblée, une question s'imposait : lequel des six ouvrages permettrait une approche cohésive fidèle à l'ensemble de l'œuvre ? Par la force énonciative d'un parcours, *les Anneaux de Saturne*, ce voyage magistral dans l'épaisseur de l'histoire, devenait un repère. De l'exil à la représentation de l'histoire, de la mélancolie des ruines à l'imaginaire de la destruction, de l'errance à la fiction : l'inscription de la mémoire que l'on retrouve dans ce récit recoupait tous ces thèmes. C'est par le truchement de Saturne que se déploie, se « déplie » donc mon travail.

L'écrivain bavarois Winfried Georg Maximilian Sebald naît en 1944 à Wertach (Allemagne) et décède tragiquement dans un accident de voiture en 2001. Fils d'un officier allemand, il étudie à Fribourg et quitte son pays natal afin de s'établir en Angleterre en 1966. Dès lors, Sebald enseigne la littérature allemande moderne à Norwich (affirmant sa prédilection pour des auteurs autrichiens tels que Stifter, Schnitzler, Canetti et Thomas Bernhard) puis, en 1989, il fonde un centre de traduction littéraire à l'Université de Norwich East Anglia. Tardive, l'œuvre de Sebald, qui est désormais close, s'est élaborée entre 1990 et 2001. Écrits en langue allemande en dehors de l'Allemagne, les six ouvrages sont formellement construits de la même manière. Tous, sans exception, sont parsemés de documents visuels divers : photographies, reproductions, esquisses et archives<sup>1</sup>.

Le parcours biographique de Sebald est évidemment soumis à des « tensions interculturelles », d'une part parce qu'il est un écrivain migrant qui a conservé l'usage de sa langue maternelle pour créer son oeuvre dans un bassin linguistique anglophone; d'autre part parce qu'il se réfère continuellement à

---

<sup>1</sup> Afin d'illustrer l'apport visuel qui, comme nous le constaterons, occupe une place significative dans l'œuvre de Sebald, une annexe est mise à la disposition du lecteur en fin de mémoire.

l'histoire de son pays natal<sup>1</sup>. Toutefois, ce n'est pas tant l'histoire allemande qui est en jeu qu'un certain rapport à l'histoire dont l'auteur tente, par l'écriture, de retrouver la causalité. En fait, une bonne partie de l'œuvre romanesque sébaldienne, par le biais notamment du voyage, se donne pour cadre des pays autres que l'Allemagne (Angleterre, Chine, Italie, etc.). Or, le fait de vivre à l'étranger dans un nouveau contexte linguistique ne fera pas de lui un écrivain anglais pour autant. L'Allemagne et la langue allemande le fascinent tout de même, ce qui suscite de nombreux commentaires tout au long de son œuvre. Dans son essai intitulé *De la destruction comme élément de l'histoire naturelle*, Sebald mentionne :

J'ai passé mon enfance et ma jeunesse dans une contrée des Alpes septentrionales en grande partie épargnée par les effets immédiats de ce que l'on nomme hostilités. À la fin de la guerre, j'avais tout juste un an et je ne saurais avoir gardé de cette époque de la destruction des impressions fondées sur des événements réels. Et pourtant, aujourd'hui encore, quand je regarde des photographies ou des films documentaires datant de la guerre, il me semble que c'est de là que je viens, pour ainsi dire, et que tombe sur moi, venue de là-bas, venue de cette ère d'atrocités que je n'ai pas vécue, une ombre à laquelle je n'arriverai jamais à me soustraire tout à fait<sup>2</sup>.

Forcément, l'auteur entretient un rapport privilégié avec son passé allemand (jeunesse, histoire, mode d'invention et de constitution de la mémoire), ce qui permet d'affirmer que sa relation avec la culture allemande dépasse l'aspect strictement linguistique. Le fait de vivre à l'étranger mais d'écrire ses œuvres en allemand provoque un « choc interculturel » générant des tensions entre une culture d'élection (l'Angleterre et la langue véhiculaire) et une culture quittée (l'Allemagne et la langue maternelle). Ce passage d'une langue à une autre implique, comme le mentionne Sebald, des « compromis » qu'on peut qualifier

---

<sup>1</sup> À ce sujet, Sebald indique : « Mais je n'ai pas besoin de retourner en Allemagne sur les lieux de mes origines pour m'imaginer l'époque de la destruction. Elle se rappelle souvent à moi ici, à l'endroit où je vis aujourd'hui. » (Sebald. *De la destruction comme élément de l'histoire naturelle*. Coll. « Lettres allemandes ». Arles : Actes Sud, 2004, p. 84-85)

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 78.

d'interculturels<sup>1</sup>. Pour reprendre les termes de Hans-Jürgen Lüsebrink et de Robert Dion, ces compromis résultent de la rencontre d'une « langue privée et [d'une] langue véhiculaire, dominée et dominante » liées aux « stratégies offertes à l'écrivain aux prises avec un héritage pluriculturel<sup>2</sup> ».

Toutefois, chez Sebald, la coexistence des langues<sup>3</sup> n'implique pas forcément de conflits. L'usage de l'allemand ne « rivalise » pas avec la langue anglaise. La langue identitaire chez Sebald est donc double : elle « oscille » entre l'allemand et l'anglais. Cette pluralité, cette double appartenance linguistique le poursuivra tout au long de sa carrière universitaire en Angleterre. L'usage des langues est ainsi réparti selon les genres d'écriture : l'allemand (d'ordre personnel) se retrouve uniquement dans ses ouvrages dits d'« essai-fiction », tandis que l'anglais (d'ordre institutionnel) est majoritairement « utilisé » pour ses articles universitaires<sup>4</sup>. Chacune des langues a une fonction singulière qui se répercute tant dans son œuvre littéraire que dans sa carrière professorale.

---

<sup>1</sup> Pensons notamment aux trajectoires interculturelles et aux parcours migratoires de nombreux écrivains bilingues, tels que Amin Maalouf, Agota Kristof, Samuel Beckett, James Joyce ou Vladimir Nabokov.

<sup>2</sup> *Écrire en langue étrangère; interférences de langues et de cultures dans le monde francophone*. Sous la dir. de Robert Dion, Hans-Jürgen Lüsebrink et János Riesz. Québec : Nota bene, 2002, p. 12.

<sup>3</sup> Sebald insère d'ailleurs dans la plupart de ses ouvrages des fragments écrits en langue française et anglaise. Cette coexistence des langues est donc multiple : de l'allemand à l'anglais, en passant par le français (qui apparaît relativement tôt dans son parcours puisqu'il fait une partie de ses études en lettres françaises à l'Université de Manchester), l'auteur fait preuve d'une compétence linguistique qui se répercute à certains moments dans l'écriture de ses récits. Toutefois, ce mémoire ne tente pas de problématiser l'idée d'un bilinguisme littéraire à l'œuvre dans *Les Anneaux de Saturne*.

<sup>4</sup> Dans un entretien réalisé en 2001 entre Sebald, la traductrice anglaise d'*Austerlitz* Anthea Bell et Maya Jaggi, cette relation que l'auteur entretient avec sa seconde langue d'écriture, sa langue d'adoption, est mise de l'avant. À la question : « Leaving aside the demands of a busy working life, had it not been for that, might you be tempted to either translate your own work or write in English? Is there something inherently German about evoking the narrative of genre of writing material? », Sebald répond : « Well, it's a question that I do get asked quite frequently, but I know that I can possibly improve here and there, upon a draft made by English translator of my work. But I do not think that I would be capable of writing the whole of the translation. I don't trust my English sufficiently for that, and also there is a danger, well known to translators, that if you translate anything that you have written yourself, you can, of course, take any liberty you like with that text. » (« St. Jerome Lecture 2001, *W. G. Sebald in Conversation with Maya Jaggi & Anthea Bell* ». In *InOtherWords*. Summer 2003, n° 21, p. 16-17)

L'étude qui suit propose de sonder les propriétés significatives de l'écriture sébaldienne en analysant un ouvrage qui actualise, de par ses thématiques dominantes et son élaboration formelle, des problématiques que l'on rencontre dans la totalité de son œuvre. Le choix des *Anneaux de Saturne* s'imposait d'emblée comme un objet de recherche permettant de questionner, à l'intérieur d'un seul récit, le fonctionnement d'un dispositif littéraire unique, présent tant dans son roman *Austerlitz* et dans ses récits (*les Émigrants*, *Vertiges*) que dans ses essais (*De la destruction comme élément de l'histoire naturelle*, *Séjours à la campagne*). Les leitmotifs de l'écriture de Sebald, constamment repris d'un livre à l'autre — pensons à la mélancolie des ruines, à l'errance, à l'exil et à l'archivage des mémoires collectives et individuelles —, constituent, par conséquent, les assises de ce mémoire.

*Les Anneaux de Saturne* est construit comme une sorte de journal de voyage, le journal de ce parcours réel que l'auteur a entrepris en 1992-1993 dans une Angleterre méconnue, sombre et historiquement riche en sites « ruinformes ». Sebald, qui incarne la figure du marcheur, du sujet qui s'éprouve dans différents lieux, a la volonté de décrire *l'épaisseur de l'espace* qui l'environne et qui permet, après des divagations sur le temps et l'histoire, sur l'ailleurs et l'ici, de saisir une mémoire des lieux. Ces lieux, tout au long de son itinéraire sur la côte est de l'Angleterre, sont liés par un élément commun : ils évoquent le temps par la ruine, les traces oubliées qui s'effacent. Par une tentative de reconstruction d'espaces abandonnés, par l'écriture de ce journal de voyage<sup>1</sup>,

---

<sup>1</sup> Michel Braud affirme à propos du journal : « Dans le journal, le diariste occupe la place centrale. Toutes les entrées s'interprètent par rapport à lui, de façon directe ou indirecte. Qu'il en soit le principal protagoniste comme c'est le cas le plus souvent, ou seulement le témoin distancié des faits qu'il relate, il est toujours celui par rapport à qui peuvent se comprendre les analyses, anecdotes ou descriptions du journal, voire les illustrations, listes ou tableaux de compte qui émaillent certains textes. » (Michel Braud. *La Forme des jours. Pour une poétique du journal personnel*. Coll. « Poétique ». Paris : Seuil. 2006, p. 15) L'auteur précise ensuite : « Le journal est le lieu d'un discours tenu par le diariste à côté du monde ; c'est l'espace d'une pensée détachée du monde, de ses contraintes et de ses discours. [...] L'intime se définira alors comme la combinaison du retrait et du repli, et comme le point de croisement de cette position d'énonciation et de la thématique qui lui est liée. » (Braud, *ibid.*, p. 30)

l'auteur fait donc l'expérience de lieux désolés, souvent en ruines. Ce récit propose de nombreuses « pistes » qui s'entrecroisent et se répondent : l'imaginaire mélancolique propre au projet sébaldien, l'ancrage iconographique qui permet le dépassement des conditions de l'énonciation ainsi que le caractère autobiographique, attestant l'acuité d'une saisie de soi (regard rétrospectif).

La spécificité de ce mémoire tient d'abord au fait que c'est par l'étude de différents « espaces » qu'il sera possible de saisir le pouvoir d'évocation en jeu dans *les Anneaux de Saturne*. Cette démarche, qui s'élaborera autour de trois axes intimement liés, permettra, de surcroît, de couvrir une partie essentielle de l'œuvre de Sebald. En analysant le traitement, par l'écriture, de *l'espace visuel*, de *l'espace mélancolique* et de *l'espace historique*, il sera possible de saisir les mécanismes à l'œuvre dans la construction de ces trois espaces. En plus de se nourrir d'ouvrages sur les liens qu'entretiennent la littérature contemporaine et la photographie — car, on l'a dit, tous les ouvrages de Sebald sont parsemés de documents photographiques qui apparaissent comme autant de pièces à conviction (ce qui se lie à l'enquête sébaldienne) —, ce mémoire permettra de déployer le réseau des références multiples qui affectent l'interprétation et la lecture, tout en interrogeant les effets que l'écriture de Sebald produit sur le lecteur. Puisque l'œuvre est hybride et que les propos de l'auteur tournent autour de la question de la mémoire des lieux dévastés (désertés, marginaux, liminaires), de l'omniprésence de la ruine, de la relation entre scripteur et espace géographique, les trois volets que je propose d'analyser cerneront les stratégies adoptées par Sebald pour rendre compte, par l'écriture, de l'action du langage sur différents espaces.

Consacré à *l'espace visuel* (où se rejoue, se recompose la dynamique entre mémoire collective — y compris le recours à l'archive — et traitement par l'écriture — description, invention, référence), le premier chapitre exposera les relations entre littérature contemporaine et photographie. Si l'on postule que les

ligatures entre le texte et l'image instaurent un dialogue entre le langage textuel et le langage photographique qui, en ce qu'il génère un nouveau sens de réalité, est créateur de fiction, il devient nécessaire d'interroger le statut herméneutique de l'archive et spécialement des sources visuelles qui jalonnent *les Anneaux de Saturne*. C'est ce que l'on tentera de définir en se référant aux études de la réception et aux perspectives sémiologiques. L'aspect formel du récit, sa construction spatiale, la richesse de la documentation seront analysés de manière à dégager les modes d'invention (et de conservation) de la mémoire. Par une réflexion soutenue sur *l'imaginaire de l'enquête* tel que Sebald le propose dans ses ouvrages, c'est-à-dire par une « collecte » de l'archive<sup>1</sup>, il sera possible d'interroger la relation qu'entretient l'auteur avec les « matériaux » qui sont partie intégrante de son œuvre.

Faisant suite à l'analyse de l'aspect archivistique, le second chapitre s'engage à retracer *l'espace mélancolique* qui est évoqué par Sebald sous la forme d'une quête. Puisque ce journal de voyage inscrit une parole autobiographique dans le corps du texte, tout en possédant de nombreuses propriétés liées à la mélancolie saturnienne (symboliques, iconographiques, littéraires et historiques), ce volet du mémoire permettra de questionner l'inscription de la mélancolie à l'intérieur du récit. Certes, si Sebald, dès l'ouverture de l'œuvre — par le titre évocateur *Les Anneaux de Saturne* —, impose un ton mélancolique (que l'on retrouve d'ailleurs dans chacun de ses ouvrages), il n'en reste pas moins qu'il est nécessaire de saisir de quelle manière la mélancolie sebalddienne opère au cœur de l'œuvre. Des attributs de la « parole saturnienne » en passant par ce que je nomme la *mélancolie de l'histoire*, ce chapitre mènera directement à l'étude de l'espace historique, étude en grande partie axée sur l'imaginaire des ruines.

Le troisième chapitre abordera donc *l'espace historique* (déployé par la mémoire collective et par la mémoire des lieux « ruiniformes ») en tant que lieu

---

<sup>1</sup> Cette expression renvoie au sous-titre d'un chapitre du *Goût de l'archive* d'Arlette Farge intitulé « Les gestes de la collecte », (Arlette Farge. *Le goût de l'archive*. Coll. « Points-Histoire ». Paris : Minuit, 2004, p. 69).

d'un parcours, itinéraire géographique vécu par Sebald au gré de son périple à pied sur la côte est de l'Angleterre. On analysera l'écriture descriptive liée aux différents espaces abandonnés, ingrats, ayant subi le poids de l'histoire (ravages, cataclysmes, destructions, érosion), et qui sont décrits, illustrés et « éprouvés » sur le terrain par l'auteur. Les théories liées à l'analyse du discours (en tant que mode de représentation et mode de compréhension de la production du sens nécessaires à la réalisation discursive de l'œuvre), de même que la démarche historique, la réflexion sur le paysage et sur l'architecture, serviront à étayer le dernier volet du mémoire. Si Sebald appréhende les parcelles territoriales qu'il arpente telle une *reconquête* — ce qui relaie l'idée même de *l'enquête* et de la *quête* —, c'est avant tout pour « revisiter », comme nous le verrons, les notions de perte et d'oubli engendrées par les désastres de l'Histoire.

Enfin, inutile d'insister sur le fait que ma démarche vise à établir des réseaux analytiques qui permettront de bien saisir la complexité du corpus sebaldien. Puisque le croisement des genres littéraires est une particularité significative constamment en jeu chez Sebald, il faut préciser que nous utiliserons à la fois les expressions *journal de voyage*,  *récit* et *essai-fiction* tout au long du mémoire. Le caractère fictionnel de l'œuvre, qui toutefois n'est pas nécessairement d'ordre romanesque, ne nous permet pas de parler de roman. En ce sens, *les Anneaux de Saturne* est avant tout un récit de voyage. Autrement dit, ce dont il s'agit, c'est d'envisager, par l'étude d'un seul récit — en interrogeant, entre autres, le dialogue entre fiction, autobiographie et essai —, les principaux « agents » qui déterminent l'écriture de l'auteur, marquée par un « nomadisme intellectuel<sup>1</sup> ». Il sera ainsi possible de cerner l'aspect encyclopédique d'une

---

<sup>1</sup> Cette expression, qui est celle de Kenneth White dans *le Plateau de l'Albatros* (p. 11) se réfère au croisement de disciplines telles la philosophie, la littérature, la géographie et les sciences pures. En ce qui concerne Sebald, il faut noter que sa grande curiosité intellectuelle (pensons à sa fascination pour l'œuvre de Thomas Browne) et son érudition l'amènent, lui aussi, à posséder un savoir livresque qui lie plusieurs disciplines d'études. Notons que l'étude que nous menons ici ne se situe ni dans une approche dite géocritique, ni géopoétique de l'espace, bien que leurs fondements et questionnements, notamment ceux qui sont développés par la thèse de Kenneth White (pensons au *Plateau de l'Albatros*), permettent de considérer les croisements entre littérature, géographie et philosophie.

oeuvre unique, mettant en lumière un univers kaléidoscopique, souvent anéanti, qui, chez Sebald, est soutenu par la volonté de « re-trouver » une beauté désormais perdue. Ce mémoire est certes une invitation vertigineuse : celle de parcourir ensemble les ruines d'un monde en déclin, tel qu'il est décrit par Sebald.

## CHAPITRE I

### ESPACE VISUEL : LA REQUÊTE SÉBALDIENNE

L'archiviste produit de l'archive, et c'est pourquoi l'archive ne se ferme jamais. Elle s'ouvre depuis l'avenir.

Jacques Derrida,  
*Mal d'Archive*, p. 109.

L'image qui est lue — je veux dire l'image dans le Maintenant de la connaissabilité — porte au plus haut degré la marque du moment critique, périlleux, qui est au fond de toute lecture.

Walter Benjamin,  
*Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle*,  
p. 479-480.

Je devais descendre davantage en moi-même pour trouver l'évidence de la Photographie, cette chose qui est vue par quiconque regarde une photo, et qui la distingue à ses yeux de toute autre image. Je devais faire ma palinodie.

Roland Barthes,  
*La chambre claire*, p. 96.

#### *Un objet littéraire hybride*

Consacré à l'espace visuel, un aspect spécifique à l'œuvre de Sebald, ce premier chapitre aborde la diversité de l'iconographie qui « parsème » *les Anneaux de Saturne*. La présence et l'impact visuel des images — photographies, reproductions, peintures, archives — que l'on retrouve dans *le récit* ainsi que dans l'ensemble de l'œuvre de Sebald demeurent, sans conteste, un aspect tout à fait significatif qui affecte la lecture et la compréhension. C'est ce que l'on tentera d'accomplir en analysant quatre aspects de l'œuvre : le rôle de l'image

(complémentaire au texte), le recours à l'archive, la force évocatrice de la photographie ainsi que le contrat de lecture qu'engendre l'hybridité de l'œuvre. En se référant aux théories de la réception et aux perspectives sémiologiques qui se penchent sur la relation entre la littérature contemporaine et la photographie lorsque leurs chemins se rencontrent, il sera possible de questionner la singularité et l'inventivité du projet sébaldien.

Ces images, souvent liées à des espaces « ruiniformes », apparaissent et disparaissent aussitôt, devenant des maillons essentiels du récit qui s'entremêlent au texte, à la mise en page. Elles sont volontairement placées au cœur des phrases, créant des pauses de lecture (ce qui fragmente les séquences textuelles), tout en illustrant les propos de l'auteur. Ces « image[s] d'accompagnement, c'est-à-dire n'ayant pas pour rôle de se substituer au texte, de le devenir, mais d'en guider la lecture à son côté, en contrepoint<sup>1</sup> » apparaissent toutes les deux ou trois pages, créant un rythme de lecture syncopé et des glissements polysémiques. La réalité de l'œuvre est, conséquemment, plurielle.

*Les Anneaux de Saturne* fait surgir à l'intérieur du texte une iconographie variée, soit soixante-quatorze documents qui font office de « support » complémentaire à l'écrit. Ce surgissement, cette accumulation d'information qui avoisine le texte est majoritairement constitué de photographies, de reproductions d'œuvres d'art (pensons notamment à la *Leçon d'anatomie du Professeur Tulp*, de Rembrandt<sup>2</sup>) et de nombreuses citations empruntées à des livres de tous genres. La conception de cette œuvre protéiforme annexe ainsi des extraits de dictionnaires (p. 202), d'encyclopédies (p. 323), de catalogues d'expositions (p. 319), de journaux intimes (p. 158-161), d'études (p. 192), d'articles journalistiques (p. 73, 78, 82-83, 120-121), de publications d'auteurs illustres tels que Diderot (p. 105), Levi-Strauss, Conrad (p. 128), Chateaubriand (p. 297),

<sup>1</sup> Anne-Marie Christin. *L'image écrite*. Paris: Flammarion, 2001, p. 174.

<sup>2</sup> *AS*, p. 28. Nous reproduisons en annexe (voir la figure 2.1, p. 82) ce célèbre tableau que l'on retrouve à l'intérieur même de la page.

Thomas Browne (p. 20-22), des registres maritimes (p. 138, 267), une carte géographique (p. 277), des archives du ministère de la Défense (p. 275), etc. Loin d'être simplement décorative, la part visuelle a notamment une fonction référentielle : la présence des documents n'est pas arbitraire, elle est le corollaire de la mise en œuvre d'une dynamique de lecture. Tel que le mentionne Mark M. Anderson :

Les images font la grande force — le grand mystère — de l'œuvre de Sebald. Sans légendes, sans attributions légales aux photographes ou aux sources imprimées, elles semblent surgir de rien et fournissent non pas l'illustration du texte narratif mais un contrepoint subtil, une ponctuation troublant notre sens du réel et de la fiction. Le dialogue entre images et textes ; le rythme alterné, divisé entre lire et voir ; la fragmentation, les coupures, les points effacés et flous des images ; même le caractère insignifiant d'une photo, son côté familial ou documentaire — tous ces aspects jouent un rôle dans l'expérience sensuelle de lire Sebald<sup>1</sup>.

Ces spécificités de l'image qui s'inscrivent dans la dynamique des *Anneaux de Saturne* sont significatives : elles participent non seulement à la polysémie de l'œuvre mais elles établissent aussi un dialogue qui concilie simultanément le règne de l'image et l'autonomie du texte. L'apport visuel est, en ce sens, une stratégie de l'auteur qui accroît la valeur encyclopédique de l'ouvrage (l'étendue du savoir étant canalisée à la fois par la facture visuelle et par la volonté didactique de transmettre des connaissances historiques, géographiques et paysagères). Sebald croit aux pouvoirs d'évocation de l'image. Il utilise, exploite l'image en tant que « matériau d'ancrage », qui s'insère à l'intérieur même de la narration.

Ainsi, en interrompant les séquences textuelles, en introduisant des documents dans la mise en page du livre, l'auteur insiste sur le fait qu'il faut « prendre en compte le voisinage de la figure et du texte tel qu'il se donne, [...] s'interroger simultanément sur un voir et sur une lecture : l'œuvre s'ouvre dans la

---

<sup>1</sup> Mark M. Anderson. « Loin, mais loin d'où? ». In *Critique*, n° 659. Paris: Minuit. p. 257-258.

différence<sup>1</sup> ». Cette *ouverture qui s'inscrit dans la différence* provoque alors une « amorce de rencontre<sup>2</sup> », c'est-à-dire que la mixité des formes (écrites et visuelles) engendre un objet littéraire hybride, fonctionnant avec des mécanismes pluriels. L'écriture s'ouvre à l'étrangeté de l'image, à ses propriétés sémiotiques qui permettent, dans le cas de la prose sébaldienne, de créer une dynamique de lecture (nous y reviendrons ultérieurement<sup>3</sup>). Les documents d'archives, qui sont au service de l'écriture, étayent en quelque sorte le langage textuel du récit.

La co-présence articulée du texte et de l'image amène Christin, dans son essai consacré notamment aux « livres-double », à déclarer « qu'il y a, entre réel et fiction, cohésion intense, nourricière, complicité fraternelle : l'image seule, toutefois, a le pouvoir de montrer<sup>4</sup> ». Le projet de Sebald nous amène en quelque sorte à questionner ce postulat : si l'écriture et le volet visuel appartiennent à des « systèmes » distincts, leur rencontre, leur mixité permet un contact, qui génère du sens. Il y a cohésion. Toutefois, la question de l'image ne se résume pas uniquement à l'ouverture du texte sur un « montrer ». L'ensemble de son œuvre (en ne considérant pas le recueil *After Nature* ni ses nombreux articles universitaires) est construit à partir de ce principe : la complémentarité entre texte et image participe à « ouvrir » l'œuvre à de nouvelles interrogations, en provoquant le lecteur jusqu'à l'inviter implicitement à redéfinir sa relation avec « l'objet-livre », *a fortiori* avec la littérature. Ainsi, comme le mentionne Anderson : « pour Sebald, l'éthique de l'écrivain consiste à faire voir les signes de fabrication de ses textes<sup>5</sup> ». L'intentionnalité empirique de concevoir un journal illustré — en consignnant des fragments du voyage — vise ainsi à créer des *effets de réel* qui vont au delà du simple témoignage, en installant une impression, chez le lecteur, de participer *autrement* à la construction du voyage.

<sup>1</sup> Anne-Marie Christin. *op. cit.*, p. 176.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>3</sup> Voir la dernière partie de ce chapitre.

<sup>4</sup> Christin. *op. cit.*, p. 132.

<sup>5</sup> Mark M. Anderson. *op. cit.*, p. 259.

