



Acta fabula
Revue des parutions
vol. 11, n° 1, Janvier 2010
DOI : <https://doi.org/10.58282/acta.5417>

W. G. Sebald, l'anatomiste de la mémoire

Isabelle Soraru

Muriel Pic, *W. G. Sebald. L'image-papillon* suivi de : *W. G. Sebald. L'art de voler*, Paris : Presses du réel, coll. « L'espace littéraire », 2009, 208 p. EAN : 9782840663096.



Pour citer cet article

Isabelle Soraru, « W. G. Sebald, l'anatomiste de la mémoire », Acta fabula, vol. 11, n° 1, Notes de lecture, Janvier 2010, URL : <https://www.fabula.org/revue/document5417.php>, article mis en ligne le 05 Janvier 2010, consulté le 16 Avril 2024, DOI : 10.58282/acta.5417

W. G. Sebald, l'anatomiste de la mémoire

Isabelle Soraru

L'œuvre de W.G. Sebald, auteur majeur de la littérature allemande, est encore peu abordée par la critique de langue française, alors même que les critiques de langue allemande ou anglaise s'y intéressent depuis plusieurs années. En ce sens, le numéro de *Recherches Germaniques* dirigé par Ruth Vogel-Klein et publié suite à un colloque organisé à Paris en 2004 apparaissait comme précurseur en réunissant des études en français et en allemand consacrées à l'auteur d'*Austerlitz*¹. Si le nom de Sebald figure dans de nombreux articles et études portant sur la représentation de la mémoire et de l'Histoire dans la littérature, une seule monographie lui a été pour l'instant consacrée par Martine Carré dans un essai publié aux Presses Universitaires de Lyon et principalement centré sur la figure de l'auteur².

C'est dire si l'essai de Muriel Pic intitulé *W.G.Sebald. L'image-papillon* suivi de la traduction de *L'Art de voler* de W. G. Sebald vient combler un manque flagrant, en prenant la mesure des perspectives ouvertes par les œuvres de Sebald, tant sur le plan littéraire, esthétique que sur le plan des rapports entre fiction et Histoire. En outre, l'essai porte sur l'ensemble des œuvres traduites en français de Sebald, tout en n'hésitant pas à citer d'autres textes en langue allemande. Tout au long de l'ouvrage, Muriel Pic met en évidence d'une part la dimension éthique et politique d'une œuvre singulière qui doit beaucoup à la lecture de Walter Benjamin comme des philosophes de l'école de Francfort, et d'autre part les nombreuses sources et filiations littéraires de l'œuvre de Sebald.

Une mémoire collective hantée par ses refoulements

Muriel Pic s'intéresse à ce qui est sans doute le cœur des œuvres de Sebald, à savoir la question de la mémoire et le rapport à l'Histoire. Car l'enjeu de ses textes et récits, nous rappelle Muriel Pic dès son introduction, est de rendre compte d'une « maladie de la mémoire » dont les fondements seraient à chercher dans cette « lacune mnémonique essentielle » qu'est « la "conspiration du silence" qui, en Allemagne, règne sur la destruction et les ruines du pays à la fin de la Seconde Guerre mondiale » (p. 9), suite aux bombardements et à la destruction par les alliés des villes allemandes entre 1942 et 1945. Ce phénomène de refoulement collectif est abordé par Sebald dans un essai central publié en 1999, *De la destruction comme*

¹ W.G. Sebald. Mémoires, Transfert, Images, dir. par Ruth Vogel-Klein, in *Recherches Germaniques*, hors-série n° 2, 2005.

² Martine Carré, Sebald. Le retour de l'auteur, Presses Universitaires de Lyon, 2008.

élément de l'histoire naturelle, faisant suite à une série de conférences données par l'auteur à Zürich en 1997 qui firent d'ailleurs débat en Allemagne. L'ensemble des œuvres de Sebald se confronte à ce point aveugle d'oubli : celui-ci donne naissance à des pathologies de la mémoire qui affectent les personnages de ses récits sous la forme de vertiges, paralysies ou encore d'états dépressifs, et induit également une conception de la temporalité comme hantise, de la mémoire comme « revenance », où le passé peut à chaque instant faire retour sous une forme spectrale.