Bien que la mise en page affecte le « sémantisme spatial<sup>1</sup> » de l'œuvre, il demeure essentiel d'insister sur le fondement de sa présence. En fait, si Sebald insère habilement tout un « appareil de documents » à l'intérieur des *Anneaux de Saturne*, c'est bien parce *qu'il est* dans l'exigence encyclopédique de l'œuvre. Le déploiement de la littérature contemporaine (en partie influencée par le monde éditorial), tel qu'il le conçoit, permet un croisement des genres et des médiums, des pratiques artistiques et archivistiques, l'autorisant à créer une œuvre composite<sup>2</sup>. Ainsi, les différents modes de représentation intrinsèques à la construction du récit (liés à la multiplicité et à la diversité formelle de l'ouvrage) expriment un objectif commun : celui de se *rapprocher du réel*, de rendre compte, par le biais d'autres supports que celui de l'écriture (et, par extension, de la mimésis<sup>3</sup>), des *effets de réel*. Une dynamique s'installe lorsque le corps du texte est fragmenté par l'information visuelle (référentielle) directement liée aux propos de l'auteur. C'est le regard porté vers l'image qui réinvente ce que l'écriture exprime, par les pouvoirs d'évocation du langage visuel. À propos du regard, Christin affirme à juste titre : « Il en est ainsi de l'illustration. Regardant le texte qui l'ignore elle nous éveille à la voir mais aussi à prolonger en lui la libre errance qui est sienne<sup>4</sup>. » Cette libre errance causée systématiquement par la présence de l'illustration qui s'impose au regard est donc un moyen, comme l'affirmait Barthes, « d'authentifier » la réalité dans l'œuvre, tout en évoquant *l'imaginaire du document* :

---

<sup>1</sup> Christin. *op. cit.*, p. 18.

<sup>2</sup> D'ailleurs, la mise en page ainsi que la disposition des documents visuels dans l'espace de la page varie entre les éditions allemande, américaine et française. Il est à noter que ces déplacements des « entrées », de leurs proportions, du choix de leur cadrage, de même que la netteté des impressions affectent forcément la lecture de l'œuvre, sans toutefois altérer le sens de son contenu. L'analyse qui est menée dans le cadre de cette étude ne tend pas à s'inscrire dans une approche dite génétique de la littérature. Il reste que la fabrication du manuscrit demeure chez Sebald un aspect qui mériterait d'être examiné. Étudier ses archives serait en quelque sorte une mise en abyme de son propre travail d'écrivain.

<sup>3</sup> En tant « qu'interprétation du réel à travers la représentation (ou l'imitation) littéraire », telle qu'exposée par Erich Auerbach, dans *Mimésis La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*. Coll. « Tel ». Paris : Gallimard, 1977, p. 549.

<sup>4</sup> Christin. *op. cit.*, p. 186.

La résistance du « réel » (sous forme écrite bien entendu) à la structure est très limitée dans le récit fictif, construit par définition sur un modèle qui, pour les grandes lignes, n'a d'autres contraintes que celles de l'intelligible ; mais ce même « réel » devient la référence essentielle dans le récit historique, qui est censé rapporter « ce qui s'est réellement passé »<sup>1</sup>.

Sebald, dans *les Anneaux de Saturne*, se sert de cette *résistance du réel* filtrée par l'écriture en intégrant des formes visuelles liées à la réalité racontée, *a posteriori* reproduite par l'illustration. En multipliant les pistes d'interprétation, en joignant au texte des « images-preuves<sup>2</sup> » qui appartiennent à la réalité archivée, l'œuvre est, pour ainsi dire, encore plus dense « sémiotiquement ». L'information « fuse » de toutes parts, l'écriture du journal de voyage s'investit de preuves reliées aux lieux arpentés, prélevées tout au long du périple. Le réel apparaît de manière parcellaire, certes, dans ce jeu de complémentarité entre le discours rapporté (le témoignage écrit) et l'image qui le confirme. Il faut donc convenir que la lecture, oscillant entre le *dit* et le *vu*, actualise la fonction référentielle de l'archive.

### *Le recours à l'archive*

Le trouble de l'archive tient à un mal d'archive. [...] C'est se porter vers elle d'un désir compulsif, répétitif et nostalgique, un désir irrépressible de retour à l'origine, un mal du pays, une nostalgie du retour au lieu le plus archaïque du commencement absolu.

Jacques Derrida,  
*Mal d'archive*, p. 142.

La fascination qui pousse Sebald à revisiter l'Histoire, dans *les Anneaux de Saturne*, repose non seulement sur le témoignage jumelé à l'apport visuel, mais

<sup>1</sup> Roland Barthes. *Littérature et réalité*. Coll. « Points Essais ». Paris : Seuil, 1982, p. 87.

<sup>2</sup> Georges Didi-Huberman. *Images malgré tout*. Coll. « Paradoxe ». Paris : Minuit, 2004, p. 116.

fondamentalement sur ce que l'on nommera un *recours à l'archive*. En prélevant des traces iconiques du passé, en agençant la « documentation archivale<sup>1</sup> » au corps du texte, l'auteur du récit « déploie » les *lieux de mémoire* en accordant une place privilégiée aux marques mémorielles, souvent photographiques, qui illustrent la réalité du voyage. D'ailleurs, Arlette Farge reconnaît que « le réel de l'archive devient non seulement trace mais aussi ordonnancement des figures de la réalité ; et l'archive entretient toujours un nombre infini de relations au réel<sup>2</sup> ». L'archive, bien que lacunaire puisqu'elle n'est toujours qu'un fragment représentatif d'un ensemble de documents, dresse alors l'inventaire des traces réelles « trouvées » par Sebald pendant son périple (et, bien sûr, de toutes celles qui ont été découvertes, détectées et obtenues après coup, pendant l'écriture du récit<sup>3</sup>).

L'expérience narrée par Sebald après sa visite du *Sailor's Reading Room* à Southwold illustre très bien l'importance accordée à l'espace même où *repose* l'archive. Ce musée maritime, tel qu'il est décrit par l'auteur, a toutes les propriétés du *lieu de trouvaille* : ce cabinet d'écriture où Sebald puise les matériaux archivistiques par la *collecte de l'archive*<sup>4</sup>. Sebald indique au lecteur que la diversité des documents qui existent dans ce *lieu de mémoire* (qui semble en retrait du monde) recèle des matériaux qui affectent directement la construction de l'œuvre. Il accorde donc une attention particulière à cette visite :

Et il conviendrait de noter encore ici qu'il existe à Southwold, tout en haut de la promenade, une maisonnette qui abrite le *Sailor's Reading Room*, comme on l'appelle, une institution d'utilité publique qui s'est

---

<sup>1</sup> Farge. *op. cit.*, p. 103.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>3</sup> L'écriture de ce récit de voyage ainsi que les recherches archivistiques se sont principalement élaborées, au dire de l'auteur, en deux phases successives, soit pendant la déambulation et après celle-ci. Sebald précise : « Et c'est peut-être pour cette raison qu'une année jour pour jour après le début de mon voyage, je me trouvai dans l'incapacité totale de me mouvoir, si bien qu'il fallut me transporter à l'hôpital de la capitale régionale, Norwich, où j'entrepris, du moins en pensée, de rédiger les pages qui suivent. » (p. 13-14) L'auteur poursuit en affirmant : « Aujourd'hui, plus d'un an après ma sortie de l'hôpital, ayant entrepris de recopier mes notes au propre » (p. 16). Il faut donc convenir que l'élaboration de l'œuvre — autant textuelle qu'iconographique — qui implique la « cueillette » de l'archive, s'est déroulée sur une longue période.

<sup>4</sup> Farge. *op. cit.*, p. 69.

transformée, depuis que les gens de mer sont en voie d'extinction, en une sorte de musée maritime où l'on rassemble et conserve tout ce qui a quelque chose à voir avec la mer et la vie maritime. [...] Sur les tables reposent de vieux registres de la direction du port, des livres de bord, des traités sur la navigation à voiles, différentes revues nautiques ainsi que des ouvrages avec des planches en couleurs représentant des clippers de haute mer et des vapeurs [...] qui auraient pu contenir aisément tout le Capitole de Washington. [...] Lorsque je suis à Southwold, le Sailor's Reading Room est de loin mon lieu favori. Mieux que nulle part ailleurs, on peut y lire, écrire des lettres, suivre le fil de ses pensées ou, pendant la longue saison hivernale, regarder simplement la mer tempétueuse se jeter à l'assaut de la promenade. Et c'est pourquoi, cette fois encore, comme d'habitude, je me suis rendu au Reading Room le lendemain de mon arrivée à Southwold, dès le matin, dans l'intention de prendre quelques notes sur ce que j'avais vécu la veille<sup>1</sup>.

Lieu de découvertes propice à l'écriture, où les traces du passé s'accumulent et ne demandent qu'à être revisitées, le Reading Room représente, dans *les Anneaux de Saturne*, un endroit significatif de l'œuvre : il parle, d'emblée, du travail d'écriture de Sebald. Non seulement le lieu est nommé, situé, décrit et qualifié comme étant (re)connu par l'auteur, mais ce dernier indique clairement le lien qui l'unit à l'œuvre. Ce lieu de l'archive s'inscrit à même le processus d'écriture : la prise de notes est explicitement mentionnée. Le fait que Sebald désigne cette « intention de prendre des notes » contribue à révéler la raison d'être du Sailor's Reading Room. Le lieu a une valeur mémorielle — *a fortiori* une fonction référentielle liée à l'œuvre — puisqu'il est « habité » par l'archive. Tel que l'indique à juste titre John Beck :

The Reading room, like Dakyns's office, is both literally a roomful of reading matter and a space that enables reading, a physical site that is produced by and conducive to literary activity. The notion of a reading room, then, emphasises the spatial dimension of documents : the printed matter of history takes up space, it is shored up and deposited in the present<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> AS, p. 115-116.

<sup>2</sup> John Beck. « Reading room : Erosion and sedimentation in Sebald's Suffolk ». In *W. G. Sebald — A Critical Companion*. Seattle : University of Washington Press, 2004, p. 80.

Sebald reconnaît que cette visite du « musée maritime » s'inscrit comme un événement marquant lors de son séjour sur la côte est de l'Angleterre. Il en parle en termes de rituel (en précisant qu'il y revient régulièrement), de recueillement, en insistant sur les qualités inhérentes au Reading Room. Il souligne l'empressement qui l'anime dès l'arrivée à Southwold<sup>1</sup>. L'auteur est saisi, c'est le moins qu'on puisse dire, par l'urgence de se retrouver à l'intérieur de l'archive afin de procéder méthodiquement à ses recherches. Ainsi faut-il concevoir la spécificité de ce lieu transitoire qui permet à l'auteur de revisiter l'Histoire (par l'étude des divers documents d'archives). Beck précise à ce propos : « Within the text, The Reading Room offers a position from which to meditate on the futility but also the necessity of literature in the face of universal ruin<sup>2</sup> ». L'état dans lequel Sebald se trouve à ce moment précis des *Anneaux de Saturne* est, en effet, propice à une réflexion — qui revient tel un leitmotiv — sur l'histoire naturelle de la destruction. Les archives qu'il découvre au Reading Room (AS, p. 116-119) sont liées à l'atrocité de la Première Guerre mondiale<sup>3</sup>. Sebald affirme :

Ce matin-là, tandis que je refermais précautionneusement le livre de bord à la couverture marbrée, non sans songer à l'énigmatique survivance de l'écrit, mon regard tomba, un peu à l'écart de la table, sur un gros in-folio écorné que je n'avais jamais vu lors de mes précédentes visites au Reading Room. Il s'agissait, ainsi que cela se révéla à l'examen, d'une histoire en photos de la Première Guerre mondiale, réalisée et publiée en 1933 par la rédaction du *Daily Express*, soit en souvenir de la calamité passée, soit en guise de garde contre ce qui s'annonçait à présent<sup>4</sup>.

Dans ce passage, Sebald insiste sur le geste de la collecte en mettant en scène le moment, c'est-à-dire l'événement de la trouvaille de l'archive. Non seulement il décrit le document, expose sa fragilité matérielle, évoque sa découverte, mais il indique aussi — en partie — sa provenance en nommant l'édition et l'année de

<sup>1</sup> Sebald déclare : « Et c'est pourquoi, cette fois encore, comme d'habitude, je me suis rendu au Reading Room le lendemain de mon arrivée à Southwold, dès le matin » (AS, p. 116)

<sup>2</sup> Beck. *op. cit.*, p. 78-79.

<sup>3</sup> Nous reproduisons, en annexe, deux documents (figures 2.2, 2.3, p. 83) qui apparaissent dans la mise en page de cette séquence, dont le thème se rapporte aux désastres causés par la Première Guerre mondiale. Ces documents sont tirés d'une histoire en photos d'un magazine nommé le *Daily Express*, publié en 1933, tel que le précise Sebald.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 116-117.

publication. Toutes ces données participent au travail de l'« écrivain-archiviste ». Elles indiquent en quelque sorte la relation que l'auteur entretient avec ce besoin de nommer, à l'aide d'indicateurs référentiels, l'origine de l'archive. En s'attardant aux détails de cet in-folio, Sebald a donc accès à ce que Derrida définit comme « la *pleine et effective actualité* de l'avoir-lieu, la réalité, comme on dit, de l'événement archivé<sup>1</sup> ». Il se livre ainsi, tel qu'il le mentionne dans le précédent extrait, non pas uniquement à une réflexion qui aborde le document en fait *d'objet de connaissance*, mais il énonce également la « survivance de l'écrit ». L'événement archivé, consigné, évoque alors le passage du temps, « la logique et la sémantique de l'archive, de la mémoire et du mémorial, de la conservation et de l'inscription qui mettent en réserve<sup>2</sup> ». D'ailleurs, Sebald fait explicitement référence au présent, non pas à celui de l'écriture, mais à un présent qui suggère plus largement l'époque dans laquelle il se situe : la fin du siècle.

Toutefois, bien que l'exemple du *Sailor's Reading Room* offre à voir une dimension tout à fait signifiante de l'archive dans *les Anneaux de Saturne*, il faut mentionner qu'il n'est pas totalement à l'image de l'ensemble de l'œuvre. En effet, la majorité des archives est soumise à une « absence de contextualisation documentaire<sup>3</sup> ». Elles s'inscrivent dans la mise en page de l'œuvre sans être *interrogées* par l'auteur, sans être nécessairement « discutées » de façon interne. Par-delà le fait qu'elles attestent le témoignage de Sebald, les images d'archives, très souvent non légendées, ont alors un statut pluriel :

En histoire, tout commence avec le geste de mettre à part, de rassembler, de muer ainsi en « documents » certains objets répartis autrement. Cette nouvelle répartition culturelle est le premier travail. En réalité elle consiste à *produire* de tels documents, par le fait de recopier, transcrire ou photographier ces objets en changeant à la fois leur place et leur statut<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Jacques Derrida. *Mal d'archive*. Paris : Galilée. 1995, p. 107.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>3</sup> Didi-Huberman. *op. cit.*, p. 116.

<sup>4</sup> Michel de Certeau. *L'Écriture de l'histoire*. Paris, Gallimard, 1975, p. 84.

Si Sebald « dé-contextualise » l'archive lorsqu'il *fabrique* son ouvrage, il le fait de manière à changer son statut initial. En étant incluse dans un récit autobiographique qui génère de la fiction, elle s'éloigne en quelque sorte de l'objectivité. L'archive, en tant que trace mnésique, est alors lue à l'aide de repères textuels qui, eux, ont le pouvoir de modifier son sens. Cette approche dialectique de l'archive, consistant à créer des tensions entre la narration et la documentation, affecte bien entendu sa lecture. Si « l'archive — masse souvent inorganisée au départ — ne devient signifiante qu'à être patiemment élaborée<sup>1</sup> », elle se retrouve, dans *les Anneaux de Saturne*, totalement imbriquée dans un nouveau contexte de réceptivité. Son sens est, par surcroît, altéré. L'archive révèle un pan de réel sans que les références confirment sa justesse. Il y a alors un « acte d'imagination<sup>2</sup> » (et un acte de foi) du lecteur envers l'origine inaccessible de l'archive : il faut l'inventer, la supposer. Ce « jeu », auquel nous convie l'auteur, consiste à percevoir « l'incomplétude de l'archive<sup>3</sup> » non pas comme un manquement ou une faille dans l'œuvre, mais plutôt comme un procédé singulier qui vise à « considérer » autrement l'histoire archivée. Pour Sebald, l'Histoire est *a priori* un agencement d'événements successifs, qui se retrouve également dans la « dé-contextualisation » de l'archive, qui elle « est toujours à élaborer par recoupements incessants, par *montage* avec d'autres archives<sup>4</sup> ». Et c'est justement ces montages composés d'éléments hétéroclites qui produisent du sens dans ce récit. Ainsi, l'assemblage des documents mis en œuvre conditionne la lecture de l'archive : cet écho de l'histoire qui rappelle — singulièrement — ce que le texte stipule ou ne stipule pas.

---

<sup>1</sup> Didi-Huberman. *op. cit.*, p. 120.

<sup>2</sup> Derrida. *op. cit.*, p. 125.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>4</sup> Didi-Huberman. *op. cit.*, p. 127.

*L'apport photographique*

Les photos sont, bien entendu, des artéfacts. Mais leur pouvoir d'attraction tient à ce que, dans un monde jonché de vestiges photographiques, elles semblent aussi avoir le statut d'objets trouvés : tranches de monde découpées de façon aléatoire.

Susan Sontag,  
*Sur la photographie*, p. 91.

Si l'archive occupe une place prépondérante dans *les Anneaux de Saturne*, il n'en demeure pas moins qu'elle se manifeste, en définitive, sous la forme photographique. En effet, sur les soixante-douze documents iconographiques qui « scindent » le texte, quarante-sept sont des photographies. Parmi celles-ci, certaines ont été prises par Sebald lui-même, tout au long de son parcours en Angleterre, tandis que le reste des clichés provient d'archives anonymes ou publiques. Ce sont majoritairement des paysages délaissés, des « images en noir et blanc, le plus souvent photographiques, qui s'articulent en contrepoint du récit<sup>1</sup> ». Ainsi, la photographie joue dans l'œuvre de Sebald, de par sa prédominance et sa valeur référentielle, différents rôles qui se doivent d'être définis. Dans *La chambre claire*, qui d'ailleurs est toujours d'actualité<sup>2</sup>, Roland Barthes accorde différentes fonctions à la photographie, celles d'informer, de représenter, de

<sup>1</sup> Mark M. Anderson. *op. cit.*, p. 253.

<sup>2</sup> André Rouillé, dans son essai intitulé *La photographie*, précise : « Mais Barthes, et avec lui les adeptes de la théorie de l'indice, insiste sur ce qui est précisément en train de se dérober dans la photographie, comme d'ailleurs dans de larges secteurs de la société : la représentation. Pour eux, la photographie est essentiellement représentative : les choses et les états de choses sont là, et la photographie les enregistre. Insister sur le « ça-a-été », sur les « référents [qui] adhèrent », sur la transparence de l'image, et sur le dispositif abstrait au détriment des images singulières, tout cela définit une posture théorique à deux volets : d'une part, l'image a pour tâche de représenter un monde préexistant ; d'autre part, la photographie (machine abstraite) est une sorte d'aboutissement de la représentation en raison du contact direct qu'elle établit avec le monde en l'occurrence réduit à sa dimension matérielle ». (André Rouillé. *La photographie*. Coll. « Folio essais ». Paris: Gallimard, 2005, p. 173)

surprendre, de faire signifier et de donner envie<sup>1</sup>. Toutes ces fonctions apparaissent dans le projet de Sebald : tentons maintenant de les dégager.

Chez Sebald, « l'archivage photographique<sup>2</sup> » obéit à un objectif précis : celui de *faire voir* le réel autrement que par le biais de l'écriture. Certes, l'énonciation en littérature permet de *faire voir*, mais il n'en reste pas moins que les propriétés de l'image modifient le sens et l'interprétation globale de l'œuvre. Non seulement la photographie, en tant que « support de diffusion privilégié<sup>3</sup> », *confirme* l'existence des lieux visités qui sont « investis » dans le texte, mais elle crée l'impression d'une preuve, que *cela a bien été*.

Comme la Photographie est contingence pure et ne peut être que cela (c'est toujours *quelque chose* qui est représenté) — contrairement au texte qui, par l'action soudaine d'un seul mot, peut faire passer une phrase de la description à la réflexion —, elle livre tout de suite ces « détails » qui font le matériau même du savoir ethnologique<sup>4</sup>.

Ces « détails » photographiques, que l'on retrouve en grand nombre dans les ouvrages de Sebald, participent en quelque sorte à ce projet didactique que l'auteur entreprend lorsqu'il constitue la trame narrative des *Anneaux de Saturne*. Chacun des clichés précise, de par sa composition, des particularités immortalisées par le geste du photographe. Toutefois, la photographie fait voir ce qui a été, mais pour faire voir il faut suspendre : si l'on suspend, nous ne sommes justement plus dans le *cœur du réel*. La photographie est toujours un montage même si elle est le lieu d'une authentification (paradoxe de la photographie) et c'est précisément ce que Barthes constate dans *La chambre claire*. Être au *cœur du réel*, le « suspendre » photographiquement, tout en le réinventant par

<sup>1</sup> Roland Barthes. *La chambre claire*. Paris : Éditions de l'Étoile-Gallimard-Le Seuil, 1980, p. 51.

<sup>2</sup> Susan Sontag. *Sur la photographie*. Paris : Seuil, 1979, p. 185.

<sup>3</sup> Quentin Bajac. *La photographie. L'époque moderne 1880-1960*. Coll. « Découvertes ». Paris : Gallimard, 2005, p. 91.

<sup>4</sup> Barthes. *op. cit.*, p. 52.

l'entremise de l'écriture, voilà la démarche qui s'inscrit dans le cadre de ce récit de voyage<sup>1</sup>. Barthes précise :

Le langage est, par nature, fictionnel ; pour essayer de rendre le langage infictionnel, il faut un énorme dispositif de mesures : on convoque la logique, ou, à défaut, le serment ; mais la Photographie, elle, est indifférente à tout relais : elle n'invente pas ; elle est l'authentification même<sup>2</sup>.

Lorsque l'auteur insère des photographies — ces *images-miroirs* — qu'il a personnellement prises au gré de son périple sur la côte est de l'Angleterre, il vise donc à « authentifier » la réalité que le texte connote. Sebald, qui s'improvise photographe, offre par le fait même à la communauté de lecteurs un accès à son regard d'écrivain. Le principe de ce journal sébaldien vise à rendre compte de la singularité d'un parcours en l'illustrant. Prenons par exemple un fragment du récit que l'on retrouve dans le deuxième chapitre, lorsque l'auteur se retrouve à Lowestoft, devant la gare centrale. Sebald explique où il se situe, décrit le site, évoque l'état dans lequel il se trouve. Soudain, une photographie apparaît au bas de la page (tandis que le haut de cette même page présente, encore par le relevé photographique, un paysage préalablement décrit dans la page précédente), « scindant » littéralement la séquence textuelle<sup>3</sup>. Cette photo prise par l'auteur illustre à l'intérieur de la phrase (avant même qu'elle ne puisse aboutir à sa fin) les propos descriptifs qui relatent « la proximité immédiate de la gare centrale, reconstruite au cours du siècle passé et jamais rénovée depuis, une limousine mortuaire d'un noir miroitant, couverte de couronnes de fleurs<sup>4</sup> ». Avant que le lecteur puisse terminer la lecture de cette phrase, la photographie s'impose,

---

<sup>1</sup> Mark R. McCulloh précise : « The « reality » of fiction requires nothing less than persuasive elements that reinforce the appearance of verisimilitude or are otherwise compelling to the reader. In Sebald's novels, photographs and others are interspersed throughout the text to confirm a detail of appearance or to « document » an event, but more often to assist the reader in visualizing a dream or dream-like encounter of the real ». (Mark R. McCulloh. *Understanding W. G. Sebald*. Columbia: University of South Carolina Press, 2003, p. 7)

<sup>2</sup> Barthes. *op. cit.*, p. 134-135.

<sup>3</sup> *AS*, p. 60. Consulter la figure 2.4 de l'annexe (p. 84), où apparaît la photographie du Victoria Hotel à Lowestoft, fracturant ainsi le texte, dans le bas de la page.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 60-61.

s'insère de manière à « authentifier » ce que les mots évoquent. À l'intérieur de cette photographie, nous retrouvons certaines composantes textuellement décrites (la bâtisse, la limousine mortuaire et les couronnes de fleurs). La présence de la limousine, qui confirme le caractère momentané et éphémère de l'instant « capturé » par la photographie, permet « d'attester que cela que je vois, a bien été<sup>1</sup> ». Le lecteur se retrouve alors, de manière métonymique, au cœur de l'événement : l'attestation de *ce qui a été* l'informe. La photographie, en tant que médium qui *restitue* l'événement passé qui est raconté, transforme donc la réalité textuelle. Il y a, en ce sens, un dialogue, une interactivité qui génère un sens nouveau : celui qui est dû à la liaison sémantique entre le sujet photographique et le sujet de l'écriture.

Les exemples comme celui-ci sont nombreux dans *les Anneaux de Saturne*. D'ailleurs, précisons que la photographie de paysages inhabités qui, elle, demeure au service du texte est, de par sa fréquence dans l'œuvre, la plus significative. En effet, ce sont les espaces délaissés qui occupent la majorité des photos, ce qui est tout à fait cohérent avec la nature même du projet sébaldien (celui de représenter « l'épaisseur historique » des paysages ruinières de la côte est de l'Angleterre). Non pas que le portrait soit totalement absent dans l'ouvrage<sup>2</sup>, seulement, ce sont les prises de vue de l'espace, de l'environnement et du territoire qui constituent l'essentiel du corpus photographique.

Toutefois, une photographie se distingue particulièrement de l'ensemble des clichés qui apparaissent dans l'ouvrage, soit le portrait de l'auteur qui figure au neuvième chapitre<sup>3</sup>. En effet, cette « apparition » permet de voir le corps et le visage de Sebald, de lui apposer une réalité biographique, photographique. En fait, bien que l'ensemble de l'œuvre de Sebald contienne une étonnante quantité de

---

<sup>1</sup> Barthes. *op. cit.*, p. 129.

<sup>2</sup> Pensons notamment à la photographie représentant FitzGerald (p. 246), qui est reproduite en annexe (p. 84), à la figure 2.5.

<sup>3</sup> *AS*, p. 310. Consulter la figure 2.6 de l'annexe (p. 85), où l'on retrouve cette photographie montrant Sebald devant un arbre géant.

photographies, il est à noter que l'auteur lui-même « n'incarne » jamais le sujet de ces images. Celle-ci détonne, surprend. Par contre, ce portrait ne correspond pas à un moment vécu dans le voyage lui-même (1992-1993). Sebald, qui a alors puisé dans ses archives personnelles, précise :

— 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 du Liban 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. Parmi ces derniers, nombreux sont ceux qui, comme je l'ai dit plus haut, ont disparu entre-temps<sup>1</sup>.

Pour une des rares fois dans le récit, Sebald commente directement la photographie, de manière détachée, la présente textuellement avant même qu'elle apparaisse dans la mise en page. L'archive est alors commentée, revisitée. Cette autoréférence, qui d'ailleurs surprend à la lecture parce qu'elle se distingue de l'ensemble du corpus photographique annexé à l'œuvre, nous montre donc, pour la première fois dans le récit, le visage réel de l'auteur. Ce visage, bien qu'il puisse paraître comme un détail insignifiant, ne l'est guère, même si la photo est mise à distance. En fait, il permet au lecteur d'associer une image à l'identité physique du signataire de l'œuvre. Dans un récent essai intitulé *Iconographie de l'auteur*, Federico Ferrari et Jean-Luc Nancy, qui s'intéressent au *portrait d'auteur*, affirment :

L'image de l'auteur, en tant que *médium*, en tant que pure médialité, en tant que support de transmission ou de transition, n'est ni la pure objectivité du texte, ni la simple subjectivité de l'auteur : c'est la relation par laquelle un texte renvoie au corps de l'auteur, à sa matérialité visible, et un auteur se dissout dans la consistance an-iconique de l'écriture. Le *médium* de l'image est la possibilité qui rend justice au texte en lui restituant un corps, une identité, une biographie<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> AS, p. 310.

<sup>2</sup> Federico Ferrari, Jean-Luc Nancy. *Iconographie de l'auteur*. Paris : Galilée, 2005, p. 29.

Dans le cas de la photographie qui nous intéresse ici, il est vrai que l'identité de l'auteur « apparaît » au premier plan de l'image. Cependant, si Sebald l'insère dans l'œuvre, c'est non pour aborder le thème du portrait, mais plutôt pour questionner la toile de fond de son propos (qui elle se manifeste implicitement à l'intérieur de la photo, derrière le corps de l'auteur) : la dévastation progressive des arbres de la côte est britannique.

En fait, cette « apparition » établit plutôt, par le biais d'une référence visuelle, une comparaison entre deux époques : celle de la photo (prise au dire de l'auteur vers 1982-1983) qui s'oppose au moment de l'écriture (1992-1993). Cette comparaison des deux époques, qui sous-tend un discours sur l'anéantissement progressif des arbres sur les côtes anglaises, ce « dépérissement des arbres »<sup>1</sup>, est par le fait même implicite. En ce sens, si Sebald évoque cet anéantissement par l'intermédiaire d'une photographie qui illustre « l'avant-désastre », c'est en quelque sorte pour évoquer le caractère périssable et vulnérable de toutes espèces. Susan Sontag précise : « la contingence des photos confirme que tout est périssable ; l'arbitraire de leur témoignage indique que la réalité est par essence inclassifiable<sup>2</sup> ». Pour sa part, Sebald se sert d'une photo d'archive pour évoquer — sans le montrer avec une seconde photo-témoin — le passage du temps. Il y a donc, dans cette photographie, une « charge mélancolique » implicite liée à un désastre naturel et la mélancolie est précisément à l'œuvre du fait que le sujet (Sebald lui-même) s'y incarne.

Une des fonctions du corpus photographique des *Anneaux de Saturne* est justement de représenter une certaine mélancolie en montrant notamment des paysages désolés. Comme nous l'avons mentionné, cette mélancolie discursive « traverse » littéralement le récit jusqu'à s'inscrire dans les dispositifs visuels de l'œuvre. L'inscription de la mélancolie opère donc sur le plan linguistique et sur le plan photographique. Sebald a recours à cette tension afin de mener à terme son

---

<sup>1</sup> AS, p. 311.

<sup>2</sup> Sontag. *op. cit.*, p. 103.

entreprise visant à revisiter les lieux de l'Histoire, les traces du temps révolu. La photographie, en ce sens, n'a pas seulement un rôle d'objet de connaissance (celui d'informer la réalité immortalisée dans l'image), elle évoque également — ou elle reflète, par un système d'échos — l'état d'accablement du narrateur :

Chez Sebald le côté subjectif des images se note aussi à leur caractère mélancolique et vague, à leur refus de la couleur ou même de la clarté, comme si elles portaient le deuil d'un monde disparu à jamais. Pour parler comme Barthes, ces images font toujours le constat d'une mort, du Temps écrasé : « *cela sera* et *cela a été* [...] toute photographie est cette catastrophe<sup>1</sup> ».

En effet, l'esthétique de la catastrophe hante *les Anneaux de Saturne*. Si la photographie atteste, rend compte de manière exemplaire, par son pouvoir de représentation, cette « velléité d'enregistrement total du réel<sup>2</sup> », Sebald l'utilise à l'intérieur de son œuvre de manière à instaurer un dialogue avec les constats mélancoliques qu'il narre avec précision<sup>3</sup>. Puisque ce journal de voyage « cristallise » un rapport mélancolique avec le monde, l'apport photographique amplifie, confirme ce rapport. Barthes nomme cet état « la mélancolie même de la Photographie<sup>4</sup> », c'est-à-dire cette impression de disparition, de mort qui est intrinsèque à toute photographie représentant les traces — aujourd'hui dissipées, inexistantes — du passé.

<sup>1</sup> Anderson. *op. cit.*, p. 259.

<sup>2</sup> André Rouillé. *La photographie*. Coll. « Folio essais ». Paris: Gallimard, 2005, p. 122.

<sup>3</sup> Sebald affirme dans le neuvième chapitre, à la suite des deux photographies qui évoquent la destruction progressive des arbres sur la côte est (lors de l'ouragan du 16 octobre 1987) : « Je me rappelle en tout cas que je n'en crus pas mes yeux lorsque, reprenant mon poste d'observation, je ne vis plus, là où, un instant auparavant encore, les vagues déferlantes d'air assaillaient la masse noire des arbres, que l'horizon vide, noyé dans une blême clarté. C'était à croire que quelqu'un avait ouvert un rideau et que mon regard plongeait à présent sur une scène déserte menant graduellement au séjour des ombres. Au moment même où je perçus l'inhabituelle clarté nocturne au-dessus du parc, je sus que, là en bas, tout avait été détruit. [...] A l'aube seulement, lorsque la tempête eut quelque peu faibli, je me hasardai au jardin. La gorge nouée, je me tins longuement au beau milieu de la désolation ». (*AS*, p. 312-313).

<sup>4</sup> Barthes. *op. cit.*. p. 124.

Ainsi, pour Sebald comme pour Sontag, « la photographie, c'est l'inventaire du dépérissement<sup>1</sup> ». Si l'auteur des *Anneaux de Saturne* greffe au récit autobiographique des clichés qui ont entre autres pour fonction de transmettre un « état de conscience » lié à sa propre sensibilité, il les utilise dans différents contextes. Sontag déclare à juste titre :

Du fait que chaque photographie n'est qu'un fragment, sa charge morale et émotive dépend de son point d'insertion. Une photographie n'est pas la même suivant les contextes dans lesquels elle est vue<sup>2</sup>.

La lecture de l'archive photographique, lorsqu'elle s'inscrit dans le texte sébaldien, est inévitablement influencée par le registre lexical. Les mots, qui guident en quelque sorte la réception et l'interprétation de ce qui est vu, affectent l'image. Ce « point d'insertion » est alors fondamental : il fracture le texte de manière à teinter ce que l'on perçoit à l'intérieur de la photographie. Le sujet — ou devrait-on dire l'objet — s'en trouve, par un principe de cohésion, soumis à l'influence d'une lecture guidée par l'énonciation. Le texte altère l'image : il y a, dès lors, un *contrat de lecture*.

---

<sup>1</sup> Sontag. *op. cit.*, p. 92.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 131.

*Le règne de l'image : un contrat de lecture*

Quand le document s'anime au point de laisser croire qu'il se suffit à lui-même, survient inévitablement la tentation de ne point se détacher de lui.

Arlette Farge,  
*Le goût de l'archive*, p. 91.

Parce que l'archivage photographique — en tant que véhicule d'expression — génère un nouveau sens de réalité dans l'œuvre, il est essentiel de s'attarder au *contrat de lecture* spécifique aux *Anneaux de Saturne*. Certes, l'usage de l'image photographique propre à ce récit hybride engendre des postures de lecture qui doivent être définies. Comme nous l'avons vu, l'usage de la photographie chez Sebald vise d'abord à authentifier la réalité textuellement décrite. L'image est fondamentalement au service du texte. Toutefois, le processus d'authentification, qui semble *a priori* fidèle au réel, est, dans ce récit, une construction qui s'inscrit également dans le cadre d'un projet littéraire inévitablement fictionnel. Face à une photographie qui a pour rôle de représenter le réel, le réflexe du « lecteur-spectateur<sup>1</sup> » ne serait-il pas de considérer la photo comme une source véridique, comme une transcription, une transmission de la réalité vue, vécue et éprouvée par « l'auteur-photographe » ? À ce propos, Mark M. Anderson affirme :

La présence des images dans les textes de Sebald relève donc d'une double affirmation : chaque image, chaque « morceau de réel » a sa valeur et doit être soigneusement conservée. Mais aussi : chaque image ment, ou est capable de mentir, et doit être interprétée, déchiffrée<sup>2</sup>.

Où sont les marges entre la fiction et le réel chez Sebald ? Les images, du fait qu'elles sont isolées de leur contexte, qu'elles sont lacunaires, ont-elles un potentiel de falsification ? En vertu de ce qui a été affirmé antérieurement, on ne

<sup>1</sup> Susan Sontag, *Temps forts*. Paris : Christian Bourgois, 2005, p. 190.

<sup>2</sup> Anderson. *op. cit.*, p. 258.

pourrait opposer l'écriture (comme lieu de la fiction) à l'image (comme lieu de la véracité, de l'objectivité). En fait, l'image même documentaire est aussi de l'ordre du fictionnel. Sans cela, comment justifier la mélancolie qui relève toujours d'une posture du sujet de l'écriture de l'image ? La mélancolie relève toujours (comme nous le constaterons au deuxième chapitre) d'une certaine fictionnalisation devant l'image. Si l'auteur donnait systématiquement les références de ses archives (qu'elles soient photographiques ou non), si le lecteur pouvait s'assurer en tout temps que l'image correspond effectivement à la description (énoncée dans la séquence textuelle) d'un moment, d'un événement ou d'un propos, la question se poserait autrement.

Or, Sebald impose au lecteur des archives non légendées, sans origine vérifiable. C'est ce qui cause inévitablement un doute lors de la réception de l'œuvre. Il est vrai que l'auteur évoque parfois la provenance de certaines archives photographiques en indiquant quelques détails quant à leur origine. Pourtant, il reste que le *retour sur l'archive* est, tout au long de l'œuvre, constitué de références imprécises, volontairement fragmentaires, ce qui est à l'image de ce récit de voyage kaléidoscopique. Si l'écriture de Sebald — caractérisée par des ruptures visuelles incessantes — procède par fragments ou par parcelles d'information, il faut croire que les références liées aux archives photographiques coïncident avec le projet de créer une impression d'atemporalité, d'être à la fois à l'intérieur d'un temps figé (celui du récit) et en dehors du temps historique (celui des photographies non datées). Or, les indications qui apparaissent dans le corps du texte, c'est-à-dire à l'intérieur des commentaires consacrés le plus souvent aux lieux, aux personnages et aux événements historiques, sont ponctuées de « bribes référentielles ». Sylvie Jopeck déclare à ce propos :

L'évocation, la description ou le commentaire d'une photographie modifient le contrat de lecture car elle amène le lecteur à la marge de la littérature. La photographie souligne concrètement les liens ambigus que l'écriture entretient avec une inspiration qui ne relève pas directement de la littérature, comme support photographique familial ou personnel. Lire

équivalait à ce moment-là à prendre en compte une partie documentaire intervenant dans ce type d'œuvre<sup>1</sup>.

C'est précisément la rencontre entre le volet documentaire des *Anneaux de Saturne* et les commentaires sur les photographies qui bouleversent la lecture. Sebald propose d'illustrer son récit de voyage — une pérégrination qui a effectivement eu lieu dans le temps et l'espace — de documents qui ont pour mandat d'attester le réel. En d'autres termes, l'auteur, qui a tous les droits, peut inclure une photo qui ne corresponde pas forcément à un lieu visité, éprouvé et décrit textuellement. L'intention de Sebald, même s'il prétend objectiver une expérience de voyage en élaborant des stratégies qui déplacent le sens de l'écriture vers l'image, reste inconnue. Jopeck parle alors de « contrôle de la lecture » : « de la même façon qu'un écrivain contrôle les informations biographiques qu'il veut bien délivrer au lecteur, il contrôle la lecture qu'il peut faire d'une photographie<sup>2</sup> ». La lecture photographique proposée dans ce récit est donc liée à une intention singulière de l'auteur : celle de « voiler » les sources, de les rendre en quelque sorte inaccessibles. Le fait que Sebald emprunte des documents, ce que l'on peut rapprocher d'un phénomène intertextuel lié à la citation<sup>3</sup>, qui investissent le texte et le fracturent, interpelle forcément la curiosité du lecteur. Des questions se posent dès lors : d'où vient cette photo ? quel rôle joue-t-elle à l'intérieur du récit ? représente-t-elle réellement les propos (descriptifs, historiques, didactiques) de l'auteur ?

---

<sup>1</sup> Sylvie Jopeck. *La photographie et l'(auto)biographie*. Coll. « La Bibliothèque Gallimard ». Paris : Gallimard, 2004, p. 96.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>3</sup> Dans *Le goût de l'archive*, Farge déclare à juste titre : « En fait, la citation devrait correspondre à un travail d'incrustation ; d'ailleurs, elle ne prend sens en relief que si elle remplit une fonction que rien ne pourrait remplacer. On peut lui voir trois fonctions principales. Elle est efficace, par exemple, lorsqu'elle met en scène une nouvelle situation par la force abrupte de son expression ; en ce cas, elle sert d'amorce et fait progresser le récit. Elle peut aussi jaillir telle une surprise ayant pour tâche d'étonner, de déplacer le regard et de rompre des évidences : c'est la citation-rupture [...]. Ici, la citation casse le récit [...]. Comment ne pas lui concéder encore une autre fonction, moins altière, plus paresseuse sans doute ? À la tension d'un texte, la citation parfois donne du répit, propose une pause, une plage peut-être. » (p. 92-93).

Prenons l'exemple de l'incipit du sixième chapitre. Sebald, qui à ce moment se trouve sur les rives de la Blyth, toujours sur la côte est anglaise, écrit :

Non loin de la côte, entre Southwold et la localité de Walberswick, un pont de fer étroit franchit la Blyth sur laquelle de lourds bateaux chargés de laine descendaient autrefois vers la mer. Aujourd'hui, il n'y a pratiquement plus de trafic sur la rivière en grande partie ensablée. Tout au plus si l'on 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. (AS, p.165)

Une photographie d'époque, non datée, encore une fois non légendée, apparaît à l'intérieur de la page, précisément dans la troisième phrase du paragraphe<sup>1</sup>. Cette apparition qui coupe le texte illustre, en effet, le pont auquel l'auteur fait allusion. Malgré le fait que cette archive visuelle ait été trouvée par l'auteur dans le cadre de ses « patientes recherches<sup>2</sup> », il n'en demeure pas moins que le lecteur, bien qu'il soit peu informé, observe l'image sans nécessairement reconnaître sa provenance. Il faut croire que le réflexe premier du lecteur est d'associer la réalité de ce pont à la photographie qui, elle, atteste à son tour l'énonciation orchestrée par Sebald. Il y a donc un système d'échos entre le texte et l'archive, une communication qui est produite simultanément entre le lecteur, le langage textuel et le langage visuel. De ce fait, ce que l'on nommait précédemment « un nouveau sens de la réalité » advient *pendant* la lecture, une lecture qui se fait sur le mode de la confiance en l'érudition de l'auteur et en la validité de ce qu'il affirme, assurément pour informer, au delà du témoignage.

Cette photographie d'époque, comme tant d'autres dans *les Anneaux de Saturne*, qui *donne à voir* sans nécessairement *tout dire* — en raison du manque d'information sur son origine, sur sa genèse —, permet d'affirmer que l'œuvre de Sebald est ouverte<sup>3</sup>, parce qu'elle est avant tout incomplète. Toutefois, il n'y a pas

<sup>1</sup> Nous reproduisons en annexe (p. 85), à la figure 2.7, la photographie de ce pont de fer datant de 1875, qui traverse la Blyth, entre Southwold et Walberswick.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 166.

<sup>3</sup> Umberto Eco. *Lector in fabula*. Paris : Grasset, 1975, p. 61-82.

nécessairement de « contrôle » du lecteur mais plutôt une conviction de participer à la sémiologie : une certaine responsabilité du lecteur à l'égard du texte. En même temps, l'œuvre de Sebald n'est pas si ouverte, puisque que nous avons affaire ici à un auteur et à un narrateur qui ne cessent d'interpréter. Le lecteur devient ainsi le témoin de son interprétation, de son parcours. Lorsque la photographie du pont apparaît au sixième chapitre, le lecteur fait face à deux registres qui font varier le régime de lecture. Le « lecteur modèle<sup>1</sup> » doit interpréter deux langages différents qui se croisent, s'interpénètrent. Il doit, en quelque sorte, construire le sens que l'assemblage texte-photo provoque. De plus, le lecteur doit compléter les non-dits de l'image.

Surtout, l'œuvre littéraire n'est pas explicite : elle ne dit pas tout ; ce qu'elle dit, elle le laisse dans une marge, variable mais toujours présente, d'implicite. La négativité de l'œuvre est repérable non seulement sur le plan sémantique (le sens n'est pas complet, ni explicité), mais encore sur le plan de sa construction (non que l'œuvre soit un chantier inachevé, mais elle peut être hiérarchisée, organisée, « découpée » de manière variable). Le lecteur aura ainsi à établir des connexions, des ramifications, des liaisons qui ne sont pas (ou pas clairement) formulées dans le texte<sup>2</sup>.

Sebald défie son lecteur en lui offrant des images-témoins qui ont pour rôle d'expliciter les manquements, les « trous<sup>3</sup> » dans le texte : les « non-dits<sup>4</sup> ». L'« image-archive<sup>5</sup> » est certes complémentaire des mots puisqu'elle les informe davantage tout en générant de la fiction : elle représente le réel lorsqu'il s'agit d'une photographie, sans toutefois être le réel. Elle propose au lecteur de

<sup>1</sup> Eco affirme : « C'est pourquoi il [l'auteur] prévoira un Lecteur Modèle capable de coopérer à l'actualisation textuelle de la façon dont lui, l'auteur, le pensait capable aussi d'agir interprétativement comme lui a agi générativement ». (*Ibid.*, p. 68.)

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 241-242.

<sup>3</sup> Nathalie Piégay-Gros précise : « Tout texte est négatif, en ce qu'il ne développe pas totalement son sens et laisse en lui une place d'indétermination, qui sollicite activement le lecteur. On nomme ainsi « blanc » ou « trou » (*gap*) ou « place vide » (*Leerstelle*, dans la terminologie d'Iser) ces lieux d'indétermination du texte que le lecteur doit actualiser. Ils font le *jeu*, au sens mécanique, du texte. Pas d'œuvre ouverte sans trous ; pas de lecture plurielle sans indétermination ». (Nathalie Piégay-Gros. *Le lecteur*. Coll. « Corpus ». Paris : Flammarion, 2002, p. 229)

<sup>4</sup> Le « Non-dit », pour Eco, « signifie non manifesté en surface, au niveau de l'expression : mais c'est précisément ce non-dit qui doit être actualisé au niveau de l'actualisation du contenu. Ainsi un texte, d'une façon plus manifeste que tout autre message, requiert des mouvements coopératifs actifs et conscients de la part du lecteur. » (*op. cit.*, p. 62)

<sup>5</sup> Didi-Huberman. *op. cit.*, p. 115.

l'inventer, de le supposer à partir de ce qui est vu. L'image contribue ainsi à l'ouverture de l'œuvre : bien qu'elle appuie le texte, elle exige de son lecteur d'autres compétences de lecture que celles qui sont nécessaires au genre romanesque traditionnel (j'entends ici une œuvre composée uniquement de texte, sans apport visuel). Ainsi, « plus l'œuvre est ouverte, plus le lecteur est invité à y participer activement : c'est à lui d'établir le sens probable du texte<sup>1</sup> ». Lors de la réception, on parle alors de « lecteur coopérant<sup>2</sup> ».

Par ailleurs, si l'œuvre de Sebald est ouverte, qu'en est-il de l'horizon d'attente<sup>3</sup> qu'elle appelle? L'inventivité de l'auteur, directement liée à cette volonté encyclopédique de produire un ouvrage protéiforme riche en composantes sémantiques, peut (et doit) déjouer le lecteur. Puisque l'expérience individuelle de la lecture sébaldienne est singulière — la construction spatiale de l'œuvre étant novatrice — il faut croire que l'horizon d'attente se déplace. En ce sens, lire *les Anneaux de Saturne*, comme la plupart des œuvres de Sebald, fait que le regard se heurte constamment à des repères extra-linguistiques, qui sont en retrait de l'énonciation. L'œuvre de Sebald échappe, pour ainsi dire, aux catégories littéraires habituelles.

Pour Jauss, il faut donc inclure dans l'étude d'une œuvre littéraire celle de l'histoire de ses lectures, qui, toutes, sont comprises par elle. L'horizon d'attente, défini par l'œuvre elle-même, est un ensemble de règles du jeu que le lecteur est censé reconnaître, puisqu'il les a déjà rencontrées au cours de ses lectures précédentes. [...] La notion est importante également en ce qu'elle permet de mesurer l'innovation d'une œuvre. L'écart esthétique (celui qui sépare une œuvre des précédentes, par telle modification de la stratégie poétique, intertextuelle, générique...) est, du côté du lecteur, celui de la compréhension, ou du refus, de cette nouveauté.

<sup>1</sup> Piégay-Gros. *op. cit.*, p. 242.

<sup>2</sup> Umberto Eco. *Lector in fabula*. Paris : Grasset, 1975, p. 7.

<sup>3</sup> Voir, à ce sujet, *Pour une esthétique de la réception* de Jauss qui affirme notamment : « Mais la fusion des horizons peut aussi prendre une forme réflexive : distance critique dans l'examen, constatation d'un dépaysement, découverte d'un procédé artistique, réponse à une incitation intellectuelle — cependant que le lecteur accepte ou refuse d'intégrer l'expérience littéraire nouvelle à l'horizon de sa propre expérience. » (Jauss. *Pour une esthétique de la réception*. Coll. « Bibliothèque des idées ». Paris : Gallimard, 1978, p. 259-260).

L'écart esthétique, s'il est trop grand, s'il entraîne une rupture avec l'horizon d'attente du lecteur, conduit à une incompréhension de l'œuvre<sup>1</sup>.

Il ne faut pas croire que les différentes modalités d'expression (photographies et archives en tout genre) que l'on retrouve dans ce journal de voyage entraînent une incompréhension de l'œuvre. Ce que nous entendons ici, c'est plutôt que la disparité des documents engendre un écart esthétique vis-à-vis des expériences de lecture propres au corpus littéraire en général, qui est non illustré. L'information qui « fuse » lors de la réception du texte-image est directement liée à la « capacité communicative<sup>2</sup> » de l'œuvre. La *stratégie de l'auteur* vise ainsi à diriger le lecteur en dehors du texte. Le lecteur, qui s'improvise ainsi *spectator*<sup>3</sup> face à la charge référentielle des photographies que Sebald lui impose, stoppe la lecture. Il s'attarde alors au *studium*<sup>4</sup> de l'image qui désigne l'intérêt que l'on éprouve à la « lecture » d'une photo. Il y a donc deux modes de lecture qui se rencontrent, se complètent. L'œuvre envoie différents signaux, différents messages au lecteur. Certains d'entre eux sont lexicaux, d'autres iconiques.

Chez Sebald, le pouvoir de l'allocutaire<sup>5</sup> — du lecteur qui devient momentanément *spectator* — est une marque positive lors de la lecture de l'image. Le but de l'auteur est simple : orienter la fonction didactique du texte vers la fonction esthétique de l'image, afin que ce contact génère une *densité signifiante*. Autrement dit, l'image n'est pas toujours au service du texte, c'est le texte qui nous oriente vers l'image et nous fait voir cette *densité signifiante*. Sous l'apparat de l'esthétisme (propre aux caractéristiques visuelles de l'archive) se cache, pour ainsi dire, l'écho informatif des mots utilisés par l'auteur. Il y a, par le fait même, une rencontre, productrice de sens. Sebald réclame donc de son lecteur

<sup>1</sup> Piégay-Gros. *op. cit.*, p. 232.

<sup>2</sup> Eco. *op. cit.*, p. 64.

<sup>3</sup> Barthes. *op. cit.*, p. 22.

<sup>4</sup> Barthes, *ibid.*, p. 48.

<sup>5</sup> Christin mentionne : « S'il est vrai que le texte écrit préserve dans sa structure l'orientation de la parole vers un autre, du locuteur vers un allocutaire, l'illustration doit nous apparaître, dans son altérité créatrice, comme la marque positive de l'action de cet allocutaire, comme l'incarnation, provisoire certes mais bien réelle, de ce qui constitue cet allocutaire comme un sujet — et aussi comme un pouvoir ». (Christin. *op. cit.*, p. 185)

une lecture attentive, tissée d'effets visuels, de décodages, de dialogues. Une traversée, somme toute, axée sur l'ouverture d'un espace littéraire exigeant, aventureux.

Enfin, l'étude de *l'espace visuel*, qui nous a permis de dégager les effets de tensions stylistiques et sémiologiques entre texte et image (tout en abordant la place accordée au lecteur) nous mène dès lors à problématiser le cœur de l'œuvre de Sebald. En ayant analysé certains mécanismes qui déterminent la construction des *Anneaux de Saturne*, il est maintenant nécessaire de « déplier » *l'espace mélancolique*. En fait, la question de l'histoire et de la mise en œuvre d'une historicité mélancolique (et du sujet de l'écriture comme sujet saisi à même la temporalité de la ruine, de la perte) est d'autant plus importante. Elle participe en quelque sorte, comme nous le verrons, à l'ouverture de l'œuvre sur des considérations autobiographiques, historiques et philosophiques marquées par une réflexion sur le temps et l'espace, permettant le déploiement d'une écriture qui vise à relater l'irracontable.

## CHAPITRE II

### ESPACE MÉLANCOLIQUE : LA QUÊTE SEBALDIENNE

Pour quelle raison tous ceux qui ont été des hommes d'exception, en ce qui regarde la philosophie, la science de l'État, la poésie ou les arts, sont-ils manifestement mélancoliques ?

Aristote,

*Problème XXX*, p. 83.