L'essai de Muriel Pic s'attache donc, à partir de ce point de départ, à éclairer la conception de l'Histoire de Sebald. Véritable enquêteur historique, chasseur de traces mnésiques sous la forme de photographies et de documents d'archives qui explorent « la fonction documentaire de la littérature » déjà éprouvée par A. Breton, L. Aragon ou A. Döblin, Sebald pratique aussi la méthode littéraire du montage, s'inspirant des travaux de Walter Benjamin.

L'essai s'organise en trois temps : une première partie (« Hantise du temps : le symptôme ») détaille les pathologies et dysfonctionnements engendrés par un temps fonctionnant sur le mode de la hantise ; une deuxième partie (« Anatomie de la mémoire : l'allégorie ») examine la dimension allégorique de certaines images mémorielles, qui représentent l'Histoire sur le mode du *memento mori* et de cycles naturels de destruction ; une troisième partie (« Techniques du regard : l'apparition ») s'intéresse pour finir plus en détail aux modalités du regard et à la question de l'image, essentielle pour appréhender l'esthétique de Sebald. Enfin, la traduction d'un texte de Sebald resté inédit en français (*L'art de voler* — d'ailleurs souvent commenté dans l'essai) vient clore le volume.

La fiction comme enquête, l'écrivain comme chasseur

Les personnages de Sebald sont tous, à des degrés divers, victimes du « syndrome du survivant » décrit par l'auteur dans *L'Archéologue de la mémoire*³, se traduisant bien souvent en symptômes physiques et psychiques de hantise, à l'image des malaises de Jacques dans *Austerlitz*. Muriel Pic montre dans quelle mesure ce symptôme est, pour Sebald, le point de départ d'une enquête à mener, sous la double égide de l'analyse psychanalytique et du genre policier. Sebald qualifie en effet ses narrations de « fictions policières » présentant « des crimes non résolus » (p. 24), et il est l'auteur d'un essai sur les rapports entre psychiatrie et littérature à Vienne au tournant des XIXe et XXe siècles, où il s'intéresse aux pathologies des auteurs majeurs de cette période, comme Schnitzler ou Hofmannsthal. Partant à la recherche de traces qui sont autant d'indices à interpréter, l'écrivain-herméneute se fonde surtout sur un « modèle cognitif qui explique l'accointance de la prose avec l'essai. Plus encore, comme le montre Benjamin, c'est une pratique archaïque, attachée à la chasse et, à ce titre, résolument anthropologique » (p. 32). Cette image

³ *L'Archéologue de la mémoire*, p. 40.

de l'écrivain-chasseur est reliée, comme le montre Muriel Pic plus loin dans son analyse, à un vaste réseau métaphorique où les souvenirs sont autant de papillons à saisir, puis à épingler sous la forme d'images et de photographies dans le récit.

Le temps hors de ses gonds : contre le positivisme historique

Le syndrome de hantise qui affecte les personnages de Sebald doit être lu, selon Muriel Pic, comme le signe d'une conception du temps et de l'histoire s'opposant au modèle d'un temps orienté ou cyclique, et montrant « l'incertitude du temps des horloges » (p. 49), correspondant au temps monumental évoqué par Paul Ricœur dans *Temps et récit*. La temporalité est ainsi envisagée comme « composée de fragments disjoints qui sont autant d'anachronismes surgis grâce aux analogies, ressemblances et correspondances » (p. 50). Soulignant la proximité de Sebald avec Claude Simon et *Le jardin des Plantes*, auquel il est fait constamment référence dans *Austerlitz*, Muriel Pic évoque le semblable refus d'une logique chronologique chez les deux auteurs, leur goût du bricolage ou — terme employé par Claude Simon — du « fagotage » pour restituer les exacts mouvements d'une mémoire étrangère à un temps linéaire. Pour Sebald, le modèle temporel qui s'impose est celui d'un « temps hors de ses gongs, hors du modèle historique » (p. 54), où les réminiscences s'associent et s'agrègent, procédé-type de l'inconscient — qualifié de « *Zeitlos* », hors du temps par Freud — et modèle qui s'inscrit dans une tradition de pensée qui va de l'anhistorisme de Nietzsche à « l'image dialectique » de Walter Benjamin. Mais l'entreprise de Sebald, si elle se situe à la croisée de l'essai et de la fiction, est tout de même littéraire : pour l'auteur en effet, la littérature est considérée comme un « mode politique de faire l'histoire », voire « d'un faire de l'histoire qui [...] éprouve un modèle de temps que n'intègre pas la science historique » (p. 54-55).