Se faire spectateur du monde, s'examiner soi-même. [...] Comment ce renversement s'opère-t-il ? Disons qu'il s'agit — dans la pensée, dans le discours — d'une conséquence imprévue du dédoublement qui sépare le contemplateur de l'objet contemplé.

Jean Starobinski,

*Montaigne en mouvement*, p. 52.

#### *La parole saturnienne*

Consacré à l'espace mélancolique qui apparaît dans *les Anneaux de Saturne* comme un thème sans cesse revisité par Sebald<sup>1</sup>, ce deuxième chapitre permettra d'interroger les effets d'écriture qui lient la mélancolie à un projet littéraire visiblement autobiographique. Il sera ainsi possible de cerner les stratégies adoptées par l'auteur pour exposer, notamment par *l'écriture de soi*, une « visée mélancolique<sup>2</sup> ». En mettant l'accent, entre autres, sur l'analyse du

---

<sup>1</sup> Pensons également à *Vertiges*, aux *Émigrants* et à *Séjours à la campagne*, où la dialectique entre la mémoire et la mélancolie est explicitement ancrée dans le corps du texte.

<sup>2</sup> Giorgio Agamben. *Stanze*. Coll. « Rivage poche ». Paris : Rivages, 1998, p. 49.

discours et sur les études historiques, littéraires et iconographiques portant sur la mélancolie, ce volet constitue, en quelque sorte, une porte d'entrée nécessaire — les assises d'un passage obligé — à la compréhension de l'univers sébaldien.

Affirmer que l'auteur des *Anneaux de Saturne* est un « écrivain éminent de la mélancolie<sup>1</sup> » comme Jean Clair le précise demeure un constat tout à fait juste, qu'il faut cependant « éclaircir ». En fait, les rares études vouées à l'œuvre de Sebald abordent peu la littéralité mélancolique d'un discours axé sur un principe fondamental : inscrire la mélancolie au cœur d'une entreprise d'écriture qui fusionne les genres (autobiographie, roman et essai). Chez Sebald, la mélancolie génère non seulement l'écriture mais se « cristallise » dans le texte. Elle le teinte, l'absorbe, le constitue. D'ailleurs, dans son hommage posthume intitulé *Au royaume des ombres*, Jan Peter Tripp déclare à propos de Sebald :

Homme enseveli sous les ténèbres, ce maître du temps et de l'espace dont le regard s'animait au royaume des Ombres, n'était-il pas devenu lui-même, au fil des ans, dans son *Royaume mélancolique*, une sorte de plante de l'ombre<sup>2</sup> ?

Certes, ce « royaume mélancolique » intrinsèque aux *Anneaux de Saturne* possède des caractéristiques et des attributs engendrés par l'écriture de la mélancolie. En étudiant le fonctionnement du dispositif mélancolique qui opère dans le corps du texte de ce récit de voyage, il sera possible de comprendre les propriétés attribuées à la mélancolie sébaldienne<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Jean Clair. *Mélancolie. Génie et folie en occident*. Paris : Gallimard/Réunion des musées nationaux, 2005, p. 86.

<sup>2</sup> Jan Peter Tripp. « *Au royaume des ombres* ». In Sebald. *Séjours à la campagne*. Coll. « Lettres allemandes ». Arles : Actes Sud, 2005, p. 190.

<sup>3</sup> Romano Guardini, dans son essai intitulé *De la mélancolie*, propose une définition de la mélancolie qui semble, du moins en partie, se rapprocher de celle de Sebald : « L'aspiration à la plénitude de la valeur et de la vie, à la beauté infinie, qui s'unit dans les profondeurs de l'être au sentiment de la fugacité des choses, du manquement, de la partie perdue, à la tristesse, à la désolation et à l'inquiétude qui s'insinuent dans l'âme et que rien n'apaise : telle est la mélancolie. » (Romano Guardini. *De la mélancolie*. Coll. « Points Sagesses ». Paris : Seuil, 1953, p.64).

Sebald ne propose pas de définition à proprement parler de la mélancolie puisque, comme le note Yves Hersant, elle « est trop instable sémantiquement pour qu'on la considère comme concept<sup>1</sup> ». Toutefois, bien qu'elle soit associée à une certaine tristesse<sup>2</sup> (l'*acedia*<sup>3</sup> dans la tradition chrétienne), il est essentiel de préciser que la mélancolie, telle que Sebald l'expose et l'exploite à travers son écriture, se définit dorénavant par de nouveaux critères (la notion de mélancolie « surgit » en Grèce au IV<sup>e</sup> siècle av. J-C). En effet, la « bile noire », liée à l'étymologie grecque de *melankholia*, qui combine les termes *mêlas* (noir) et *kholê* (bile), que l'on a longtemps associée au système des « quatre humeurs » dans la médecine ancienne, n'est plus une composante des définitions modernes de la mélancolie<sup>4</sup>. Anne Juranville insiste d'ailleurs sur le fait que la « mélancolie nouvelle qui naît à l'aube du XX<sup>e</sup> siècle, s'explique par d'autres mutations affectant les conceptions du monde<sup>5</sup> ». Un monde qui, dans *les Anneaux de Saturne*, est dépeint de manière à illustrer son effondrement, sa perte de repères, et, comme nous le verrons, la dialectique entre la *mémoire des lieux* et l'individu mélancolique.

<sup>1</sup> Yves Hersant. *Mélancolies*. Coll. « Bouquins ». Paris : Robert Laffont, 2005, p. XI.

<sup>2</sup> Cioran mentionne : « Alors que la tristesse se contente d'un cadre de fortune, il faut à la mélancolie une ébauche d'espace, un paysage indéfini pour y répandre sa grâce maussade et vaporeuse, son mal sans contour, qui, ayant peur de guérir, redoute une limite à sa dissolution et à son ondoielement ». (Cioran. *Précis de décomposition*. Coll. « Tel ». Paris : Gallimard, 1977, p. 152).

<sup>3</sup> Au sujet de l'acédia, Nathalie Nabert précise : « Ces crises d'âme qu'Evagre le Pontique avait décrites au IV<sup>e</sup> siècle sous le nom d'akédia, que les Pères de l'Église postérieurs [...] assimileront progressivement à la tristesse et à la mélancolie, nous envahissent parfois et nous réduisent à ce néant de l'âme qui est le mal de vivre du temps où l'être désorienté erre d'un port à l'autre, déchirant son moi désemparé aux aspérités du malheur humain : regret de sa condition, fragilité de ses engagements, instabilité des désirs, rêverie d'un ailleurs meilleur et harmonieux qui se dérobe toujours, et qui est comme le vent de la désunion dans notre intelligence bouleversée et insatisfaite. » (Nathalie Nabert. *Tristesse, acédie et médecine des âmes dans la tradition monastique et cartusienne*. Coll. « Spiritualité cartusienne ». Paris : Beauchesne, 2005, p 5-6).

<sup>4</sup> Dans son essai intitulé *La Mélancolie et ses destins*, Anne Juranville décrit ainsi les grandes étapes de l'histoire de la mélancolie : « L'Antiquité, qui met en place cette « maladie de l'âme » privilégiée avec son ambivalence ; la Renaissance, première grande crise sociale et intellectuelle qui va définir « l'âge d'or de la mélancolie » ; enfin, la post-modernité comme deuxième grande mutation culturelle qui, subvertissant les catégories classiques, fait saisir des aspects de la promotion inédite de la notion de « dépression » qui se substitue — jusqu'à un certain point — à celle de la mélancolie. » (Anne Juranville. *La Mélancolie et ses destins. Mélancolie et dépression*. Coll. « Psych-pocket ». Paris : In Press, 2005, p. 21).

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 38.

Chez Sebald, « le projet mélancolique<sup>1</sup> » est déterminé par deux perspectives distinctes qui s'entrecroisent constamment : l'espace intérieur et l'espace environnant. L'espace intérieur, lié à une solitude provoquée dans *les Anneaux de Saturne* par un voyage solitaire, est *a priori* déterminé par une quête personnelle : relater, par l'écriture autobiographique, « cette tristesse en quelque sorte congénitale, ce que Dante nomme « la grande tristezza » qui ne naît pas d'une circonstance particulière, mais de l'existence même<sup>2</sup> ». La mélancolie de Sebald, qui s'exprime à l'intérieur d'un discours ayant le plus souvent recours à la première personne — un *je* habité par une « affinité entre la mélancolie et la faculté imaginative<sup>3</sup> » —, subit en quelque sorte l'*espace du dehors*. Un espace ruiniiforme, aux frontières souvent indéfinies, en retrait du monde. La mélancolie de Sebald se module à partir du moment où le temps et l'espace sont subis par le sujet, et c'est en ce sens que l'image des lieux désolés « rejaillit » sur l'écriture<sup>4</sup>.

Cette solitude sébaldienne, bien qu'elle soit à la fois la cause de l'écriture du récit et l'effet généré par un retrait volontaire du monde (bien que la solitude n'implique pas un retrait du monde), engendre une langueur mélancolique. L'auteur lui-même affirme au sujet de la solitude qui l'accapare et l'accompagne : « Je ne savais pas ce jour-là, pas plus d'ailleurs que je ne le sais aujourd'hui, si je ressentais ma marche solitaire comme un bienfait ou comme un tourment » (*AS*, p. 285). Ce passage indique qu'un certain doute habite l'écrivain, qui prône par ailleurs une solitude motivée par l'écriture de son journal de voyage. Un tel doute quant aux bienfaits d'un retrait volontaire du monde provoque donc des *tourments*, pour reprendre le mot de Sebald. Bien qu'il accorde une place prépondérante à la solitude tout au long de son parcours sur la côte anglaise,

<sup>1</sup> Agamben. *op. cit.*, p. 48.

<sup>2</sup> Romano Guardini. *De la mélancolie*. Coll. « Points Sagesses ». Paris : Seuil, 1953, p. 54.

<sup>3</sup> Agamben. *op. cit.*, p. 55.

<sup>4</sup> Cioran précise : « Tout état d'âme tend à s'adapter à un extérieur correspondant à son genre, ou bien à le transformer en fonction de sa propre nature. [...] Pourquoi la mélancolie demande-t-elle un infini extérieur ? Parce que sa structure comporte une dilatation, un vide, auxquels on ne saurait fixer de frontière. » (Cioran. *Sur les cimes du désespoir*. Coll. « Biblio essais ». Paris : LGF, 1997, p. 34-35) À propos de la relation entre la mélancolie et sa perspective esthétique, Cioran expose un questionnement tout à fait légitime : « L'attitude mélancolique elle-même, de par sa passivité et son détachement, n'est-elle pas teintée d'esthétisme ? » (Cioran, *ibid.* p. 38)

l'auteur reconnaît également un risque lié à l'isolement. À ce sujet, Starobinski, dans une étude consacrée à Montaigne, précise : « Montaigne établit une relation étroite entre la solitude et la mélancolie [...] il connaît aussi le risque de mélancolie qui accompagne toute vie intellectuelle<sup>1</sup>. » Cette perspective de *l'intellectualisation de la mélancolie*, qui est également au cœur de la créativité chez Sebald, est justement ce qu'énonçait Aristote dans son célèbre *Problème XXX*<sup>2</sup>. Le projet sébaldien ne fait pas exception : ses tourments, tels qu'il les expose et les « exploite » dans le corps du texte, motivent l'écriture. La lucidité, la sensibilité liée aux traces du passé (notamment par le recours à l'archive) et à leur disparition, provoque une capacité de pénétration de la mémoire individuelle et collective. La volonté de Sebald de se re-présenter l'histoire, de « revisiter » la mémoire de personnages souvent exilés l'amène ainsi à se positionner face au *monde du dehors*.

De ce fait, la *mélancolie des personnages* que l'auteur décrit dans le récit reflète, très souvent et de manière significative, sa propre solitude. Ainsi, les personnages des *Anneaux de Saturne* qui évoquent des états mélancoliques — de par leur disposition d'esprit et leurs caractéristiques (psychiques et physiologiques) — personnifient en quelque sorte la mélancolie. Un exemple frappant de la *personnification mélancolique* dans le récit est illustré par l'impératrice douairière Cixi :

Elle passait des nuits blanches à errer dans le paysage d'ombres du jardin du palais, parmi les montagnes de roches artificielles, les vallons plantés de fougères, les sombres thuyas et les cyprès. Le matin, elle commençait

<sup>1</sup> Jean Starobinski. *Montaigne en mouvement*. Coll. « Folio essais ». Paris: Gallimard, 1993, p. 57-58.

<sup>2</sup> Dans la présentation du *Problème XXX* (qui est ré-intitulé *L'Homme de génie et la mélancolie*), J. Pigeaud affirme à juste titre : « Le *Problème XXX* est une rêverie sur la création, ou plutôt, comme on dirait maintenant, la créativité, la capacité de créer. Il nous dit que la créativité est une pulsion essentiellement à être différent, une incitation irrépessible à devenir autre, à devenir tous les autres. » (J. Pigeaud, *L'Homme de génie et la mélancolie*. Coll. « Rivage poche/Petite bibliothèque ». Paris : Éditions Rivages, 1988, p. 46). Ainsi, comme le précise Agamben, « la réponse apportée par Aristote à cette question marque le point de départ d'un processus dialectique qui lie indissolublement la doctrine du génie à celle de l'humeur mélancolique. (Agamben. *op. cit.* p. 35)

par déguster, en guise d'élixir d'invulnérabilité, une perle réduite en poudre, et durant la journée, s'abandonnant à son goût immodéré des choses sans vie, elle passait parfois des heures aux fenêtres de ses appartements, à regarder fixement, au dehors, le paisible lac septentrional semblable à un décor peint. (AS, p. 179-180)

Le portrait « dessiné » ici par l'auteur place la solitude de Cixi au cœur d'un état profondément dépressif : un cliché de la mélancolie. Le « goût immodéré des choses sans vie » provoque ce mal de vivre, où les facultés imaginatives obscurcissent le réel. La solitude de Cixi, que Sebald décrit dans ce passage en privilégiant le « caractère esthétique », est donc fondamentalement engendrée par un état mélancolique<sup>1</sup>. Si Sebald se réfère à des modèles biographiques caractérisés par un *taedium vitae* — par une « culture de l'emprunt<sup>2</sup> » — ce n'est pas le fait du hasard. En effet, en décrivant des parcelles de biographies, en y puisant des parcours qui s'unissent au sien, ce récit de voyage tend à véhiculer un regard sensible sur un monde en déclin.

En fait, l'ensemble de l'œuvre de Sebald expose clairement cette volonté de raconter le parcours — par des portraits littéraires richement documentés et illustrés — des témoins de l'histoire. Cette mise en récit est particulièrement présente dans l'ouvrage intitulé *Séjours à la campagne*, qui relate des fragments de vies d'écrivains foncièrement mélancoliques, soit : Johann Peter Hebel, Gottfried Keller, Jean-Jacques Rousseau, Mörike, Robert Walser et le peintre Jan Peter Tripp. En « revisitant » ces biographies, en alliant l'hommage à l'analyse, Sebald attribue à la « multiplicité des moi qui s'échelonne dans le temps<sup>3</sup> » des questionnements liés à son propre travail d'écrivain. Un autre passage des *Anneaux de Saturne* évoque, du moins sous la forme interrogative, les liens entre

<sup>1</sup> À propos des caractéristiques liées à la solitude, dans une lettre adressée à Philopémen, Robert Burton, qui signe sous le pseudonyme de Démocritus Junior, déclare : « Il arrive souvent aux *mélancoliques* des choses de ce genre : ils sont parfois taciturnes, solitaires, recherchent des lieux déserts ; ils se détournent des hommes, regardent leur semblable en étranger. » (« Lettre à Philopémen ». IX L 320. In *L'Homme de génie et la mélancolie*, p. 59-60)

<sup>2</sup> Robert Burton. *Anatomie de la mélancolie*. Coll. « Folio classique ». Paris : Gallimard, 2005, p. 17.

<sup>3</sup> Thierry Hentsch. *Le Temps aboli. L'Occident et ses grands récits*. Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 2005, p. 377.

l'identité de l'auteur et les personnages — non pas fictifs mais bien réels — qu'il décrit dans le récit. Dans son portrait de l'écrivain et ami Michael Hamburger, Sebald déclare :

Comment peut-on seulement voir dans un autre homme soi-même ou, à tout le moins, un devancier de soi-même ? Le fait que j'ai franchi pour la première fois la douane anglaise trente-trois ans après Michael, que je songe à renoncer à ma profession d'enseignant comme il l'a fait lui-même, que nous nous tourmentions avec l'écriture, lui dans le Suffolk, moi dans le Norfolk, que nous doutions l'un et l'autre du sens de notre tâche et que nous soyons tous deux allergiques à l'alcool, cela n'a rien d'étonnant. En revanche, je ne parviens toujours pas à m'expliquer pourquoi j'ai eu l'impression, dès ma première visite à Michael, que je vivais ou que j'avais vécu autrefois dans sa maison, très exactement la même vie qu'il y menait lui-même. (AS, p. 217)

Par le biais de *l'écriture de l'autre*, Sebald envisage — par une réflexion sur sa propre identité — un rapport auto-réflexif qui l'amène à se questionner face à ses propres tourments. De ce fait, *l'autre* « reflète » l'auteur du récit, en vertu de leurs ressemblances identitaires. Cette « scission auto-contemplative<sup>1</sup> », qui renvoie autant à la vie intérieure de Sebald qu'à celle de Hamburger, constitue un des mobiles de l'écriture : faire résonner des voix. Le récit autobiographique bascule : la parole s'ouvre à l'autre. Les mises en scène engendrées par le truchement des biographies d'écrivains entrecroisent donc le discours autobiographique de Sebald à celui de ses contemporains, tous deux caractérisés par une appréhension mélancolique du monde.

---

<sup>1</sup> Starobinski. *op. cit.*. p. 53.

*Les attributs mélancoliques*

Le soir silencieux couvre de son  
manteau les sens malades.

W.G. Sebald,  
*Les Anneaux de Saturne*, p. 265.

Si l'écriture de la mélancolie se manifeste chez Sebald en tant qu'élément centralisateur de son œuvre, voire en tant qu'« expérience de la vérité<sup>1</sup> », si elle est au cœur d'un discours qui vise à énoncer — par un programme narratif — une réflexion *a priori* autobiographique, il n'en demeure pas moins qu'elle « apparaît » dès l'ouverture du récit. D'emblée, il faut se référer au titre qui, par sa relation explicite à Saturne, évoque tout un espace imaginaire lié à la mélancolie. Au sujet de Saturne, Giorgio Agamben affirme :

[...] l'influence de Saturne, la plus maligne selon la tradition astrologique qui l'associait au tempérament mélancolique, [rapproche] ainsi les extrêmes et [fait] coexister la ruineuse expérience de l'opacité et l'extatique ascèse dans la contemplation divine. Dans cette perspective, l'influence élémentaire de la terre s'unissait à l'influence astrale de Saturne pour conférer au mélancolique une propension naturelle au recueillement et à la connaissance contemplative<sup>2</sup>.

Le fait d'intituler ce récit *les Anneaux de Saturne* est donc en soi significatif : le titre met au premier plan un attribut essentiel de la représentation de la mélancolie. De plus, en exergue, Sebald cite un extrait de l'Encyclopédie *Brockhauss* qui renvoie à Saturne<sup>3</sup>. Ces deux renvois que l'on retrouve dans

<sup>1</sup> Ross Chambers. *Mélancolie et opposition*. Paris : José Corti, 1987, p. 223.

<sup>2</sup> Agamben. *op. cit.*, p. 36.

<sup>3</sup> L'un des trois exergues du livre, qui annonce en quelque sorte le ton encyclopédique de l'œuvre, précise : « Les anneaux de Saturne sont constitués de cristaux de glace vraisemblablement mêlés à des particules de météorite qui tournent en bandes circulaires dans le plan de l'équateur de la planète. Sans doute s'agit-il de fragments d'une lune plus ancienne, trop proche de la planète et finalement détruite sous l'effet de la force d'attraction de cette dernière. » Cette précision, intrinsèquement liée au titre du récit, évoque donc la thématique de la destruction du monde ancien, thème qui sera repris tout au long de l'œuvre.

l'œuvre établissent, d'emblée, une isotopie « saturnienne »<sup>1</sup>. Ces nombreuses références au pouvoir d'évocation de l'astre saturnien apparaissent ponctuellement dans le corps du texte, qu'elles soient liées aux représentations symboliques<sup>2</sup>, iconographiques<sup>3</sup> ou astrologiques de la mélancolie. Sebald s'y rapporte donc de manière à élaborer un discours qui insiste sur ce contenu notionnel. Au quatrième chapitre, l'auteur mentionne :

— 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. En Amérique, nous dit Thomas Browne dans son traité sur l'enfouissement des urnes, les chasseurs se lèvent à l'heure où les Persans s'enfoncent dans le plus profond sommeil. L'ombre de la nuit se déplace telle une traîne hâlée par-dessus terre, et comme presque tout, après le coucher du soleil, s'étend cercle après cercle — ainsi poursuit-il — on pourrait, en suivant toujours le soleil couchant, voir continuellement la sphère habitée par nous pleine de corps allongés, comme coupés et moissonnés par la faux de Saturne — un cimetière interminablement long pour une humanité atteinte du haut mal. (*AS*, p. 99)

La densité de ce passage, qui évoque à la fois les « ténèbres », « l'ombre de la nuit », la mort causée par « la faux de Saturne » et « l'humanité atteinte du haut mal », se rapporte — de par ses propriétés signifiantes — à des caractères symboliques associés à la mélancolie saturnienne. Ainsi, les attributs liés à Saturne sont explicitement nommés, notamment « l'ange de la mélancolie tel que Dürer l'a représenté, immobile, parmi les instruments de la destruction » (*AS*, p. 20). Cette gravure, cet « emblème dürerien<sup>4</sup> » intitulé *Melancholia I* auquel Klibansky se réfère constamment dans *Saturne et la mélancolie*, est incontestablement une des icônes les plus représentatives du mélancolique. Sebald offre de ce fait au lecteur des éléments spécifiques reliés à l'imaginaire de la

<sup>1</sup> Aujourd'hui, on dit encore d'une disposition sombre et mélancolique qu'elle est « saturnienne » ; comme l'a définitivement prouvé Karl Giehlow, faire le portrait d'un mélancolique équivalait, pour un artiste du XVI<sup>e</sup> siècle, à représenter un enfant de Saturne. (Klibansky. *Saturne et la mélancolie*. Sous la dir. de Raymond Klibansky, Erwin Panofsky et Fritz Saxl. Coll. « Bibliothèque illustrée des histoires ». Paris: Gallimard, 1989, p. 201.)

<sup>2</sup> L'auteur du récit va même jusqu'à se référer à un papillon de nuit nommé « le fileur du charme, *Saturnia carpini*. » (*AS*, p. 322)

<sup>3</sup> Pensons à la célèbre gravure *Melancholia I* d'Albrecht Dürer.

<sup>4</sup> Agamben. *op. cit.*, p. 57.

*mélancolie* tels que l'importance accordée au « brouillard » (p. 28), au « vide » (p. 29) et à l'ombre (p. 247). L'auteur va jusqu'à parler de « la plus lourde pierre de la mélancolie<sup>1</sup> » en abordant l'œuvre de Thomas Browne ; et il évoquera, un peu plus loin, les remarques sur l'insomnie d'Hippocrate.

De surcroît, la présence de la mort, en tant qu'obsession (ou sujet de fascination) du mélancolique, apparaît dans la première partie du récit. Sebald insiste sur ce « frisson d'effroi » (*AS*, p. 17) que provoque la disparition de son ami écrivain Michael Parkinson. L'auteur affirme :

Et voilà qu'en mai dernier, on apprenait soudain que Michael, que personne n'avait vu depuis plusieurs jours, avait été découvert mort dans son lit, couché sur le flanc, tout raide déjà et le visage moucheté de singulières taches rouges. De l'enquête, il résulta *that he had died of unknown causes*, une conclusion à laquelle j'ajoutai pour moi-même : *in the dark and deep part of the night*. (*AS*, p. 17)

Le fait que Sebald précise au lecteur que la mort de Parkinson demeure nébuleuse — qu'elle suscite un deuil inévitable qui le place devant l'angoisse de la mort — contribue à inscrire la mélancolie dans le texte. Ainsi, cette « réflexion face à la mort d'autrui comme perte fondamentale, irréparable, [...] représente la situation critique la plus propice au surgissement du sentiment mélancolique<sup>2</sup> ». La *mort du corps* de Michael Parkinson, qui renvoie implicitement à celle de l'auteur, participe ainsi au déploiement de la thématique de la mélancolie, élargissant le réseau référentiel qui s'inscrit à l'intérieur des *Anneaux de Saturne*.

Cette *mort du corps*, qui est annoncée dès l'ouverture du récit, fait également écho à d'autres manifestations du corps mélancolique (tel qu'il est défini par la tradition pré-aristotélicienne) attribuées aux « maladies de la bile

<sup>1</sup> Sebald affirme : « Et parce que la plus lourde pierre de la mélancolie est la fin inéluctable de notre propre nature, Browne, considérant ce qui a échappé à l'anéantissement, se lance sur les traces de la mystérieuse faculté de transmigration qu'il a si souvent étudiée chez les chenilles et les papillons. » (*AS*, p. 39)

<sup>2</sup> Gérard Danou. « Vocation médicale, illusions perdues et accomplissement dans l'œuvre de Jean Reverzy ». In *Expériences de la perte*. Paris : Presses Universitaires de France, 2005, p. 285-286.

noire<sup>1</sup> ». Le fait que Sebald insiste sur « les maladies de l'esprit ou du corps » (*AS*, p. 13) dès l'incipit de l'œuvre, tout en annonçant d'entrée de jeu le ton mélancolique de son projet d'écriture, est tout à fait significatif. Sebald déclare, en ouverture de son livre :

En août 1992, comme les journées du Chien approchaient de leur terme, je me mis en route pour un voyage à pied dans l'est de l'Angleterre, à travers le comté de Suffolk, espérant parvenir ainsi à me soustraire au vide qui grandissait en moi à l'issue d'un travail assez absorbant. [...] D'un autre côté, pourtant, l'antique superstition selon laquelle certaines maladies de l'esprit ou du corps s'enracineraient en nous de préférence sous le signe du Chien m'apparaît aujourd'hui plus que justifiée. [...] Par la suite, en effet, je ne fus pas seulement aux prises avec le souvenir d'une belle liberté de mouvement mais aussi avec celui de l'horreur paralysante qui m'avait saisi à plusieurs reprises en constatant qu'ici également, dans cette contrée reculée, les traces de la destruction remontaient jusqu'au plus lointain passé. Et c'est peut-être pour cette raison qu'une année jour pour jour après le début de mon voyage, je me trouvai dans l'incapacité quasi totale de me mouvoir, si bien qu'il fallut me transporter à l'hôpital de la capitale régionale, Norwich, où j'entrepris, du moins en pensée, de rédiger les pages qui suivent. (*AS*, p. 13-14)

Ces manifestations engendrées par la mélancolie — pensons à l'état du corps figé, atteint d'un mal obscur — sont celles qu'on a longtemps attribuées au *vide mélancolique*. L'auteur du récit amorce par le fait même son journal de voyage en insistant sur les effets dévastateurs causés par ce qu'on a nommé tantôt le « mal anglais », tantôt le « mal du siècle<sup>2</sup> ». Cette fixité enracinée dans l'être que Sebald analyse de manière introspective en énonçant le « vide qui grandissait en [lui] », l'« horreur paralysante » et « l'incapacité quasi totale de [se] mouvoir » sont des symptômes typiques du corps mélancolique<sup>3</sup>, ce qui est d'autant plus saisissable

<sup>1</sup> J. Pigeaud. *L'Homme de génie et la mélancolie*. Coll. « Rivage poche ». Paris : Rivage, 1988, p. 34.

<sup>2</sup> Robert Burton. *Anatomie de la Mélancolie*. Coll. « Folio classique ». Paris : Gallimard, 2005, p. 8-9.

<sup>3</sup> À propos des symptômes physiologiques causés par le tempérament mélancolique, il est à noter que Sebald, en se référant à l'écrivain allemand Mörrike, affirme dans *Séjours à la campagne* : « Son hypocondrie, ses lubies qui le hantaient en permanence, l'abattement et la détresse dont il parle si souvent, la dépression diffuse, les crises de paralysie, les épuisements soudains, les vertiges et maux de tête, l'horreur de l'inconnu si souvent ressentie » (Sebald. *Séjours à la*

que l'on se trouve en présence d'un récit de voyage et que le sujet est affecté dans son déplacement même.

En associant l'état d'un corps dérégulé au signe du Chien<sup>1</sup>, Sebald se déclare donc d'emblée mélancolique. L'« abandon du corps et sa stagnation comme corps énigmatique<sup>2</sup> » s'inscrivent, par le fait même, textuellement dans le récit. La problématique du corps malaisé, en perte de moyens, participe dans *les Anneaux de Saturne* au « procès mélancolique<sup>3</sup> ». Comme l'affirme à juste titre Ross Chambers :

Si le texte mélancolique change, s'il est toujours différent de lui-même, c'est que l'être du mélancolique est d'être sans être ; et c'est pourquoi, à travers ses changements mêmes, le texte de la mélancolie se donne à reconnaître, semblable à lui-même par la dispersion, par la problématique d'une identité décentrée qu'il met inlassablement en écriture<sup>4</sup>.

Cette « conscience-mélancolie<sup>5</sup> » du corps sébaldien est donc non seulement mise en écriture en tant que thématique, mais elle correspond à un moment fondateur du projet littéraire : l'auteur entreprend, « du moins en pensée, de rédiger les pages qui suivent<sup>6</sup> ». C'est donc à rebours — en remaniant tout l'appareil de notes archivées qu'il avait obtenues pendant sa pérégrination —, au moment où

---

*campagne*, p. 80.) Ces symptômes, qui ressemblent de manière flagrante à ceux de Sebald, sont tout à fait propres au *corps mélancolique*, atteint d'un mal-être.

<sup>1</sup> Sebald mentionne dans l'incipit du récit une référence explicite à la mélancolie saturnienne, soit le « signe du Chien ». La symbolique du chien, liée à Saturne, apparaît ainsi, dès l'ouverture du récit, comme une référence directe à une disposition du corps mélancolique. D'ailleurs, Klibansky précise au sujet de la représentation du chien : « Non seulement il se trouve mentionné dans diverses sources astrologiques comme un animal typique de Saturne, mais, dans l'Horapollo (l'introduction aux *Mystères de l'alphabet égyptien*, que les humanistes honoraient d'un culte quasi idolâtre), il est associé à la disposition des mélancoliques en général, et des savants et des prophètes en particulier » (Klibansky. *op. cit.*, p. 500.). Ainsi, le fait que Sebald s'y réfère (pensons notamment au renvoi à la gravure *Melancholia I* de Dürer où cet animal est mis en scène de manière à représenter un motif pictural lié à la mélancolie) demeure tout à fait significatif. D'ailleurs, Sebald fait référence au chien une seconde fois dans le récit, lorsqu'il affirme : « Nemrod s'est perdu dans Orion, Osiris dans la constellation du Chien » (*AS*, p. 37).

<sup>2</sup> Jean Louis Schefer. *L'Espèce de chose mélancolie*. Coll. « Diagraphie ». Paris : Flammarion, 1978, p. 10.

<sup>3</sup> Agamben. *op. cit.*, p. 52.

<sup>4</sup> Ross Chambers. *Mélancolie et opposition*. Paris : Librairie José Corti, 1987, p. 225.

<sup>5</sup> Schefer. *op. cit.*, p. 14.

<sup>6</sup> *AS*, p. 13-14.

son « corps humoral<sup>1</sup> » subit une défaillance (liée aux symptômes mélancoliques), que Sebald *structure* ce projet de récit de voyage. L'œuvre hallucinée, avant la manifestation de l'écriture, advient ainsi dans un contexte de perte : l'accablement de ce vide mélancolique génère un désir de rédaction, d'inscription.

### *Mélancolie de l'histoire*

Le temps est un horizon ouvert, sur lequel les figures de la vie se posent et se dissolvent.

Claudio Magris,  
*L'Anneau de Clarisse*, p. 123.

De même que certaines fleurs tournent leur corolle vers le soleil, le passé, par un mystérieux héliotropisme, tend à se tourner vers le soleil qui est en train de se lever au ciel de l'histoire.

Walter Benjamin  
*Oeuvres III*, p. 430.

Bien que, dès l'ouverture du récit, l'écriture sebalienne reflète — par une quête autobiographique — une « identité décentrée » liée au *corps mélancolique*, bien que tout un réseau sémantique exprime les propriétés saturniennes et que la thématique de la mort participe à une réflexion sur la disparition, le deuil et la destruction, il demeure essentiel de préciser que la problématique de la mélancolie s'élabore *a priori* autour des *silences de l'histoire*. À travers les errements d'un voyage solitaire que Sebald narre dans le récit, la mise en scène de l'histoire devient une trame de fond qui permet à l'auteur de cristalliser la *matière du passé*, tel qu'il la décrit et l'invente par l'écriture. Cette fascination envers le « vestige des temps anciens » (*AS*, p. 113) sous-tend une « conception de l'écriture comme

---

<sup>1</sup> Schefer. *op. cit.*, p. 13.

entreprise d'exhumation de *restes* contre le cours irrésistible de l'oubli<sup>1</sup> ». En ce sens, le récit, en tant que témoignage, lieu du savoir et regard éminemment mélancolique sur les « nœuds d'incompréhension » liés à la mémoire, tente de reconstituer le monde passé par une écriture inventive, ancrée dans le réel.

Puisque la mélancolie chez Sebald est fondamentalement liée aux traces oubliées de l'histoire, l'espace géographique arpenté — la côte est de l'Angleterre, une zone peu habitée — agit de manière opérante sur l'écriture même du récit. En insistant sur le caractère solitaire du projet déambulatoire, l'auteur est au cœur de la *mélancolie de l'histoire* : la mise en scène de la solitude dans ces lieux périphériques devient un prétexte à revisiter l'épaisseur historique. Sebald se raconte tout en relatant la solitude des autres, ce qui « s'inscrit dans une entreprise profondément mélancolique de réhabilitation de l'expérience du souvenir<sup>2</sup> ». Une expérience du souvenir marquée par l'introspection, qui chez Sebald donne accès aux silences de l'histoire. C'est donc très souvent par la solitude que l'auteur médite sur sa propre mélancolie et la reconsidère. D'ailleurs, Mark M. Anderson propose une comparaison tout à fait juste entre un célèbre tableau du peintre Caspar David Friedrich et le caractère mélancolique de l'œuvre de Sebald :

Bien qu'il n'ait jamais cité ce tableau de Caspar David Friedrich, « Le Moine au bord de la mer » de 1810, l'écrivain allemand W. G. Sebald aurait pu l'invoquer comme l'emblème de toute son œuvre, qui retrace inlassablement les itinéraires de voyageurs qui semblent attirés par les régions obscures et solitaires où l'on perd toute orientation<sup>3</sup>.

Le voyageur solitaire mis en scène dans le tableau fait face à une mer agitée, à l'immensité d'un espace trouble. Tournant le dos au spectateur, il demeure fixe, songeur devant la surface infinie de la mer. Métaphoriquement, chez Sebald, la mer est une figure de l'histoire, non pas comme mémoire, mais comme

<sup>1</sup> Sophie Deltin. « Compagnons d'âme ». In *Le Matricule des anges*, n° 69. Janvier 2006, p. 45.

<sup>2</sup> Muriel Pic. « Les Yeux écarquillés : W. G. Sebald et la polémique du souvenir ». In *Critique*, n° 703. Décembre 2005, Paris : Minuit, p. 947.

<sup>3</sup> Anderson. *op. cit.*, p. 252.

profondeur incommensurable de l'oubli, au même titre que les ruines de Rome deviennent pour Freud une figure de l'inconscient<sup>1</sup>. Et l'histoire provoque en lui — de manière déclarée — un « accablement mélancolique<sup>2</sup> ». Voici en quelque sorte le thème récurrent de l'entreprise sébaldienne : élaborer — à partir d'un recueillement et d'une réflexion sur le temps et l'espace qui l'environne — une critique axée sur la possibilité de raconter l'irracontable.

D'ailleurs, une des caractéristiques de la construction discursive des *Anneaux de Saturne* vise à « l'intégration du témoignage parmi les sources de la connaissance historique<sup>3</sup> ». L'intention de Sebald demeure invariablement l'actualisation de la mémoire par la transmission littéraire<sup>4</sup>. En effet, ce travail autour de la mémoire — par le recours implicite à l'archive (photographique,

---

<sup>1</sup> À ce sujet, Freud mentionne : « Depuis que nous avons surmonté l'erreur selon laquelle l'oubli, qui nous est familier, signifie une destruction de la trace mémorielle, donc un anéantissement, nous penchons vers l'hypothèse opposée, à savoir que dans la vie d'âme rien de ce qui fût une fois formé ne peut disparaître, que tout se trouve conservé d'une façon ou d'une autre et peut, dans des circonstances appropriées, par ex. par une régression allant suffisamment loin, être ramené au jour. [...] Pourquoi ne pas prendre en exemple le développement de la Ville éternelle ? [...] Ce qui maintenant occupe ces emplacements, ce sont des ruines, et non pas les ruines d'eux-mêmes, mais celles de rénovations faites à des époques ultérieures, après incendies et destructions [...]. Mainte chose ancienne est sûrement encore enfouie dans le sol de la ville ou sous ses bâtiments modernes. Voilà le mode de conservation de ce qui est passé, que nous rencontrons dans des lieux historiques comme Rome. » (Freud, *Le Malaise dans la culture*. Coll. « Quadrige ». Paris : Presses universitaires de France, 2004, p. 10-11). En suivant ce raisonnement, la mer chez Sebald serait représentée comme un espace vertigineux de la profondeur océanique, où tout disparaît. D'ailleurs, Sebald se réfère dans le récit à une bataille navale dont il ne reste que l'image (voir en annexe la figure 2.2., p. 83). La surface de la mer est un espace dénué de traces où matériellement rien ne peut s'inscrire. Elle est un paysage qui n'est jamais en ruines : un paysage toujours recommencé.

<sup>2</sup> Sigmund Freud, *Métapsychologie*. Coll. « Folio essais ». Paris : Gallimard, 1986, p. 155.

<sup>3</sup> Enzo Traverso, *Le Passé, mode d'emploi : histoire, mémoire, politique*. Paris : La Fabrique, 2005, p. 69.

<sup>4</sup> Michel de Certeau distingue deux « types d'histoire » : « Un premier type d'histoire s'interroge sur ce qui est *pensable* et sur les conditions de la compréhension ; l'autre prétend rejoindre le *vécu*, exhumé grâce à une connaissance du passé. [...] L'autre tendance privilégie la relation de l'historien avec un *vécu*, c'est-à-dire la possibilité de faire revivre ou de « ressusciter » le passé. Elle veut restaurer un oublié, et retrouver des hommes à travers les traces qu'ils ont laissées. Elle implique aussi un genre littéraire propre : le récit, alors que la première, beaucoup moins descriptive, confronte plutôt les séries que font sortir différents types de méthodes. » (Michel de Certeau, *L'Écriture de l'histoire*. Coll. « Folio essais ». Paris : Gallimard, 1975, p. 57-58) L'entreprise sébaldienne, qui oscille entre ces deux *manières de faire de l'histoire*, est davantage axée sur le *vécu*, afin de permettre une « connaissance du passé ». L'écriture d'un récit de voyage, accompagné de témoignages liés à la mémoire d'individus et de lieux (ou de non-lieux), suggère ainsi cette appréhension de l'histoire.

picturale, textuelle) — génère une « critique mélancolique » de l'histoire. À propos de cette quête sébaldienne, Greg Bond affirme :

Sebald is a modernist melancholic : his works are based on a critique of the history of progress – and enlightenment – that cannot conceive of a world in which progress is no longer a category. In order to criticise the negative dialectic, you have to believe in enlightenment in the first place<sup>1</sup>.

Cet *éclaircissement* (« enlightenment » qui renvoie également au siècle des Lumières), cette « mise en histoire<sup>2</sup> » du passé opérante dans *les Anneaux de Saturne* est en quelque sorte un acte de résistance : Sebald réactualise (et ré-invente) par le geste d'écrire des fragments d'histoires. Forcément, il se positionne dans l'espace et dans le temps : né en 1944 en Bavière, marqué par l'après-guerre allemande, il est un de ceux qui constatent que l'obsession de revisiter la mémoire collective résulte en quelque sorte du déclin de l'expérience transmise. La restitution des souvenirs dans la mélancolie sébaldienne — causée par l'effacement des traces et des signes de la destruction<sup>3</sup> — est, de ce fait, soutenue par *l'écriture de la disparition*.

Cette philosophie de l'histoire, induite par un manque (le legs du passé) à ressaisir, par cette « obsession mémorielle<sup>4</sup> », demeure profondément mélancolique. Sebald affirme : « Mais l'histoire devait évidemment prendre un tout autre cours car la catastrophe n'est jamais aussi proche que lorsque l'avenir se présente sous le jour le plus radieux. » (*AS*, p. 270). Ce constat, ou plutôt cette

---

<sup>1</sup> Greg Bond. « On the Misery of Nature and the Nature of Misery : W. G. Sebald's Landscapes ». In *W. G. Sebald — A Critical Companion*. Édité par J. J. Long et Anne Whitehead. Seattle: University of Washington Press, 2004, p. 42

<sup>2</sup> Traverso. *op. cit.*, p. 15.

<sup>3</sup> Ce qui réfère d'ailleurs au titre de l'essai *De la destruction comme élément de l'histoire naturelle*. Coll. « Lettres allemandes ». Arles : Actes Sud, 2004, 153 p.

<sup>4</sup> Enzo Traverso précise : « D'où vient cette obsession mémorielle ? Ses ressorts sont multiples, mais elle tient tout d'abord à une crise de la *transmission* au sein des sociétés contemporaines. On pourrait évoquer à ce propos la distinction suggérée par Walter Benjamin entre l'« expérience transmise » (*Erfahrung*) et l'« expérience vécue » (*Erlebnis*). La première se perpétue presque naturellement d'une génération à l'autre, forgeant les identités des groupes et des sociétés dans la longue durée ; la seconde est le vécu individuel, fragile, volatile, éphémère. » (Traverso. *op. cit.*, p. 12)

réflexion autour de la mémoire, génère alors dans le récit une surenchère de descriptions d'un monde marqué par l'anéantissement :

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 de la côte s'accrut dans les intervalles calmes. La population de Dunwich se plia peu à peu à l'irréversibilité de cette évolution. Le combat était sans issue, on y renonça. On tourna le dos à la mer, et chaque fois que les moyens de plus en plus restreints le permettaient, l'on bâtit vers l'ouest, prolongeant de génération en génération un processus de fuite en vertu duquel la ville qui se mourait lentement suivait – comme par réflexe, pourrait-on dire, l'un des mouvements fondamentaux de la vie sur terre. [...] À l'époque de la colonisation du continent américain, notamment, on pouvait voir les villes se déployer vers l'ouest en même temps que les quartiers situés à l'est étaient abandonnés et tombaient en ruine. [...] Le mouvement de fuite de Dunwich me faisait penser à tout cela. Après la première catastrophe, on construisit sur la périphérie ouest de la ville, mais même du monastère franciscain bâti à cet endroit, il ne subsiste aujourd'hui que quelques vestiges. (AS, p. 190)

En relatant ce « mouvement de fuite », Sebald réitère son postulat initial, celui de l'effondrement inévitable de l'espace géographique (et mémoriel) engendré par le travail destructeur du temps — d'un temps agissant sur les *silences de l'histoire*. Le passage précédent comporte des éléments qui s'y réfèrent, soit les « irruptions volcaniques », « l'érosion », « l'irréversibilité de cette évolution », l'idée d'un « combat », la « mort » inévitable de la ville, la « catastrophe » qui enfin aboutit aux « vestiges ». Nombreux sont les extraits du récit qui véhiculent de cette manière la thématique de la destruction<sup>1</sup>. L'inscription de la mémoire<sup>2</sup> témoigne de l'impossible pérennité d'un monde fragile, constamment soumis aux épreuves

<sup>1</sup> Pensons notamment à ce passage qui décrit les conséquences du passage d'un ouragan tel que Sebald le découvre à l'intérieur des archives du *Daily Express* de 1933 : « On y voyait des villes françaises réduites en cendre, des cadavres pourrissants dans le no man's land entre les tranchées, des bois fauchés par le feu de l'artillerie, des navires en train de couler sous les nuages de pétrole noirs [...] des images de la destruction, de la mutilation, du viol, de la faim, du feu, du froid glacial ». (AS, p. 117)

<sup>2</sup> Tel que le mentionne Traverso, « La « mémoire » est souvent utilisée comme synonyme d'histoire, et a une tendance singulière à l'absorber en devenant elle-même une sorte de catégorie métahistorique. Ainsi, elle appréhende le passé dans un filet aux mailles plus larges que celles de la discipline traditionnellement appelée histoire, en y déposant une dose bien plus grande de subjectivité, de « vécu ». » (Traverso. *op. cit.*, p. 10)

de la destruction. Voilà en partie, du moins, ce qui amène Muriel Pic à affirmer au sujet de l'œuvre de Sebald :

Si la destruction est omniprésente dans son œuvre, elle n'est pas limitée à un événement historique, si tragique soit-il — *Luftkrieg* ou Holocauste ; elle devient une composante de l'humanité, un élément naturel et culturel, débouchant sur la mélancolie<sup>1</sup>.

De ce fait, l'actualisation du « paysage mémoriel<sup>2</sup> » dans *les Anneaux de Saturne* s'élabore autour de plusieurs événements historiques, localisés surtout sur la côte est de l'Angleterre. Le « tissu de l'histoire<sup>3</sup> » de la région — ce lieu de l'écriture où s'enchevêtrent les mémoires individuelle et collective — positionne Sebald face à un passé riche en composantes ruiniformes. Au sujet de l'activité du souvenir, Ross Chambers mentionne :

C'est pourquoi, dans la mélancolie, il y a toujours sentiment, non seulement d'indifférenciation, mais aussi de manque et/ou de perte. [...] Tous ces désirs sans objet trahissent le sentiment que quelque chose d'essentiel est désormais perdu. Sentiment, donc, d'une *coupure* irrémédiable, d'une discontinuité qui serait intervenue entre un « autrefois » où l'enthousiasme était encore possible et avait même un sens, et un « maintenant » qui est plutôt conscience douloureuse du manque<sup>4</sup>.

Chez Sebald, le « sentiment que quelque chose d'essentiel est désormais perdu » répond plutôt à la volonté de retracer le passé — non pas le sien personnellement, mais bien celui des lieux et des individus —, ce qui est un travail de deuil<sup>5</sup>. La

<sup>1</sup> Muriel Pic. « Les Yeux écarquillés : W. G. Sebald et la polémique du souvenir ». In *Critique*, n° 703. Décembre 2005. Paris : Minuit, p. 948-949.

<sup>2</sup> Traverso. *op. cit.*, p. 13.

<sup>3</sup> De Certeau. *op. cit.*, p. 52.

<sup>4</sup> Ross Chambers. *Mélancolie et opposition*. Paris : José Corti, 1987, p. 43.

<sup>5</sup> Freud signale : « Les causes déclenchantes de la mélancolie débordent en général le cas bien clair de la perte due à la mort et englobent toutes les situations où l'on subit un préjudice, une humiliation, une déception, situations qui peuvent introduire dans la relation une opposition d'amour et de haine ou renforcer une ambivalence déjà présente. Ce conflit ambivalentiel dont l'origine peut tantôt être rattachée davantage à la réalité, tantôt davantage aux facteurs constitutionnels, ne doit pas être négligé parmi les conditions présumées de la mélancolie ». (Freud. *Métapsychologie*. Coll. « Folio essais ». Paris : Gallimard, 1986, p. 159). Ainsi, « cela nous amènerait à rapporter d'une façon ou d'une autre la mélancolie à une perte de l'objet qui est

mélancolie est un deuil qui ne se fait pas, puisqu'elle relève d'une incapacité à trouver sa perte. En ce sens, Freud soutient dans « Deuil et mélancolie<sup>1</sup> » que le sujet mélancolique réactualise toujours la perte de l'objet inconscient. Entre deuil et mélancolie, il y a cependant changement de statut de l'objet : le sujet, dit Freud, ne sait pas ce qu'il a perdu. Cette *conscience douloureuse de la perte* est plutôt liée, comme je l'ai mentionné antérieurement, à une crise de la transmission de la société moderne. C'est ce qui demeure tout à fait significatif dans le discours de Sebald : la perte (liée à un manque qui se trouve à être un *objet* généralement insu chez le mélancolique) génère l'acte d'écrire le deuil. L'histoire n'est-elle pas le lieu où l'on ne cesse de souffrir la perte ? Et c'est justement parce qu'il y a désir d'érudition (archive, mémoire, interprétation) que l'on arrive à mesurer l'étendue de ce que l'on a perdu et de ce que l'on cesse de perdre. De là l'intérêt pour l'érudition et la cueillette de l'archive à l'intérieur même du processus d'écriture.

Enfin, bien que la quête soit caractérisée par ce que Claudio Magris nomme « la mélancolie de la temporalité<sup>2</sup> », le rapport au temps se manifeste dans le corps du texte. Lorsque Sebald affirme : « En quel lieu et en quel temps je me suis trouvé réellement ce jour-là, à Orfordness, aujourd'hui encore, à l'instant où j'écris cela, je ne saurais le dire » (*AS*, p. 282), il indique au lecteur que ces errements ne sont pas uniquement spatiaux, mais aussi temporels. Le temps du récit est alors pluriel. Le travail de mémoire, qui exige ce passage incessant du présent de l'écriture à une temporalité toujours fluctuante, est propre à l'écriture sébaldienne. De cette volonté de re-tracer des fragments d'histoire, l'auteur des *Anneaux de Saturne* fait un principe d'écriture : ses considérations littéraires, philosophiques voire métaphysiques liées à la « mélancolie de toujours<sup>3</sup> »

---

soustraite à la conscience, à la différence du deuil dans lequel rien de ce qui concerne la personne n'est conscient » (Freud, *ibid.*, p. 149).

<sup>1</sup> Freud. *op. cit.*, p. 145-171.

<sup>2</sup> Claudio Magris. *L'Anneau de Clarisse*. Paris : L'Esprit des Péninsules, 2003, p. 107.

<sup>3</sup> « La mélancolie de toujours » – celle de Meryon comme celle de Baudelaire – filtre la perception du temps : elle montre le présent comme une ruine et donne au futur les couleurs de l'Antiquité. C'est elle qui confère à ce présent une valeur allégorique : pour le mélancolique, tout est ruine parce que tout devient allégorie. Exprimant autre chose que ce que l'on veut dire par le détour de l'image, l'allégorie creuse un écart vis-à-vis du sens. À cette faille correspondent le détachement

questionnent — et c'est ce qui nous amène au troisième chapitre de ce mémoire consacré à l'espace historique et ruiniforme — l'acte romanesque à l'égard de la mémoire.

## CHAPITRE III

### ESPACE HISTORIQUE : LA RECONQUÊTE SÉBALDIENNE

L'espace est un doute : il me faut sans cesse le marquer, le désigner ; il n'est jamais à moi, il ne m'est jamais donné, il faut que j'en fasse la conquête.

Georges Perec,  
*Espèces d'espaces*, p. 179.

C'est l'histoire du passage d'un monde à un autre, d'un ordre à un autre – et de la ruine de l'un et de l'autre. C'est l'histoire de la précarité de l'ordre : de l'ordre ancien et de l'ordre nouveau. L'histoire de leur perpétuelle ruine.

Roberto Calasso,  
*La ruine de Kasch*, p. 192.

#### *Mémoire des lieux délaissés*

Dans ce récit où tout se meurt et revit *a posteriori* par l'écriture, où la mémoire est sans cesse reconstituée, revisitée, où l'espace est un *territoire de rêveries*, les stratégies d'écriture de Sebald sont multiples : rendre compte du passé révolu par le témoignage; immortaliser des lieux qui sombrent dans l'oubli. Cette passion pour le disparu, pour la trace et pour l'évocation de la mémoire de lieux qui se désagrègent, se manifeste explicitement tout au long de l'œuvre. La traversée de paysages souvent inhabités est, en ce sens, un voyage intellectuel dans un présent qui voit l'émergence des échos du passé. La sensibilité de Sebald, qu'elle soit liée à l'espace géographique qu'il arpente ou à l'espace mémoriel, lui permet de décrire la réalité territoriale.