La pratique de la collection et du montage. Pour une politique de la mémoire

L'originalité de l'œuvre de Sebald réside dans son usage de l'image, de la photographie et de l'archive au sein même du récit de fiction, bousculant les catégories des genres. Cette originalité formelle, souvent soulignée par la critique, fait aussi l'objet d'une analyse de la part de Muriel Pic qui met en évidence, dans un premier temps, sa parenté avec la pratique de la collection ou du montage, méthode littéraire amplement utilisée par Walter Benjamin. Cette « compulsion de conservation » (p. 58) qui fait coexister la photographie d'apparence la plus anodine, présentant détails, objets, visages d'anonymes, avec documents d'archives, s'inscrit dans la tradition baudelairienne du « chiffonnier », celui qui ramasse les rebuts, et valorise le petit, l'insignifiant, le « marginal », le « déclassé » (p. 58). Chez Sebald, le montage procède selon deux modes : « *le montage par dissemblances* », construisant un véritable catalogue de bric-à-brac, et « *le montage par ressemblances* », favorisant les analogies. Muriel Pic montre bien à quel point, en ce sens, Sebald est proche de la méthode préconisée par Benjamin : en sortant les images de leur contexte, en les

isolant, voire en les recadrant, il est possible de faire émerger entre elles d'autres rapports, de « dynamit[er] le cours de l'histoire »⁴. Pour Sebald comme pour Benjamin, « le montage possède une vertu politique » en tant qu'il mène le lecteur, par une expérience de choc, à « une méditation sur la mort, un travail de deuil ; sa vocation ultime est philosophique. » (p. 85). En refusant toute hiérarchisation des images, mais aussi en affirmant « la nécessité d'une énonciation collective » en donnant la parole aux anonymes et aux sans-voix dans ses récits, la démarche de Sebald témoigne d'un matérialisme littéraire qui « implique une politique de la mémoire visant à voir autrement le passé que depuis le point de vue de l'histoire. » (p.84).

Le véritable visage de l'histoire

Ce n'est pas un hasard si l'essai de Sebald finalement intitulé *De la destruction comme élément de l'histoire naturelle* explicite l'ambition de l'auteur d'écrire « une histoire naturelle de la destruction ». Se référant à *Austerlitz*, Muriel Pic rappelle la description faite de la découverte de strates d'histoire sous la gare de Liverpool Street, et la reproduction, par Sebald, d'une photographie figurant les crânes découverts en ces lieux. C'est que, pour Sebald comme pour Walter Benjamin, le crâne est en vérité allégorie de l'histoire, « vision allégorique résultant d'un long processus historique » (p. 87) où, de destruction en destruction, de catastrophes en catastrophes, le sens de l'histoire devient proprement illisible et se transforme « en nature » (p. 90). Ainsi, pour « faire apparaître la survivance du sens », un patient travail de déchiffrement des traces et des indices est nécessaire, ainsi que « le montage de fragments » (p. 90) qui permet à la littérature de se prévaloir d'une connaissance historique. Car, comme Benjamin encore, Sebald voit dans l'ange de l'histoire de Klee le modèle du rapport des hommes à leur mémoire collective : refusant le travail de deuil, ceux-ci tournent le dos au passé. L'ange de l'histoire se fait ainsi « [a]llégorie d'une modernité qui ne médite pas ses ruines, à propos de laquelle, dès 1933, Benjamin affirmait combien elle était "pauvre en expérience communicable" » (p. 77).

Plaçant le lecteur face aux images, il s'agit alors de le mettre « en contact avec les traces » (p. 94) et de provoquer en lui la nécessaire expérience d'un *memento mori*, d'un contact direct avec la mort.