L'espace géographique, au cœur de ce journal, renvoie donc continuellement, comme nous l'avons vu antérieurement, à la notion de perte, d'oubli et, d'une certaine manière, au deuil mélancolique. Chez Sebald, la conception du voyage, indubitablement liée à un projet d'écriture, s'incarne dans une parole qui cherche à faire revivre et à retrouver les causes de l'oubli. L'espace arpenté est avant tout un prétexte à revisiter l'Histoire. C'est pourquoi il est maintenant nécessaire d'étudier les propriétés significatives de ces espaces. Une certaine tension existe entre l'écrivain-marcheur et les lieux du désastre ; ces mêmes lieux sont constamment parcourus dans le souci d'en extraire une compréhension de ce que nous nommons ici *l'espace historique*. C'est dire que la charge historique propre aux lieux que l'on retrouve dans *les Anneaux de Saturne* n'est pas accessoire au projet sébaldien. Les échos du passé, qui rejaillissent au gré de l'entreprise d'érudition et des tentatives de démystification (résultats de recherches, de lectures, de rencontres et de dialogues sur le terrain), permettent à l'auteur (et par conséquent au lecteur) une compréhension des lieux arpentés. En définitive, ce parcours sur la côte est de l'Angleterre constitue un travail de mémoire des lieux : l'écriture analyse les causes destructrices liées au travail du temps. Nous sommes dans le désastre visible de l'Histoire.

Chez Sebald, l'écriture de paysages délaissés apparaît non seulement comme une thématique récurrente, mais aussi comme un enjeu littéraire déterminant. L'accent mis sur les sites géographiques est tel que le lecteur, face à cet amalgame de lieux en friche, est conduit à les percevoir comme de réelles *matières* à re-signifier, à réinscrire comme lieux de mémoire. De ces paysages en déclin, d'un passé voilé par l'oubli, Sebald tire un potentiel esthétique, géographique et historique tout à fait singulier. Les lieux évoqués et décrits peuvent ainsi être perçus comme des personnages à part entière. Mark R. McCulloh précise à ce propos :

The book is thus an associative, digressive, and allusive journey through East Anglia, in which the reader is introduced to people, past and present, and to landscape that itself acts as a kind of character, with its own

idiosyncratic presence and history [...] Perhaps more than any of Sebald's other novels, *The Rings of Saturn* insists that place plays the role of a character<sup>1</sup>.

Bien que Sebald s'intéresse à l'existence singulière des hommes (notamment des destinées soumises à l'exil), ce sont tout de même ces lieux vacants qui occupent le cœur de l'œuvre. Ceux-ci sont liés aux lieux marginaux, en retrait des territoires (re)connus. Existant à l'écart, ces lieux sont souvent désaffectés, oubliés, laissés pour compte, à l'abandon. Pensons aux paysages « ruinformes », à ces espaces dépréciés — en déclin —, à ces lieux d'incomplétude si caractéristiques de Sebald<sup>2</sup>. Certes, ce ne sont pas des espaces incarnant un « ailleurs enchanteur » au premier abord, mais plutôt un « ailleurs hostile », périphérique, qui possède une *fonction mémorielle*. En abordant ces espaces, il est possible de cerner cette pensée de la ruine, qui se manifeste dans *les Anneaux de Saturne* et qui occupe une place singulière dans *Vertiges* ainsi que dans *De la destruction comme élément de l'histoire naturelle*.

Toutefois, avant de poursuivre la réflexion autour de cette *promenade érudite*, il est nécessaire de porter un regard neuf sur ces espaces qui semblent déchus, mais qui apparaissent comme autant de sources heuristiques, esthétiques et historiques pour l'écrivain-marcheur qu'est Sebald, constamment à la recherche de paysages changeants. Si la constitution de ce journal de voyage s'élabore autour d'une posture descriptive vis-à-vis de paysages ingrats, elle se manifeste au préalable par une tentative de compréhension de l'histoire des lieux vacants. C'est la raison pour laquelle Sebald se retrouve, de manière souvent volontaire, dans des

---

<sup>1</sup> McCulloh. *op. cit.*, p. 62.

<sup>2</sup> Un extrait du journal s'avère révélateur : « Après qu'elle eut été totalement ravagée par le feu en 1926, les façades noircies se dressèrent longtemps encore au milieu du parc. Ce n'est qu'après la guerre qu'on a rasé la ruine, sans doute pour récupérer les matériaux de construction. Le parc lui-même est aujourd'hui délaissé, la pelouse réduite à l'état de paillason. Les grands chênes meurent peu à peu, les chemins, réparés tant bien que mal à l'aide de briques concassées, présentent de nombreux trous noirs remplis d'eau. Non moins délaissé est le bois qui entoure la petite église de Boulge assez mal rénovée sous les auspices de FitzGerald. Un peu partout, le sol est jonché de bois pourrissant, de fer rouillé et de déchets de toute sorte. » (*AS*, p. 234)

petits villages inhabités<sup>1</sup>, en périphérie de l'activité sociale et des zones urbaines. L'inactivité et ce sentiment de vide font office de point de départ à la réflexion et — *a posteriori* — à l'écriture. L'auteur affirme :

La région que j'allais parcourir en décrivant une large courbe était à peine plus peuplée que celle que j'avais franchie la veille. À intervalles d'environ deux milles, on traverse des localités qui comptent rarement plus d'une douzaine de maisons et sont dénommées d'après le saint patron de la paroisse du coin, [...] en vertu de quoi toute la contrée est communément désignée par ses habitants sous le nom de The Saints. [...] Moi-même je pensais, en arpentant ce plat pays en grande partie dépourvu d'arbres et qui ne se laisse pourtant jamais embrasser du regard, *that I might well get lost in the Saint*. (AS, p. 295)

Tout au long de ce périple, ces petites localités fascinent littéralement Sebald. Cette citation indique d'ailleurs que non seulement l'espace est dépeuplé, mais qu'il est hostile. Ces considérations sur les espaces marginaux amènent Pierre Sansot, dans l'ouvrage intitulé *Poétique de la ville*, à s'intéresser à ces lieux dépouillés, stériles. Bien que son analyse questionne des représentations fondamentalement urbaines, Sansot s'intéresse tout de même aux lieux « sinistres » qui se situent en périphérie des grandes villes. Par *sinistre*, il entend un certain dérèglement intrinsèque d'un environnement provoqué par l'abandon.

De leur côté, les lieux sinistres aiment le vide : ils sont déjà, par eux-mêmes, déserts et, en outre, ils provoquent le vide. On les rencontrera, de préférence, à la périphérie des villes, mais il ne suffit pas d'invoquer l'absence d'êtres humains car une campagne n'apparaît pas nécessairement comme sinistre. Il faut que nous soupçonnions un dérèglement de l'ordre des choses<sup>2</sup>.

Cette notion de dérèglement est centrale chez Sebald : elle permet un questionnement de l'origine des lieux et de leur instabilité. Causé par l'activité du

<sup>1</sup> Sebald déclare : « Même dans la localité la plus délaissée de toute la région qui n'est plus aujourd'hui constituée que d'une unique rue bordée de maisons basses et de chaumières, je veux parler du bourg de Shingle Street où je n'ai jamais vu personnellement âme qui vive, on construisit à l'époque, si mes sources ne m'abusent, un hôtel de luxe ». (AS, p. 268-269)

<sup>2</sup> Pierre Sansot. *Poétique de la ville*. Coll. « Petite bibliothèque Payot ». Paris: Payot. 2004, p. 401.

temps, des guerres, par l'homme ou par les phénomènes naturels, ce bouleversement de l'espace mis en scène par Sebald dans *les Anneaux de Saturne* tente de retracer un passé révolu. Et c'est justement ici qu'intervient tout le projet de ce récit : celui de démystifier, d'une manière tout à fait singulière, les raisons qui justifient l'oubli en revisitant l'histoire des lieux arpentés. Par le biais de l'enquête, qui devient en quelque sorte une réelle *conquête de l'espace*, l'auteur produit une œuvre qui articule un passage entre le caractère souvent dévasté du paysage et la volonté de sonder la mémoire des lieux<sup>1</sup>. C'est la raison d'être de ce journal de voyage : cerner les espaces oubliés en comblant les failles de l'Histoire, en revisitant (par l'écriture et le recours aux archives photographiques) les raisons du silence et de l'oubli. Robert Dion, en définissant « la figuration de l'espace vacant », affirme à juste titre :

Celle-ci trouve son expression la plus courante dans une poétique du terrain vague et du ciel vide aperçus par les trouées d'une façade en ruines. [...] Le vide, c'est bien sûr le manque, la plaie, la béance, l'indicible, l'absence qui parle ; c'est une chicane ménagée dans l'espace et dans le temps, un creux qui fait saillie ; c'est aussi, et paradoxalement, un lieu de mémoire<sup>2</sup>.

Chez Sebald, ces lieux de mémoire sont nommés et qualifiés au moyen d'un réseau lexical très varié. C'est-à-dire que tout le registre des termes utilisés par l'auteur, liés à la vacuité de l'espace détruit, constitue une *isotopie du paysage en*

---

<sup>1</sup> Sebald note : « Lorsque quelque fragment de cette sorte émerge des profondeurs par suite d'un glissement dans la vie de l'âme, on pense toujours qu'on va pouvoir se rappeler. Mais en réalité, on ne se rappelle évidemment pas. Trop d'édifices se sont écroulés, trop de gravats se sont accumulés, insurmontables sont les dépôts sédimentaires et les moraines. Si je tente de me rappeler Berlin aujourd'hui, écrit Michael, je ne vois qu'un fond bleu-noir et, dessus, une tache grise, crayeuse, des chiffres imprécis et des lettres, un s, un z, un v, le tout effacé au chiffon, barbouillé. Peut-être cette salissure est-elle l'image du paysage de ruines dans lequel j'ai erré en 1947, lorsque je suis retourné pour la première fois dans la ville natale pour y rechercher les traces d'un temps dont j'ai été dépossédé. Des jours durant, je longeai les rues interminables de Charlottenburg, dans un état proche du somnambulisme, croisant des maisons dont il ne subsistait que les façades, des murs calcinés et des champs de ruines. » (*AS*, p. 211-212)

<sup>2</sup> Robert Dion. « Ville *in absentia*. L'imaginaire de Berlin détruit ». In *Ville imaginaire, ville identitaire*. Sous la dir. de Lucie K. Morisset, Luc Noppen et Denis Saint-Jacques. Québec: Nota Bene, 1999, p. 330.

*ruines*<sup>1</sup>. La poétique du terrain vague s'inscrit alors dans le discours sébaldien de façon stratégique : le désenchantement relatif aux lieux du voyage est confirmé par le registre sémantique. Le terme « ruine » est, en ce sens, un vecteur qui permet de joindre un ensemble de variantes lexicales, toutes liées à cette idée de l'extinction. En ce sens, il est essentiel d'étudier un aspect centralisateur du récit : la problématique des lieux contribue à conjuguer différents espaces (lieux ruiniformes et lieux délaissés) qui peuvent sembler distincts, mais qui se croisent et se répondent. Voilà pourquoi il existe une relation étroite entre les zones inhabitées et le paysage en ruine ; c'est qu'ils agissent dans *les Anneaux de Saturne* en tant que lieux exploratoires de l'histoire.

#### *Expérience littéraire du paysage en ruine*

C'est dire qu'ici succède au bris des pierres des souvenirs d'objets, la notion de ruine s'élargissant jusqu'à inclure les restes.

Michel Makarius,  
*Ruines*, p. 201.

La fascination de Sebald pour le paysage en ruines apparaît donc tel un leitmotiv dans l'ensemble de son œuvre, une récurrence thématique qui s'inscrit à la fois dans le fond et la forme de ses ouvrages. Car l'intime complicité relationnelle entre le paysage en friche et le sujet regardant, méditant et écrivant qu'est Sebald demeure au cœur des préoccupations littéraires de l'auteur. En

---

<sup>1</sup> Afin de bien cerner l'ampleur de cette *isotopie du paysage en ruines*, il suffit d'observer la variété du champ lexical qui apparaît dans le corps du texte. Pensons à des termes tels que : *crassiers, terrains vagues, rasées, ravagées, incendie, délaissées, poussiéreuses, dissolution, cimetière, rouille, dégradés, champs délaissés, vestiges, temps anciens, localité sinistre, maisons lépreuses, désolées, sombre, triste contrée, destruction, champs de cendre, calcinée, désaffectées, effilochaient, sèche, désertés*. L'ensemble de ce réseau confirme, de façon significative, l'établissement d'une isotopie définie par l'imaginaire des ruines.

méditant sur le pouvoir d'évocation de la ruine<sup>1</sup>, Sebald s'inscrit dans la continuité d'une tradition proprement romantique (allemande et anglaise), révélant une certaine nostalgie passéiste. Par ailleurs, il faut noter l'influence considérable de Chateaubriand<sup>2</sup> et de Stendhal, qui marquèrent, par leur intérêt pour l'espace ruiné, l'ensemble du projet sébaldien. *Vertiges* témoigne d'une lecture attentive des journaux de voyages de Stendhal en Italie<sup>3</sup>, où l'écriture de soi manifeste visiblement l'intention de décrire des paysages « ruiniformes ». Chez Sebald, toutefois, la ruine n'est pas située dans un *ailleurs lointain* et exotique, elle se situe plutôt tout autour de lui, localement, c'est-à-dire dans son pays d'élection, l'Angleterre. Ses recherches sur le terrain, que l'on découvre dans *les Anneaux de Saturne*, vécues comme un *voyage minimal*, s'ancrent spécifiquement de manière régionale. Puisant son inspiration à l'intérieur même d'une nature ruiniforme toute proche, accessible par la marche, Sebald réactualise la ruine, ce qui lui permet de porter un regard sensible sur le paysage de la côte anglaise :

---

<sup>1</sup> Lieu privilégié intégrant les tensions entre *nature* et *culture*, la ruine apparaît dans le domaine des arts et des lettres comme un espace à redéfinir sans cesse. De nos jours, la poétique des ruines évoque implicitement, dans l'imaginaire collectif, la survivance des cultures archaïques, tels les monuments de la Grèce hellénistique, de Rome ou de l'Égypte pharaonique déchue. Certes, les vestiges de Pompéi (Italie), l'amphithéâtre de Flaviens (Rome), les thermes de Caracalla (Rome), les pyramides de Gizeh et de Mykerinos (Égypte) ou la citadelle de Ban (Iran) sont des sites ruiniformes de prédilection reconnus pour leurs attraits (historiques, esthétiques et touristiques). Lorsqu'on se réfère à l'histoire de l'art, cette fascination pour les espaces ruiniformes se retrouve très tôt dans les arts visuels, entre autres chez certains peintres de la Renaissance (Sandro Botticelli, *Adoration des mages*, 1470, ou Jean Asselin, *Paysage italien avec les ruines d'un pont romain et un aqueduc*, 1600). De surcroît, nombreux sont les peintres du XIXe siècle, pensons à Arnold Böcklin (*Ruine au bord de la mer*, 1880) ou à Caspar David Friedrich (*L'Abbaye dans la forêt*, 1809), à s'être consacrés à l'intégration de la ruine dans leurs œuvres (en incorporant régulièrement des personnages dans les vestiges), ou encore quelques siècles plus tard chez les néoclassiques et chez les symbolistes (Wilhelm Von Gloeden, *Deux jeunes vêtus à l'ancienne devant une ruine et un étang*, 1900). Seulement, l'imaginaire des ruines ne renvoie pas forcément à des scènes de genre, à la sublimation du passé ou à l'évocation mythique de l'histoire : il s'incarne aussi dans des œuvres littéraires contemporaines (pensons aussi aux arts cinématographiques et archivistiques), notamment chez certains écrivains allemands de l'après-guerre, bien connus de Sebald, tels que Alfred Döblin, Heinrich Böll, Alexander Kluge ou dans les œuvres des membres du Groupe 47, qui furent actifs en Allemagne de l'Ouest.

<sup>2</sup> Les références aux récits de voyage – Syrie, Grèce, Tunisie, Espagne, etc. – et à l'écriture introspective de Chateaubriand, qui thématisent l'impact de la ruine sur l'espace historique, se retrouvent notamment dans *les Anneaux de Saturne*.

<sup>3</sup> Michel Crouzet, dans sa préface des *Promenades dans Rome* de Stendhal, intitulée « Rome ou le Génie du Christianisme », affirme : « Son voyage dans le grand Midi, voyage dans le temps aussi bien que dans l'espace, oppose toujours [...] le monde moderne au passé » (Stendhal. *Promenades dans Rome*. Coll. « Folio classique ». Paris : Gallimard, 1997, p. 3). C'est aussi le cas dans *les Anneaux de Saturne*. L'étroite parenté entre les deux auteurs – leur commune appréhension de l'espace en tant que lieu de réflexion et d'écriture – est donc notable.

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 affaîssés 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. [...] Parfois, quand je regarde, j'ai l'impression que tout est déjà mort. (AS, p. 44-45)

Tout au long de son périple dans le Suffolk et dans le Norfolk, Sebald se questionne sur la nature même de la disparition, du changement. Cette réflexion sur le paysage ruiné, oscillant entre *l'esthétique de la catastrophe* et la sublimation du passé, nourrit inévitablement l'imaginaire de l'écrivain et la scène de l'écriture. En fait, chez Sebald, le discours de la ruine se problématise, dans le cadre de ce journal, tout au long d'un récit qui ne cesse de constater que le progrès engendre inévitablement l'érosion de la connaissance : la crise de l'expression<sup>1</sup>. La ruine se manifeste du moment où l'usure s'*inscrit* sur un lieu (un bâtiment ou une structure architecturale quelconque, une intervention sur le paysage), effaçant en quelque sorte les traces de l'Histoire. En ce sens, pour Sebald, la ruine est le lieu d'une relecture, une manière de voir, d'éprouver et de concevoir l'activité du temps sur l'espace géographique, particulièrement au vingtième siècle. D'ailleurs, ce dernier siècle a créé ses propres ruines, qui ne sont pas des marques temporelles très éloignées de notre propre historicité. Pensons notamment aux séquelles provoquées par les bombardements et les raids aériens lors de la Seconde Guerre mondiale, qui ont littéralement fragmenté et détruit des pans entiers de paysages européens : villes, cités, bourgs, monuments de toutes sortes<sup>2</sup>.

La ruine, qui apparaît sous différentes formes, incarne alors « le lieu privilégié de la contradiction entre la beauté des choses et leur pouvoir de

<sup>1</sup> Ce qui renvoie implicitement cette allégorie de la modernité que représente l'Ange de l'Histoire de Benjamin. (Walter Benjamin. *Œuvres III*. Traduction Maurice de Gandillac, Pierre Rusch et Rainer Rochlitz. Coll. « Folio essais ». Paris: Gallimard, 2000, p. 434)

<sup>2</sup> À ce sujet, voir *De la destruction comme éléments de l'histoire naturelle*.

rappel<sup>1</sup> ». Ce pouvoir de rappel, qui est récurrent dans le récit, donne à voir des paysages ayant subi des métamorphoses à travers le temps. Sebald affirme par exemple :

En sortant de Dunwich, mon chemin longea d'abord les ruines du monastère des franciscains puis quelques champs et un maigre bois de récente date, de toute évidence délaissé, où pins rampants, bouleaux et touffes de genêts poussaient si drus que je ne progressais plus qu'à grande-peine. (AS, p. 203-204)

Des exemples comme celui-ci se multiplient dans l'ensemble de l'œuvre jusqu'à apparaître comme un enjeu fondamental<sup>2</sup>. Non seulement les paysages en ruine représentent l'effacement (géographique et temporel), mais l'apport de la photographie contribue à les inscrire autrement dans le corps du texte. De cette juxtaposition (textuelle et photographique) résulte un autre pouvoir d'évocation, propre au règne de l'image. Car il faut souligner qu'un grand nombre de photographies représentant des espaces ruinés ou en friche permettent d'étayer, de mettre en image (comme nous l'avons expliqué antérieurement) les propos de l'auteur. La mélancolie qui se dégage des nombreux clichés étoffe par le fait même le discours sébaldien de la perte, une perte constamment soumise à un dialogue entre le détail photographique de l'archive et une mélancolie attribuée aux non-dits du document. Ainsi, l'image contribue à créer l'imaginaire de l'archive : la ruine photographiée devient l'objet d'une rêverie porteuse de fragments d'histoire.

---

<sup>1</sup> Roland Mortier. *La Poétique des ruines en France*. Genève : Librairie Droz, 1974, p. 218.

<sup>2</sup> Pensons entre autres à l'extrait suivant : « De toutes les églises de Dunwich, il ne restait plus là-haut, au bord de l'éboulis, vers 1900, après que la Eccles Tower se fut également écroulée, que la ruine de l'église All Saint. En 1919, elle a glissé en bas de la falaise en même temps que les ossements de ceux qui avaient été enterrés dans le cimetière environnant, et seule la tour carrée, à l'extrémité ouest de la bâtisse, se dressa encore pendant un certain temps au-dessus de la région fantomatique. » (AS, p. 187-188)

*Contemplation des ruines et pouvoir d'évocation du descriptif*

Pour qu'une ruine paraisse belle, il faut que la destruction soit assez éloignée et qu'on en ait oublié les circonstances précises.

Jean Starobinski,  
*L'invention de la liberté*, p. 180.

Avant de poursuivre, tentons de définir les relations entre la ruine, en tant qu'objet de contemplation et en tant qu'objet d'évocation du descriptif, et le rôle qu'elle occupe dans ce récit de voyage. *L'esthétique de la catastrophe* fait constamment osciller l'auteur entre l'expression d'une triste beauté et une redéfinition d'un passé altéré par les séquelles du temps.

À Cologne, à la fin de la guerre, le paysage de ruines est par endroits déjà transformé par la végétation qui s'est mise à proliférer; et les rues se dessinent dans le nouveau paysage, tels de paisibles chemins de campagne<sup>1</sup>.

Dans cet extrait de la conférence de Zurich, la revitalisation de la ruine, cet empiètement progressif du règne végétal sur les fragments déconstruits de l'architecture, métamorphose le paysage tout en l'esthétisant. Il y a donc, par extension, un état de dégénérescence de la ruine, que transcende la régénérescence de la nature. En évoquant le caractère esthétique de la ruine, en l'inscrivant dans une problématique qui exprime des représentations positives, le discours de ce *promeneur des ruines* permet donc, du moins par moments, d'ouvrir l'espace ruiné sur des considérations contemplatives (l'esthétisation en tant que fait du regard et de l'écriture).

---

<sup>1</sup> Sebald. *De la destruction comme élément de l'histoire naturelle*. Coll. « Lettres allemandes ». Arles : Actes Sud, 2004, p. 48-49.

Tout paysage n'existe que pour le regard qui le découvre. Il suppose au moins un témoin, un observateur. En outre, cette présence du regard, qui fait le paysage, suppose d'autres présences, d'autres témoins ou d'autres acteurs. Pour qu'il y ait paysage, il ne faut pas seulement qu'il y ait regard, mais perception consciente, jugement et, finalement, description. Le paysage, c'est l'espace décrit par un homme à d'autres hommes. Cette description peut aspirer à l'objectivité ou à l'évocation poétique, indirecte, métaphorique. Le pouvoir des mots est nécessaire quand celui qui a vu s'adresse à ceux qui n'ont pas vu. Pour que les mots aient le pouvoir de faire voir, il ne suffit pas de décrire ou de traduire : il faut, à l'inverse, solliciter, éveiller l'imagination des autres, libérer en eux le pouvoir de créer, à leur tour, un paysage<sup>1</sup>.

Ainsi, l'imaginaire sébaldien conjugue l'esthétique à la mélancolie des ruines, en leur attribuant une certaine beauté : un objet de désir. Les vestiges deviennent par le fait même le lieu d'un surgissement esthétique qui permet *l'expérience du temps*. Dans *le temps en ruines*, l'anthropologue Marc Augé s'intéresse notamment aux représentations des ruines et à leur statut d'objets de contemplation.

Contempler les ruines, ce n'est pas faire un voyage dans l'histoire, mais faire l'expérience du temps, du temps pur. Du côté du passé, l'histoire est trop riche, trop multiple et trop profonde pour se réduire au signe de pierre qui s'en est échappé, objet perdu comme en retrouvent les archéologues qui fouillent leurs tranches d'espaces-temps. Du côté du présent, l'émotion est d'ordre esthétique, mais le spectacle de la nature s'y combine à celui des vestiges<sup>2</sup>.

L'expérience de ce temps pur à travers la contemplation, la sensibilité du regard (envisagée comme le point de départ de la reconstruction de l'espace visible : tout paysage n'existe-t-il pas qu'à partir du moment où il est perçu ?), sert donc de leitmotiv à Sebald. Seulement, cette visée contemplative du paysage ruiné n'est qu'un jalon dans l'élaboration du projet sébaldien. De la perception visuelle de l'espace naissent des questions d'ordre non seulement esthétique mais principalement socio-historique, archéologique et didactique. L'évocation de

<sup>1</sup> Marc Augé. *Le temps en ruines*. Paris : Galilée, 2003, p. 71-72.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 38.

*l'archès*, qui renvoie à l'origine, ainsi qu'au *télos*, figure de finitude, est implicite, chez Sebald, à toute ruine. La lecture qu'on peut en faire s'inscrit entre ces deux pôles : entre l'origine imaginée d'un espace qui n'est plus – architectural ou objectal – et une finitude, qui est là devant, toujours en devenir. Le spectacle que donne à voir la ruine se dévoile alors sous différents registres.

En greffant *l'expérience de la ruine* à cette approche sensible de l'espace, une tension s'installe : l'espace historique se lie à l'espace esthétique (et fictionnel), ce qui provoque un regard neuf sur cette *pensée du dehors*. L'aptitude à ressentir le temps qui passe, dont parle Augé, est d'abord engendrée par la contemplation. Or, l'entreprise de Sebald va au-delà de la simple contemplation : non seulement il puise dans la ruine des effets esthétisants liés aux paysages visités mais il se questionne sur *l'archès*, sur la charge de leur origine : la causalité de la ruine. D'ailleurs, comme le mentionne Augé, « le poète, ou cinéaste des ruines, projette dans la contemplation de l'Histoire (pensée comme succession de catastrophes, décadence, guerres) le gouffre de ses propres fêlures<sup>1</sup> ». Le terme *fêlures*, bien qu'il sous-entende une intériorité liée à une certaine gravité, n'est sans doute pas le plus représentatif du projet sébaldien. En fait, il serait sans doute plus juste de parler d'empathie envers le désastre, ou plutôt de mélancolie générée par ce besoin d'être un témoin privilégié de l'histoire naturelle de la destruction, pour reprendre le titre de son essai. Cette posture contemplative face à la ruine provoque chez Sebald une mise en mots, un passage à la littérature qui est de l'ordre du discours. C'est ce qui amène Didi-Huberman à déclarer, au sujet de *la reconfiguration de la ruine* :

Mais je ne dirais pas que la ruine pousse l'œil à seulement « reconfigurer ce qui manque ». Reconfigurer ce qui manque, c'est l'affaire de l'historien-détective, de celui qui veut mettre un nom, un discours, une identité partout où il rencontre de l'innommé, du silence et de l'inquiétante étrangeté. Une ruine ne se « résout » pas comme un simple puzzle, pour la raison que les pièces manquantes sont véritablement manquantes, c'est-à-dire qu'elles ne seront jamais, comme telles, à la disposition du joueur. Il

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p 36.

ne faut pas reconfigurer ce qui manque. Il faut configurer le manque lui-même<sup>1</sup>.

Justement, Sebald est en quelque sorte cet « historien-détective » à la *conquête* de la mémoire culturelle. Éprouver la ruine, tel qu'il le propose, du moins à l'intérieur de ce récit, n'implique donc pas seulement de se soumettre à l'écho de ce qui n'existe plus : c'est exiger d'elle une genèse historique, géographique et esthétique. En « présentifiant » le passé, en sondant l'état des lieux, le discours sébaldien vise à faire resurgir l'esthétique des sites ruiniformes tout en restituant leur souveraineté. Bref, pour Sebald, il faut « recontextualiser », établir un art de *dire la ruine*. De là provient la nécessité d'effectuer des recherches, des lectures, afin de mener ses réflexions sur l'histoire du paysage anglais.

Si la construction de l'œuvre s'articule autour de la mise en récit des espaces en déclin, c'est par une approche descriptive que l'auteur parvient à créer ces *effets de réel*. Il est donc essentiel de s'attarder sur les modes d'énonciation du descriptif qui sous-tend le discours de Sebald. Ce qui se dégage du projet sébaldien, de par son approche esthétique, mémorielle et philosophique de l'espace territorial ravagé, c'est qu'il s'élabore de manière significative par la description. Susan Sontag déclare à ce sujet :

Ce qui ancre la conscience instable du narrateur est la grandeur et l'acuité des détails. Comme le voyage est principe générateur de l'activité mentale dans les livres de Sebald, se déplacer dans l'espace donne un mouvement cinétique à ses merveilleuses descriptions, tout spécialement ses descriptions de paysages. Il s'agit là d'un narrateur littéralement « propulsé »<sup>2</sup>.

Le déploiement du descriptif en tant que posture d'énonciation, qui est certes tributaire de l'héritage des écrivains naturalistes, est à l'oeuvre chez Sebald. En fait, il est au service d'une volonté de mimer les états du réel ruiné. Le souci du

<sup>1</sup> Georges Didi-Huberman. « Montage des ruines ». In *Simulacre*, n° 5. Paris, 2001, p. 13.

<sup>2</sup> Susan Sontag. *Temps forts*. Paris : Bourgois, 2005, p. 74.

détail, de la précision, véhiculé par un « regard descripteur<sup>1</sup> » (en l'occurrence celui du narrateur-Sebald), se manifeste dans l'ensemble du texte. L'espace géographique est décrit, recréé par le geste d'écriture (parfois étayé par l'apport des divers documents visuels), exigeant une part d'invention de la part de l'auteur. Sebald évoque régulièrement son environnement géographique, il le nomme et le décrit, ce qui autorise le lecteur à suivre, pas à pas, l'évolution de son parcours. Henri Mitterand parlerait de « territoire *panoptique*, c'est-à-dire qui se donne à voir dans tout son empan ; ce qui complète le savoir livresque de la carte, et qui ajoute au repérage intellectuel le mouvement du regard, de la sensibilité et de la rêverie<sup>2</sup> ». Cette appellation de territoire *panoptique* met en valeur ce besoin qu'a Sebald de rendre compte, avec la multitude de moyens (langagiers et visuels) qu'il possède, de la complexité du paysage en ruines. Ce mode de lecture et de ré-invention des lieux ruinés n'est donc pas purement esthétisant : au contraire, l'auteur se sert de *l'esthétique de la catastrophe* afin de mener ses réflexions sur l'histoire du paysage de la côte est anglaise.

---

<sup>1</sup> Philippe Hamon. *Du descriptif*. Coll. « Recherches littéraires ». Paris : Hachette Supérieur, 1993, p. 172.

<sup>2</sup> Henri Mitterand. « Terre, terrain, territoire : variations géocritiques balzaciennes ». In *Balzac géographe territoires*. Sous la dir. de Philippe Dufour et Nicole Mozet, Coll. Balzac. Paris : C. Pirot, 2005, p. 20.

*Histoire, ruine et commémoration*

En ce qui concerne Sebald, les traces laissées par sa littérature composent un genre de poétique de l'extinction qui pose au premier plan la consternation de l'écrivain lorsqu'il comprend que tout à ses côtés se déshumanise ou disparaît, que l'histoire elle-même disparaît.

Enrique Vila-Matas,  
*Consternations, sur Sebald*, p. 33.

Dans son essai intitulé *De la destruction comme élément de l'histoire naturelle*, Sebald évoque la suspicion qui est la sienne à l'égard des effets uniquement esthétisants de la contemplation et affirme : « tirer des ruines d'un monde anéanti des effets esthétiques ou pseudo-esthétiques est une démarche faisant perdre à la littérature toute légitimité<sup>1</sup> ». Par *légitimité*, il faut entendre ce cadre relationnel que constitue la mémoire et l'écriture, lié au déploiement de l'œuvre littéraire. Cette relation du mémoriel et de la mise en scène romanesque amène Pierre Nora à déclarer que « la mémoire, en effet, n'a jamais connu que deux formes de légitimité, historique et littéraire<sup>2</sup> ». Seulement, Sebald se questionne sur les passeurs de mémoire qui représentèrent la voix allemande de l'après-guerre. Bien que le caractère dévasté de la ruine apparaisse chez certains écrivains allemands des années 1940-1950, il n'en demeure pas moins qu'il ne traduit pas, selon lui, l'ampleur de la catastrophe de la Shoah. La littérature, pour Sebald, doit inévitablement recourir à un discours qui va au delà de l'esthétique bien qu'elle la traverse : la ruine lègue avant tout des échos d'un monde passé que l'écrivain doit saisir, réinvestir de manière à transcender l'évocation. Voilà une des raisons pour lesquelles l'auteur des *Anneaux de*

<sup>1</sup> Sebald. *De la destruction comme élément de l'histoire naturelle. op. cit.*, p. 61.

<sup>2</sup> Pierre Nora. *Les Lieux de mémoire*, Tome 1, *La République*. Coll. « Quarto ». Paris : Gallimard, 1984, p. 42.

*Saturne* procède à de nombreuses recherches liées aux sites qui lui paraissent chargés de mémoire.

Envisagée de manière réflexive, l'écriture sébaldienne de la ruine permet, en problématisant certains lieux, de décrypter les palimpsestes de l'histoire. Autrement dit, cette visée matérialise et immortalise une mémoire, qui « ne s'oppose pas à l'oubli, qu'elle englobe, et ne s'identifie pas au souvenir, qu'elle suppose<sup>1</sup> ». Si Sebald fait l'expérience du temps par la ruine, il n'en demeure pas moins qu'il actualise des traces, ce qui justement véhicule une grande part d'oubli. L'oubli lié aux traces que représentent les ruines est alors actualisé par des stratégies textuelles et photographiques. L'écriture de la ruine problématisé, par là même, le rapport entre oubli et souvenir. Ainsi, comme le rapporte Augé :

Nous sommes aujourd'hui placés devant la nécessité [...] de réapprendre à sentir le temps pour reprendre conscience de l'histoire. Alors que tout conspire à nous faire croire que l'histoire est finie et que le monde est un spectacle où cette fin se met en scène, il nous faut retrouver le temps pour croire à l'histoire. Telle serait aujourd'hui la vocation pédagogique des ruines<sup>2</sup>.

Cette « vocation pédagogique » sous-entend le discours commémoratif de Sebald. Marqué par le *pouvoir de rappel* de la ruine et des espaces en friche, *les Anneaux de Saturne* peut, à certains égards, être lu et compris comme un projet visant à élucider l'effacement des traces. La ruine y joue en quelque sorte le rôle de médiateur entre la mémoire perdue et l'actualité de l'écriture. En considérant l'oubli qui altère la mémoire des hommes, Sebald remet en question le pouvoir de la littérature :

Même la littérature dite « des ruines », dont tant se réclamaient et qui revendiquait pour programme une vision intransigeante de la réalité, même cette Trümmerliteratur dont l'enjeu principal était, selon le credo de Heinrich Böll, de montrer « ce que nous avons trouvé (...) à notre retour » s'avère, à y regarder de plus près, un instrument adapté à l'amnésie

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>2</sup> Augé. *op. cit.*, p. 45.

individuelle et collective, vraisemblablement régulé par des processus plus ou moins conscients d'autocensure et destiné à occulter un monde dont le sens échappe<sup>1</sup>.

L'auteur des *Anneaux de Saturne* demeure méfiant envers l'approche de cette génération d'écrivains de l'après-guerre qui tentèrent *d'écrire la ruine* à la suite de l'anéantissement radical causé entre autres par les raids aériens<sup>2</sup>. Ce n'est pas que Sebald adopte la position radicale d'Adorno, ce dernier étant persuadé de l'impossibilité d'écrire (de la poésie) après Auschwitz. En fait, il reconsidère le projet de Böll visant à faire des paysages ruinés allemands un théâtre, une toile de fond qui permette de construire des œuvres de fiction à caractère historique. L'écriture romanesque de la ruine doit, selon Sebald, non seulement évoquer la réalité, mais elle doit rendre compte du passage du temps en tant qu'agent destructeur. Bien sûr Sebald avoue humblement la difficulté de l'entreprise littéraire à commémorer le drame sous-jacent à l'épreuve de la guerre. Mais l'écriture de la ruine chez Sebald (son œuvre n'étant pas de l'ordre du roman historique), qui s'élabore dans un cadre de voyages et de pérégrinations, se situe au delà des préoccupations guerrières.

Dans la mesure où l'auteur nous transporte à l'intérieur d'un autre drame, celui de la destruction des traces, le projet n'est toutefois pas une simple « esthétique du souvenir<sup>3</sup> », il est essentiellement une réflexion sur l'extinction des marques de l'Histoire. D'ailleurs, Oliver Rohe signale :

Dans toute son œuvre aujourd'hui disponible, W. G. Sebald ne cesse de nous démontrer que l'Histoire est une immense entreprise d'anéantissement — de la nature, de la civilisation, de la mémoire. L'Histoire « avance » à la seule condition de piétiner ce qu'elle s'est

---

<sup>1</sup> Sebald. *De la destruction comme élément de l'histoire naturelle*. *op. cit.*, p. 21.

<sup>2</sup> Il faut tout même préciser que ce discours de Sebald sur l'après-guerre allemand n'apparaît pas dans *les Anneaux de Saturne*. Bien qu'il soit implicite à l'ensemble des quatre principaux ouvrages de l'auteur, il est développé dans l'essai *De la destruction comme élément de l'histoire naturelle*, qui se trouve être la publication d'une conférence prononcée lors d'un colloque intitulé *Guerre aérienne et littérature*, tenu à Zurich en 1997. Puisqu'il éclaire la pensée de Sebald sur les liens entre la ruine et la littérature, il s'avérerait nécessaire de l'aborder dans ce dernier chapitre.

<sup>3</sup> Krulic. *op. cit.*, p. 72.

empressée de mettre en place, de sorte que le passé — ses manifestations dans la réalité, son prolongement dans le présent — ne survive que pour un temps de plus en plus limité. Cette destruction partout présente n'est pas le propre de la modernité ; elle est essentielle au déploiement de l'activité humaine, dont la première victime, inlassablement assommée, n'est autre que la nature elle-même<sup>1</sup>.

Certes, ce récit est profondément ancré dans le monde moderne. Le témoignage véhiculé dans *les Anneaux de Saturne*, suscité notamment par l'accélération de l'anéantissement du paysage anglais, doit donc être compris comme un constat qui s'étend plus largement, de nos jours, à la planète entière. Sa validité et son caractère universel font de l'œuvre une réflexion sur l'ère moderne. Si la fascination pour la ruine apparaît sous différentes formes (contemplation, description, photographies, isotopies, etc.), il n'en demeure pas moins que ses manifestations résultent d'une mélancolie profondément moderne. Makarius précise :

Le XXe siècle possède ainsi le triste apanage d'avoir à commémorer les destructions et les catastrophes. Conserver les stigmates de l'histoire pour que s'accomplisse ce qu'on appelle aujourd'hui « devoir de mémoire » confère aux ruines un réel pouvoir symbolique<sup>2</sup>.

Enfin, l'empathie à l'égard d'une nature conquise et oubliée, telle qu'elle est présentée dans ce récit de voyage, n'est pas strictement littéraire : c'est en quelque sorte une plongée dans la philosophie de l'histoire de la destruction. Bien que le regard diachronique de Sebald soit celui d'un écrivain profondément consterné par l'état actuel du monde, la contemporanéité de son œuvre permet de se repositionner face aux diverses destructions. L'expérience de la ruine fait donc des *Anneaux de Saturne* un réel laboratoire littéraire : un lieu de commémoration où les mots ainsi que les images témoignent de l'effacement des traces.

<sup>1</sup> Oliver Rohe. *Écrire, inventer la trace. Sur W G Sebald*. In *Inculte*, n° 1. Paris. 2004, p. 24.

<sup>2</sup> Michel Makarius. *Ruines*. Paris: Flammarion, 2004, p. 177.

## CONCLUSION

### *IN MEMORIAM*

Dans les ruines à vif  
Tristes remparts de la misère  
Dans les chemins errants  
De la ville jetée aux bêtes  
Tu courais à ta perte  
Sous les murs dénudés que peignait  
le couchant

Louis Parrot,  
*Où habite l'oubli*, p. 103.

Si la mélancolie des ruines nous conduit au terme de ce « voyage analytique<sup>1</sup> » qui visait à cerner les caractéristiques significatives agissant à l'intérieur de l'espace visuel, mélancolique et historique de ce récit, il est maintenant essentiel de reformuler de quelle manière l'écriture de Sebald est *traversée* par ces espaces. Comment, finalement, les trois espaces se rencontrent-ils, *résonnent-ils* entre eux ? Comme nous l'avons vu tout au long de cette étude, chez Sebald tout concourt à revisiter l'Histoire. Or, la question tourne autour de ce qui reste par rapport à ce qui n'est plus. Littéralement fasciné par l'anéantissement accéléré de la mémoire individuelle et collective — d'une crise de la transmission provoquée par la modernité —, l'auteur des *Anneaux de Saturne* est avant tout un écrivain mélancolique persuadé que l'histoire elle-même disparaît. C'est à partir de ces considérations qu'il est amené à recomposer la trace de ce qui reste (notamment par le recours à l'archive), en dépit de son caractère lacunaire. Autrement dit, chez Sebald, l'écriture tente de reconstituer le lieu des disparitions : à configurer la perte elle-même. L'écrivain Enrique Vila-Matas affirme à ce propos :

---

<sup>1</sup> Roland Barthes. *Le Degré zéro de l'écriture*. Coll. « Point-Essais ». Paris : Seuil, 1970, p. 140.

Sebald était conscient de la nécessité d'une littérature qui dénonce le rythme mortel des disparitions et contienne non seulement des interrogations mais aussi quelques espoirs quant à la capacité de résistance de l'écriture et au rôle fondamental que celle-ci pouvait jouer pour la survie de l'histoire et de la mémoire humaine<sup>1</sup>.

Cette *capacité de résistance de l'écriture* comme possibilité d'inscription de la mémoire donne au projet sébaldien l'occasion de restituer les ruines. Toutefois, en établissant des liens entre contemplation, ruines et histoire dans *les Anneaux de Saturne*, le parcours de cette étude m'amène à un constat : il est essentiel de sortir de l'opposition positiviste entre littérature et fait historique, entre esthétique et fait réel, lorsqu'on aborde l'œuvre de Sebald. Ils sont peut-être en tension dans son œuvre, mais jamais totalement opposés. La question n'est donc pas uniquement celle de la vérité historique (telle qu'elle peut être problématisée dans le rapport entre littérature et histoire), mais plutôt celle de la légitimité du discours.

La littérature sébaldienne est un agencement de ruines : elle revisite la syntaxe de l'interprète qui, lui, sélectionne, organise et structure. Pour Sebald, se souvenir, c'est inévitablement chercher à interpréter. *Les Anneaux de Saturne* va créer un nouveau cadre relationnel pour rouvrir la mémoire collective dans l'espace de celui qui l'écrit. Autrement dit, dans le cas de ce récit de voyage, c'est l'œuvre littéraire qui est essentielle à la mémoire (dans la mesure où l'œuvre littéraire n'est pas réductible à des effets esthétiques : stylisation et « paysagisation » du réel). Muriel Pic mentionne : « Il s'agit de témoigner de la destruction du souvenir, des méfaits du refoulement dont Sebald est lui-même victime<sup>2</sup>. » Ce projet de restitution de la mémoire par l'écriture et l'image tente de combler certaines failles de l'histoire (notamment en faisant ressurgir différents documents d'archive), afin de raconter *a posteriori* l'histoire telle qu'elle peut être rapportée. C'est par l'interprétation de l'histoire que se livre à nous ce vertigineux parcours au *Séjour des Ombres*, pour reprendre l'expression de Tripp.

---

<sup>1</sup> Enrique Vila-Matas. *Consternations. sur Sebald*. In *Inculte*, n° 1, 2004, p. 33.

<sup>2</sup> Pic. *op. cit.*, p. 946.

Au cours de ce mémoire, une question est toutefois demeurée latente : en quoi les *récits* de Sebald ne sont pas des *romans* historiques ? En fait, le roman historique suppose que l'on puisse cadrer le passé et le contenir, le posséder ou le maîtriser, ce qui fait qu'il relève souvent de l'idéologie. Or, chez Sebald, le passé est irréductible au souvenir. Son écriture semble chercher des *lieux de passages* (au sens de Benjamin) afin de ramener le souvenir à l'expérience du temps. L'histoire est ainsi abordée sur le versant de sa négativité : on s'éloigne par le fait même du roman historique. Par l'expérience de la ruine, la description de l'espace géographique permet d'appréhender certains bouleversements qui ont façonné l'espace historique de la côte est anglaise. C'est cette expérience du temps qui amène le narrateur à la conquête des lieux visités, « sans jamais que l'érudition court-circuite le récit<sup>1</sup> ». C'est d'ailleurs par cette ouverture de l'espace historique, présentée dans le récit comme une reconquête territoriale, que cette réflexion sur le temps et l'espace aborde la question de la ruine.

Si le recours à l'archive donne à *lire* et à *voir* l'image comme le lieu d'une attestation, il n'en demeure pas moins que Sebald se sert de l'espace visuel afin de revisiter, tout en l'interprétant, l'épaisseur de l'Histoire. Autrement dit, l'impact visuel de l'œuvre est au service d'une écriture commémorative, chargée de représenter cette même capacité de résistance de l'écriture. Le *dit* et le *vu* s'entrecroisent, se chevauchent, agissant sur l'imaginaire du lecteur (et de l'auteur). Les indicateurs référentiels de l'œuvre informent le lecteur, malgré le fait qu'ils sont constamment lacunaires, qu'ils ne disent et ne montrent qu'une infime partie du réel. L'imaginaire du document<sup>2</sup>, en ce sens, « accentue » la conscience historique, marquée dans le projet sébaldien par une profonde mélancolie. C'est cet imaginaire du document qui permet de sortir du roman historique. L'apport photographique immobilise l'image, ce qui justement nous sort, plus radicalement, du discours historiciste qui a tendance à occulter la dimension imaginaire. L'image se fige, le temps s'arrête, l'espace

<sup>1</sup> Thierry Bayle. *W. G. Sebald, un émigrant majeur*. In *Magazine Littéraire*. Juin 2003, p. 93.

<sup>2</sup> S'il y a un imaginaire du document, cela ne va pas à l'encontre de la réflexion de Barthes dans *la Chambre claire*. C'est précisément chez lui ce qui se joue devant la fameuse photo de sa mère.

photographié semble représenter un pan de réel : l'imaginaire de l'archive se charge inévitablement de mélancolie.

La question de l'image dans l'œuvre de Sebald ne se résume donc pas uniquement à l'ouverture du texte sur un *montrer* (l'auteur ne nous propose pas un texte dont l'image serait la prothèse). L'image est plutôt, comme nous l'avons déjà dit, une pièce à conviction (document, archive). Plutôt que de donner à voir, la pièce à conviction inscrit l'image dans une *matérialité*, qui est d'abord celle du livre, puis celle du photographique proprement dit. La photographie fait voir *ce qui a été*, mais pour faire voir, il faut « suspendre » : si l'on suspend, nous ne sommes justement plus au cœur du réel. L'image photographique permet cette « suspension », cette impression d'être *devant* une réalité figée, qui pourtant n'offre à voir que ce qui reste d'un passé révolu. Si nous ne sommes plus au cœur du réel, peut-être alors ne subsiste-t-il que la nostalgie de ne pas y être. Cela étant dit, être au cœur du réel pour Sebald revient parfois à transcrire l'expérience de la ruine, ce que la photographie ne saurait totalement accomplir. L'auteur le reconnaît, se sert de cette stratégie archivistique afin de méditer sur l'espace ruiniforme. La photographie atteste, certes, mais demeure lacunaire face à la transmission des souvenirs. D'ailleurs, Didi-Huberman précise que « l'image, pas plus que l'histoire, *ne ressuscite rien du tout*. Mais elle « rédime » : elle sauve un savoir, elle *récite malgré tout*, malgré le peu qu'elle peut, la mémoire des temps<sup>1</sup> ». C'est exactement le défi de Sebald : sauver un savoir qui risquait, lors de son périple en Angleterre en 1992-1993, de se perdre dans les abîmes de l'histoire<sup>2</sup>.

En ce sens, chez Sebald, l'archive, le document et la photographie ont fonction de témoin (*ce qui a été*). Peut-être parce que la photographie ne suspend le réel que parce qu'en elle quelque chose se perd, résiste à toute appropriation du

<sup>1</sup> Didi-Huberman. *Images malgré tout*. *op. cit.*, p. 219.

<sup>2</sup> D'ailleurs, Walter Benjamin mentionne dans *Sur le concept d'histoire* : « Certes, ce n'est qu'à l'humanité rédimée qu'échoit pleinement son passé. C'est-à-dire que pour elle seule son passé est devenu intégralement citable ». (Benjamin. *op. cit.*, p. 429)

*cela a été*. Ce qui nous renvoie non pas à la mélancolie *de* l'image, mais à la mélancolie *par* l'image. La photographie nous suggère que l'évènement, nous ne l'avons justement peut-être pas vécu ; ce pourquoi on y revient, ce pourquoi Sebald en fait un récit. L'écriture n'a-t-elle pas pour fonction de retracer, de retrouver ce qui s'est perdu et ce qui manque à « l'avoir vécu » ? Et l'image, en ce sens, n'est-elle pas finalement l'indice de la perte plutôt que le gage du souvenir ?

L'image vraie du passé passe *en un éclair*. On ne peut retenir le passé que dans une image qui surgit et s'évanouit pour toujours à l'instant même où elle s'offre à la connaissance. [...] Car c'est une image irrécupérable du passé qui risque de s'évanouir avec chaque présent qui ne s'est pas reconnu visé par elle<sup>1</sup>.

En retenant des bribes du passé par l'apport photographique, l'auteur des *Anneaux de Saturne* crée des effets de réel qui participent au déploiement de l'imaginaire du document. Le caractère indiciel des images génère une mélancolie, marquée notamment dans la photographie par l'imaginaire *de ce qui reste* face à *ce qui n'est plus*. La densité (signifiante) de l'espace visuel, constamment en dialogue avec les séquences textuelles, provoque une accumulation de significations. L'archive ouvre un espace d'interprétation au lecteur. Voilà la raison pour laquelle nous avons analysé le *geste de la collecte de l'archive* chez Sebald, tout particulièrement lors de l'épisode du Sailor's Reading Room à Southwold. Ce lieu de l'archive où l'auteur est littéralement saisi par l'image (des photographies datant de la Première Guerre mondiale) devient en quelque sorte un lieu de résistance face au *continuum de l'histoire*. À l'intérieur du Reading Room, l'idée de l'enquête sébaldienne prend ainsi tout son sens. Sebald parle de son travail d'écriture, de son positionnement face à l'image : ce lieu de trouvailles et de mémoire évoque alors la possibilité d'un rendez-vous avec le surgissement du passé.

---

<sup>1</sup> Benjamin. *op. cit.*, p. 430.

Le regard que l'on porte sur le caractère testamentaire de la photographie à l'intérieur des *Anneaux de Saturne* engendre donc un « sentiment du réel<sup>1</sup> », lié à la mise en rythme de l'espace. En tentant de certifier ce réel (si l'on reprend le postulat de Barthes), la photographie alimente en quelque sorte une mélancolie face à l'image. Autrement dit, c'est aussi la photographie chez Sebald qui génère la mélancolie, tout en produisant l'effet de retrouver quelque chose de perdu. Si cette focalisation mélancolique de l'image (très souvent non légendée) accompagne une narration « investie » de langueur et de spleen, c'est parce que l'écriture de la mélancolie tente de rendre compte des traces indicielles du passé.

En « retenant » le passé par le recours à l'archive, il s'ensuit des stratégies textuelles qui visent à déployer l'espace mélancolique à l'intérieur de l'œuvre, présentée sous la forme d'une quête. Bien que le temps et l'espace *traversent* le récit (tout en étant subis par l'auteur), la mélancolie génère l'écriture de soi, marquée par ce que nous avons nommé la parole saturnienne. L'introspection et les nombreuses allusions autobiographiques qui marquent ce journal de voyage accentuent l'inscription de la mélancolie dans le corps du texte. Ainsi, les attributs mélancoliques qui génèrent une isotopie saturnienne (pensons aux nombreuses allusions à Saturne, au Signe du Chien, au corps malade, à la mort, à la mélancolie des personnages, à l'omniprésence de la ruine) sont des manifestations textuelles qui véhiculent une littéralité mélancolique. Tous ces éléments liés à *l'espace mélancolique* dans *les Anneaux de Saturne* confirment notre intuition initiale : c'est par la mélancolie de l'histoire que s'élabore le discours et le traitement photographique de la ruine.

Certes, ce bilan rend compte que le croisement de l'espace visuel, mélancolique et historique à l'intérieur du récit participe à la mise en œuvre du déploiement de cet ouvrage kaléidoscopique. De surcroît, ces trois espaces analysés par le truchement des *Anneaux de Saturne* couvrent une part importante

---

<sup>1</sup> Clément Rosset. *Fantasmagories*. Coll. « Paradoxe ». Paris : Les Éditions de Minuit, 2006, 108 p.

de l'ensemble de l'œuvre sébaldienne, c'est-à-dire qu'ils en sont des passages obligés. Si ces espaces déterminent le récit, ils mettent ainsi en lumière une démarche sans cesse réactualisée par l'auteur dans chacun de ses ouvrages. Les conclusions de cette étude pourraient aussi bien être reprises au sujet d'*Austerlitz*, de *Vertiges* ou des *Émigrants*. Il serait en ce sens pertinent de relire l'ensemble de l'œuvre de Sebald (particulièrement les récits à caractère plus romanesque), ce qui permettrait de préciser la nature de nos postulats. Relire Sebald dans cette perspective serait par le fait même l'occasion de questionner davantage l'aspect fictionnel de son œuvre, tout en revoyant le pouvoir d'évocation de la narration. Sans doute l'historicité mélancolique demeurerait le leitmotiv qui unit inlassablement les récits. Pour autant que le *Moine au bord de la mer* de Friedrich incarne la mélancolie de Sebald devant « les rives du temps<sup>1</sup> », c'est maintenant que se *replie* mon devoir de mémoire, « comme lorsque la mer se retire et abandonne le rivage<sup>2</sup> ».

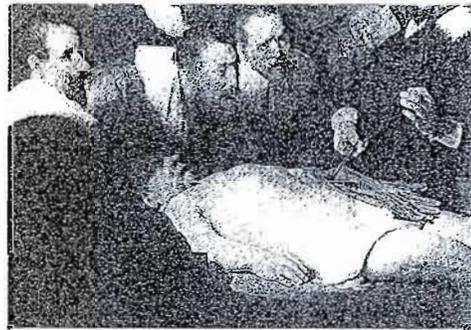
---

<sup>1</sup> W. G. Sebald. *Austerlitz*. Coll. « Lettres allemandes ». Arles : Actes Sud, 2002, p. 123.

<sup>2</sup> Jean Genet. *L'Atelier d'Alberto Giacometti*. In *Œuvres complètes*. Vol 5. Paris : Gallimard, 1979, p. 69.

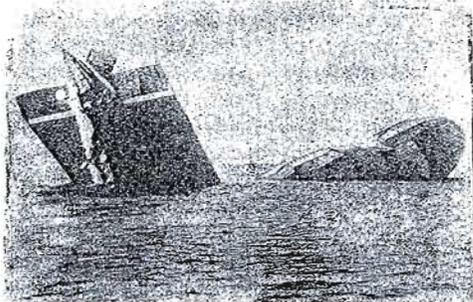
## ANNEXE

difforme témoigne de la violence qui s'exerce à l'encontre d'Aris Kindt. C'est avec lui, avec la victime, et non avec la guilde des chirurgiens qui lui a passé commande du tableau, que le peintre s'identifie. Lui seul n'a pas le froid regard cartésien, lui seul perçoit le corps éteint, véritable, voit l'ombre dans la bouche entrouverte et sur l'œil du mort.



Quant à savoir dans quel état d'esprit Thomas Browne a suivi le processus de dissection et ce qu'il a vu exactement, si toutefois, comme je le crois, il s'est bien trouvé parmi les spectateurs du théâtre anatomique d'Amsterdam, à ce sujet, on en est réduit aux conjectures. Peut-être a-t-il vu cette même vapeur blanche, à propos de laquelle il affirmera plus tard, dans une note sur le brouillard qui s'étend le 27 novembre 1674 sur une grande partie de l'Angleterre et de la Hollande, qu'elle s'exhale de la cavité d'un cadavre fraîchement ouvert au même titre, toujours selon Browne, qu'elle nous embrume le cerveau de notre vivant, en particulier lorsque

photos de la Première Guerre mondiale, réalisée et publiée en 1933 par la rédaction du *Daily Express*, soit en souvenir de la calamité passée, soit en guise de mise en garde contre ce qui s'annonçait à présent. Du Vall'Inferno, sur le front austro-italien des Alpes, jusqu'aux champs de batailles des Flandres, la quasi-totalité des zones de combats était représentée dans cet épais dossier, de même que toutes les formes de mort violente, de la chute vertigineuse d'un sapeur volant abattu au-dessus de l'embouchure de la Somme jusqu'à la mort en masse dans les marais de Galicie. On y voyait les villes françaises réduites en cendres, des cadavres pourrissants dans le no man's land entre les tranchées, des bois fauchés par le feu de l'artillerie, des navires

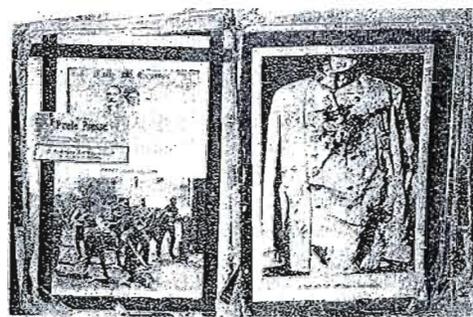


en train de couler sous les nuages de pétrole noirs, des colonnes militaires en marche, d'interminables cortèges de fugitifs et des zeppelins éventrés, des images de Przemyśl et de Saint-Quentin, de Monfalcon et de Gallipoli, des images de la destruction, de la mutilation, du viol, de la faim, du feu, du froid glacial. Les légendes étaient presque toutes teintées d'une

117

Figure 2.2

amère ironie – *When Cities Deck Their Streets for War! This was a forest! This was a man! There is a corner in a foreign field that is forever England!* Une section particulière du volume était consacrée aux conditions chaotiques régnant dans les Balkans, une région du monde à l'époque plus éloignée de l'Angleterre que Lahore ou Omdurman. Page après page défilaient des photographies en provenance de Serbie, de Bosnie et d'Albanie, des clichés de groupes épars ou de personnes isolées cherchant à éviter le théâtre de la guerre, comme cela s'appelle, avançant à bord de chars à bœufs sur des routes poussiéreuses, dans la chaleur de l'été, ou à pied à travers des congères, tenant par la bride un petit cheval déjà à moitié mort d'épuisement. En exergue à cette chronique du malheur, on trouvait évidemment le coup de feu mondiallement célèbre de Sarajevo. *Princip Lights the Fuse!* lit-on au-dessus de la photo. La scène se passe le 28 juin 1914, par une journée ensoleillée, à dix heures quarante-cinq, au pont des Latins. On voit quelques Bosniaques, quelques militaires autrichiens, l'auteur de l'attentat que l'on est en



118

Figure 2.3



Le lendemain matin, lorsque je quittai le Victoria Hotel, mon sac à dos accroché à l'épaule, Lowestoft, sous un ciel sans nuages, était revenu à la vie. Le long du bassin du port où étaient amarés des douzaines de cotres délabrés et inutilisés, je me dirigeai vers le sud, parcourant les rues de la ville, bouchées durant toute la journée par le trafic automobile et saturées de gaz d'échappement bleutés. A proximité immédiate de la gare centrale, reconstruite au cours du siècle passé et jamais rénovée depuis, une limousine mortuaire d'un noir miroitant, couverte de couronnes de



60

Figure 2.4

par un incessant bourdonnement d'oreilles. En même temps, sa vue baissa rapidement. Il portait à présent le plus souvent des lunettes à verres bleu et vert et avait besoin du fils de sa gouvernante pour lui faire la lecture. Une photographie prise dans les années 1870, la seule qu'il ait jamais fait faire de lui, le montre visage légèrement détourné parce que, comme il l'écrivit à ses nièces pour s'en excuser, ses yeux malades clignaient trop s'ils venaient à regarder droit dans l'appareil. – FitzGerald avait coutume de rendre visite presque chaque été à son ami



246

Figure 2.5

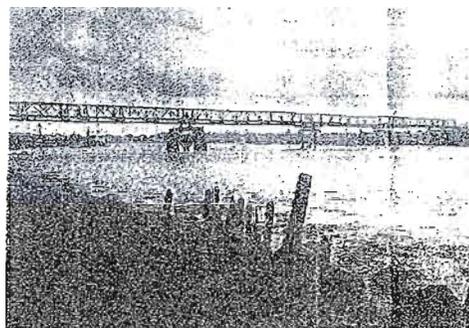


Ditchingham, un samedi après-midi où le manoir était ouvert au public à l'occasion d'une manifestation de bienfaisance. Le cèdre du Liban auquel je suis adossé, ignorant encore la tournure fâcheuse que les choses allaient prendre ultérieurement, est l'un de ces arbres plantés lors de l'aménagement du parc. Parmi ces derniers, nombreux sont ceux qui, comme je l'ai dit plus haut, ont disparu entre-temps. Depuis le milieu des années soixante-dix environ, les arbres n'ont d'ailleurs cessé de décroître de plus en plus vite. Les espèces les mieux représentées en Angleterre ont aussi connu les pertes les plus sévères, l'une d'entre elles a même été totalement anéantie. Venant de Hollande, la maladie de l'orme a atteint Norfolk en 1975, et deux ou trois étés plus tard, il n'y avait déjà plus un orme vivant dans notre secteur. Les six ormes qui ombrageaient l'étang dans notre jardin ont séché sur pied en l'espace de quelques semaines, courant juin 1978, après avoir déployé une dernière fois leur magnifique feuillage vert clair. Avec une incroyable rapidité, les virus se propagèrent dans les racines des arbres, le long d'allées entières, provoquant le rétrécissement des vaisseaux capillaires et le

310

Figure 2.6

Non loin de la côte, entre Southwold et la localité de Walberswick, un pont de fer étroit franchit la Blyth sur laquelle de lourds bateaux chargés de laine descendaient autrefois vers la mer. 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'em-



bouchure, 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.

Le pont sur la Blyth a été bâti en 1875 pour assurer, entre Halesworth et Southwold, la

165

Figure 2.7

## BIBLIOGRAPHIE

### Ouvrages de W. G. Sebald traduits en français aux Éditions Actes Sud

- Les Anneaux de Saturne*. Traduction Bernard Kreiss. Coll. « Lettres allemandes ». Arles: Actes Sud, 1999, 350 p.
- Les Émigrants*. Traduction Patrick Charbonneau. Coll. « Lettres allemandes ». Arles: Actes Sud, 1999, 277 p.
- Vertiges*. Traduction Patrick Charbonneau. Coll. « Lettres allemandes ». Arles: Actes Sud, 2001, 237 p.
- Austerlitz*. Traduction Patrick Charbonneau. Coll. « Lettres allemandes ». Arles: Actes Sud, 2002, 349 p.
- De la destruction comme élément de l'histoire naturelle*. Traduction Patrick Charbonneau. Coll. « Lettres allemandes ». Arles: Actes Sud, 2004, 153 p.
- Séjours à la campagne*. Traduction Patrick Charbonneau. Coll. « Lettres allemandes ». Arles: Actes Sud, 2005, 200 p.

### Ouvrages et articles portant sur l'œuvre de W. G. Sebald

- W. G. Sebald — A Critical Companion*. Édité par J.J. Long et Anne Whitehead. Seattle: University of Washington Press, 2004, 239 p.
- « W. G. Sebald in Conversation With Maya Jaggi and Anthea Bell ». In *InOtherWords*. N° 21. 2003. p. 5-18.
- Anderson, Mark M. « Loin, mais loin d'où? ». In *Critique*. N° 659. Avril 2002. Paris: Minuit. p. 252-262.
- Bayle, Thierry. *W. G. Sebald, un émigrant majeur*. In *Magazine Littéraire*. Juin 2003, p. 93.
- Beck, John. « Reading Room: Erosion and Sedimentation in Sebald's Suffolk ». In *W. G. Sebald — A Critical Companion*. Seattle: University of Washington Press, 2004, p. 75-88.

- Greg Bond. « On the Misery of Nature and the Nature of Misery : W. G. Sebald's Landscapes ». In *W. G. Sebald — A Critical Companion*. Seattle: University of Washington Press, 2004, p. 31-44.
- Clair, Jean. *Mélancolie : Génie et folie en Occident*. Paris: Gallimard/Réunion des musées nationaux, 2005, 456 p.
- Deltin, Sophie. « Compagnons d'âme ». In *Le Matricule des anges*. N° 69. Janvier 2006, 56 p.
- Makarius, Michel. *Ruines*. Paris: Flammarion, 2004, 256 p.
- McCulloh, Mark R. *Understanding W. G. Sebald*. South Carolina: University of South Carolina Press, 2003, 193 p.
- Pic, Murielle. « Les yeux écarquillés : W. G. Sebald et la polémique du souvenir ». In *Critique*. N° 703. Décembre 2005, Paris: Minuit, p. 938-950.
- Rohe, Oliver. « Écrire, inventer la trace ». In *Inculte*. N° 1. 2004, Paris: Inculte, p. 23-28
- Sontag, Susan. *Temps forts*. Traduction Anne Wicke. Paris: Christian Bourgois, 2005, 450 p.
- Vila-Matas, Enrique. « Consternations, sur Sebald ». Traduction Mathias Énard. In *Inculte*. N° 1. 2004, Paris: Inculte, p. 31-35.

### **Espace visuel : image, photographie**

- Communications* n° 71. « Le Parti pris du document : littérature, photographie, cinéma et architecture au XX<sup>e</sup> siècle ». Sous la dir. de Jean-François Chevrier et Philippe Roussin. Paris: Seuil, 2001, 459 p.
- La Photographie et l'(auto)biographie*. Anthologie constituée par Sylvie Jopeck. Coll. « La Bibliothèque Gallimard ». Paris: Gallimard, 2004, 192 p.
- L'Image*. Sous la dir. Laurent Lavaud. Coll. « Corpus ». Paris: Flammarion 1999, 256 p.
- Bajac, Quentin, *La Photographie. L'Époque moderne 1880-1960*. Coll. « Découvertes ». Paris: Gallimard, 2005, 159 p.
- Barthes, Roland. *La Chambre claire*. Paris: Gallimard, 1980, 192 p.

- . *Le Grain de la voix: Entretiens 1962-1980*. Coll. « Points-Essais ». Paris: Seuil, 1999, 394 p.
- . *Le Degré zéro de l'écriture*. Coll. « Points-Essais ». Paris: Seuil, 1970, 179 p.
- . *Littérature et réalité*. Coll. « Points-Essais ». Paris: Seuil, 1982, 181 p.
- Christin, Anne-Marie. *L'Image écrite*. Paris: Flammarion, 2001, 247 p.
- Derrida, Jacques. *Mal d'archive*. Paris: Galilée, 1995, 154 p.
- Didi-Huberman, Georges. *Images malgré tout*. Coll. « Paradoxe ». Paris: Minuit, 2004, 235 p.
- . *Génie du non-lieu*. Paris: Minuit, 2001, 156 p.
- . *Devant l'image*. Coll. « Critique ». Paris: Minuit, 1990, 332 p.
- Eco, Umberto. *Lector in fabula*. Paris: Grasset, 1985, 314 p.
- Farge, Arlette. *Le Goût de l'archive*. Coll. « Points-Histoire ». Paris: Seuil, 1989, 152 p.
- Ferrari, Federico et Jean-Luc Nancy. *Iconographie de l'auteur*. Coll. « Lignes fictives ». Paris: Galilée, 2005, 95 p.
- Grojnowski, Daniel. *Photographie et langage*. Paris: José Corti, 2002, 394 p.
- Jauss, Hans Robert. *Pour une herméneutique littéraire*. Traduction Maurice Jacob. Paris: Gallimard, 1988, 457 p.
- Le Goff, Jacques. *Saint Louis*. Coll. « Bibliothèque des histoires ». Paris: Gallimard, 1996, 976 p.
- Maingueneau, Dominique. *L'Analyse du discours : Introduction aux lectures de l'archive*. Coll. « HU-Linguistique ». Paris: Hachette Éducation, 1991, 268 p.
- Ortel, Philippe. *La Littérature à l'ère de la photographie*. Nîmes: J. Chambon, 2002, 250 p.
- Piégay-Gros, Nathalie. *Le Lecteur*. Coll. « Corpus ». Paris: Flammarion, 2002, 255 p.

- Reichler, Claude. *L'Interprétation des textes*. Coll. « Arguments ». Paris: Minuit, 1989, 222 p.
- Rouillé, Antoine. *La Photographie*. Coll. « Folio essais ». Paris: Gallimard, 2005, 704 p.
- Rykner, Arnaud. *Pans : Liberté de l'œuvre et résistance du texte*. Paris: José Corti, 2004, 218 p.
- Sontag, Susan. *Sur la photographie*. Traduction Philippe Blanchard. Paris: Seuil, 1979, 184 p.
- \_\_\_\_\_. *Devant la douleur des autres*. Traduction Fabienne Durand-Bogaert. Paris: Christian Bourgois, 2003, 138 p.
- Thélot, Jérôme. *Les Inventions littéraires de la photographie*. Paris: Presses Universitaires de France, 2003, 222 p.

### Espace mélancolique

- Histoire de la vie privée* Vol. 3. Sous la dir. Philippe Ariès et Georges Duby. Coll. « Point-Histoire ». Paris: Seuil. 1999. 635. p.
- Expériences de la perte*. Sous la dir. Michel Juffé, Paris: Presses Universitaires de France, 2005, 392 p.
- Saturne et la Mélancolie*. Sous la dir. de Raymond Klibansky, Erwin Panofsky et Fritz Saxl. Coll. « Bibliothèque illustrée des histoires ». Paris: Gallimard, 1989, 744 p.
- Écrire en langue étrangère : Interférences de langues et de cultures dans le monde francophone*. Sous la dir. de Robert Dion, Hans-Jürgen Lüsebrink et János Riesz. Québec/Francfort: Nota bene/IKO-Verlag, 2002, 566 p.
- Figures de la mélancolie. L'Écrit du temps*. N° 13. Paris: Minuit. 1987, 117 p.
- Agamben, Giorgio. *Stanze*. Traduction Yves Hersant. Coll. « Rivage poche ». Paris: Rivages, 1998, 279 p.
- Aristote. *L'Homme de génie et la mélancolie*. Traduction J. Pigeaud. Coll. « Rivage poche / Petite bibliothèque ». Paris: Rivages, 1988, 129 p.
- Besançon, Guy. *L'Écriture de soi*. Coll. « L'Oeuvre et la Psyché ». Paris: L'Harmattan. 2002, 196 p.

- Blanchot, Maurice. *Le Livre à venir*. Coll. « Folio essais ». Paris: Gallimard, 1987, 341 p.
- Braud, Michel. *La Forme des jours : Pour une poétique du journal personnel*. Coll. « Poétique ». Paris: Seuil. 2006, 320 p.
- Browne, Thomas. *Les Urnes funéraires*. Traduction Dominique Aury. Coll. « Le Promeneur ». Paris: Gallimard, 2004, 106 p.
- Burton, Robert. *Anatomie de la mélancolie*. Traduction Gisèle Venet. Coll. « Folio classique ». Paris: Gallimard, 2005, 463 p.
- Certeau, Michel de. *L'Écriture de l'histoire*. Coll. « Folio essais ». Paris: Gallimard, 1975, 527 p.
- Chambers, Ross. *Mélancolie et opposition*. Paris: Librairie José Corti, 1987, 241 p.
- Cioran, Emil. *Précis de décomposition*. Coll. « Tel ». Paris: Gallimard, 1977, 255 p.
- . *Sur les cimes du désespoir*. Traduction André Vornic et Christiane Frémont. Coll. « Biblio essais ». Paris: Garnier Flammarion, 1997, 129 p.
- Dandrey, Patrick. *Anthologie de l'humeur noire*. Paris: Le Promeneur, 2005, 790 p.
- Foucault, Michel. *Histoire de la sexualité*. Vol. 3. *Le Souci de soi*. Coll. « Tel ». Paris: Gallimard, 1997. 334 p.
- Freud, Sigmund. *Métapsychologie*. Traduction Jean Laplanche et J. -B. Pontalis. Coll. « Folio essais ». Paris: Gallimard, 1986, 185 p.
- . *Le Malaise dans la culture*. Traduction Pierre Cotet, René Lainé et Johanna Stute-Cadiot. Coll. « Quadrige ». Paris: Presses universitaires de France. 2004, 93 p.
- Guardini, Romano. *De la mélancolie*. Traduction Jeanne Ancelet-Hustache. Coll. « Points Sagesses ». Paris: Seuil. 1953, 78 p.
- Hentsch, Thierry. *Le Temps aboli : L'Occident et ses grands récits*. Montréal: Presses de l'Université de Montréal, 2005, 410 p.

- Hersant, Yves. *Mélancolies*. Coll. « Bouquins ». Paris: Robert Laffont, 2005, 972 p.
- Juranville, Anne. *La Mélancolie et ses destins : Mélancolie et dépression*. Coll. « Psych-pocket ». Paris: In Press, 2005, 179 p.
- Kierkegaard, Sören. *Traité du désespoir*. Traduction Kud Ferlov et Jean-Jacques Gateau. Coll. « Folio essais ». Paris: Gallimard, 1988, 251 p.
- Kristeva, Julia. *Soleil noir*. Coll. « Folio essais ». Paris: Gallimard, 1987, 264 p.
- Lapierre, Nicole. *Pensons ailleurs*. Coll. « Un ordre d'idées ». Paris: Stock, 2004, 301 p.
- Le Goff, Jacques. *Saint Louis*. Coll. « Bibliothèque des histoires ». Paris: Gallimard, 1996, 976 p.
- Magris, Claudio. *L'Anneau de Clarisse*. Traduction Marie-Noëlle et Jean Pastureau. Paris: L'Esprit des Péninsules, 2003, 589 p.
- Milon, Alain. *L'Écriture de soi, ce lointain intérieur*. Fougères: Encre marine, 2006, 123 p.
- Nabert, Nathalie. *Tristesse, acédie et médecine des âmes dans la tradition monastique et cartusienne*. Coll. « Spiritualité cartusienne ». Paris: Beauchesne, 2005, 269 p.
- Prigent, Hélène. *Mélancolie, mélancolies : Fortune de la dépression*. Coll. « Découvertes Gallimard ». Paris: Gallimard, 2005, 160 p.
- Schefer, Jean Louis. *L'Espèce de chose mélancolie*. Coll. « Digraphe ». Paris: Flammarion, 1978, 269 p.
- Starobinski, Jean. *Montaigne en mouvement*. Coll. « Folio essais ». Paris: Gallimard, 1993, 595 p.
- Traverso, Enzo. *Le Passé, mode d'emploi : Histoire, mémoire, politique*. Paris: La Fabrique, 2005, 136 p.
- Yates, Frances Amelia. *L'Art de la mémoire*. Traduit par Daniel Arasse. Coll. « Bibliothèque des histoires ». Paris: Gallimard, 1987, 732 p.

## Espace historique

- Témoignage et écriture de l'histoire*. Sous la dir. de Jean-François Chiantaretto et Régine Robin. Coll. « Question contemporaine ». Paris: L'Harmattan, 2003, 480 p.
- L'Espace en toutes lettres*. Sous la dir. de Rachel Bouvet et Basma El Omari. Québec: Nota Bene, 2003, 302 p.
- Mémoires*. N° 71. Mars 2001. Brigitte Krulic « *Écrivains, identité, mémoire, Miroirs d'Allemagne 1945-2000* ». Coll. « Mémoires ». Paris: Autrement. 222 p.
- Les Lieux de mémoire*. Vol 1. Sous la dir. de Pierre Nora. Coll. « Quarto ». Paris: Gallimard, 1997, 1652 p.
- Balzac géographe: Territoires*. Sous la dir. Philippe Dufour et Nicole Mozet. Coll. « Balzac ». Paris: C. Pirot, 2005, 212 p.
- Augé, Marc. *Le Temps en ruines*, Paris: Galilée, 2002, 134 p.
- Bachelard, Gaston. *La Poétique de l'espace*. Coll. « Quadrige ». Paris: Presses Universitaires de France, 2001, 214 p.
- Benjamin, Walter. *Œuvres III*. Traduction Maurice de Gandillac, Pierre Rusch et Rainer Rochlitz. Coll. « Folio essais ». Paris: Gallimard, 2000, 479 p.
- Brinckerhoff Jackson, John. *À la découverte du paysage vernaculaire*. Arles: Actes Sud, 2003, 277 p.
- Cauquelin, Anne. *L'Invention du paysage*. Coll. « Quadrige ». Paris: Presses Universitaires de France, 2000, 281 p.
- Certeau, Michel de. *L'Écriture de l'histoire*. Coll. « Folio essai ». Paris: Gallimard, 1975, 527 p.
- Compagnon, Antoine. *Les Antimodernes*. Coll. « Bibliothèque des idées ». Paris: Gallimard, 2005, 464 p.
- Didi-Huberman, Georges. « Montage des ruines ». In *Simulacre*, n° 5. Paris : 2001, p. 8-17.

- Dion, Robert. « Ville *in absentia*. L'imaginaire de Berlin détruit ». In *Ville imaginaire, ville identitaire*, Sous la dir. de Lucie K. Morisset, Luc Noppen et Denis Saint-Jacques. Québec: Nota Bene, 1999, p. 327-342.
- Eco, Umberto. *Lector in fabula*. Traduction Myriem Bouzaher. Paris: Grasset, 1985, 314 p.
- Forero-Mendoza, Sabine. *Le Temps des ruines*. Coll. « Pays/Paysages ». Seyssel: Champ Vallon, 2002, 217 p.
- Genet, Jean. *L'Atelier d'Alberto Giacometti*. In *Œuvres complètes*. Vol. 5. Paris: Gallimard, 1998, p. 39-73.
- Genette, Gérard. « Espace et langage ». In *Figure*. Paris: Seuil, 1966, p. 101-108.
- Hamon, Philippe. *Du Descriptif*. Coll. « Recherches littéraires ». Paris: Hachette Supérieur, 1993, 247 p.
- Le Goff, Jacques. *Histoire et mémoire*. Coll. « Folio ». Paris: Gallimard, 1988, 406 p.
- Lowenthal, David. *The Past Is a Foreign Country*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985, 489 p.
- Maingueneau, Dominique. *L'Analyse du discours : Introduction aux lectures de l'archive*. Coll. « HU-Linguistique ». Paris: Hachette Éducation, 1991, 268 p.
- Mortier, Roland. *La Poétique des ruines en France*. Coll. « Histoire des idées et critique littéraire ». Genève: Librairie Droz, 1974, 237 p.
- Parrot, Louis. *Où habite l'oubli*. Tour: Farrago, 2006, 150 p.
- Robin, Régine. *La Mémoire saturée*. Coll. « Un ordre d'idées ». Paris: Stock, 2003, 524 p.
- Sansot, Pierre. *Poétique de la ville*. Coll. « Petite bibliothèque Payot ». Paris: Payot, 2004, 640 p.
- Starobinski, Jean. *L'Invention de la liberté. 1700-1789*. Genève: Skira, 1987, 220 p.
- Stendhal. *Promenades dans Rome*. Coll. « Folio classique ». Paris: Gallimard, 1997, 868 p.
- White, Kenneth. *Le Plateau de l'Albatros*. Paris: Grasset, 1994, 362 p.