D'un certain art du regard : l'image épiphanique et l'image-papillon

Pour susciter cette expérience, les images ont un rôle essentiel. Muriel Pic rappelle d'ailleurs que, si les liens de l'esthétique de Sebald avec la photographie sont évidents, sa pratique de la collection d'images et du montage, ainsi que le mode de regard qu'il cherche à développer, doit aussi beaucoup à la peinture et au cinéma

⁴ Walter Benjamin, Paris, capitale du XIXe siècle. Le livre des Passages, trad. Jean Lacoste, éd. Rolf Tiedemann, Paris : Cerf, 2006, p. 493, cité par Muriel Pic, p.126.

— et, notamment, à Eisenstein et à Godard. L'écrivain privilégie tout particulièrement le regard de l'anatomiste, dont Muriel Pic montre l'importance à partir de *La leçon d'anatomie du professeur Tulp* de Rembrandt tel qu'il est commenté par Sebald : « [l]e regard de l'anatomiste est une expression métaphorique du regard à porter sur le passé », qui « va du manifeste au caché et confine à une expérience de déchiffrement » (p. 103).

Si les images peuvent avoir, dans les récits de Sebald, une fonction « documentaire » (p. 61), favorisant l'ancrage historique et fonctionnant comme autant de traces, ou une fonction « rythmique » (p. 62) et temporelle dans la narration, servant alors à ralentir le flot du texte, leur fonction primordiale est toutefois « épiphanique ». L'image a un véritable pouvoir d'apparition, elle permet de faire « apparaître les fantômes » (p. 61). En ce sens, et c'est ce que suggère Muriel Pic, les œuvres de Sebald, si elles s'inscrivent dans la filiation de Walter Benjamin, constituent aussi une manière de répondre à l'auteur de *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* : la photographie, écrit Muriel Pic, prend chez Sebald « une valeur reliquaire » et « [a]u déclin de l'aura correspond une ascension de l'épiphanique. L'industrialisation s'inscrit alors dans le culte des morts en facilitant son insertion dans les espaces intimes : chacun peut conserver près de soi la photographie d'un cher être disparu » (p. 164). Là, c'est la puissance d'apparition propre à la photographie qui est mise en avant par Sebald : comparant le processus de photogénie et l'apparition des spectres dans *Austerlitz*, il n'hésite pas à affirmer, dans *Campo Santo*, que le cliché « n'est rien d'autre que la matérialisation des fantômes. » (p. 166) Ce qu'explore Sebald en vérité, c'est ce tremblement de l'archive photographique parfois vécu par l'historien et décrit par Arlette Farge, cette proximité soudaine et fulgurante du passé, « expérience atmosphérique » où « ce qui flotte dans l'air s'affirme comme le lieu d'une expérience sensible » (p. 174).

Mais l'image ne possède cette puissance d'apparition que si le regard parvient à la saisir, à l'« épingler », tel le chasseur le papillon et il tient aussi à la responsabilité du lecteur que de parvenir à s'en saisir également. Chez Sebald, la métaphore du papillon prend des visages multiples et s'offre véritablement comme fondatrice, se faisant image de la fragilité du destin humain, à l'image du papillon dans la nouvelle de Virginia Woolf, *La Mort de la phalène*.

Perspectives sebaldiennes

L'essai de Muriel Pic offre donc un relais essentiel pour la réception des œuvres de Sebald dans la critique de langue française et prend acte des problématiques les plus importantes soulevées par les œuvres de cet écrivain majeur qui s'inscrit dans toute une filiation littéraire et philosophique issue de la modernité. Le principal mérite du travail de Muriel Pic, outre son caractère précurseur, est sans doute de mettre en évidence la manière dont se nouent, chez Sebald, la fiction et l'Histoire. La

réflexion sur l'Histoire qu'instaure les récits de Sebald est intéressante en ce sens qu'elle interroge et la pratique de l'écrivain et celle de l'historien : il s'agirait là d'une approche historique où la littérature aurait toute légitimité pour faire œuvre de témoignage, qui aurait vraiment pris acte de l'apport de la psychanalyse et du désenchantement moderne, et qui s'inscrirait en porte-à-faux de l'idée de l'histoire comme progrès, de cette « illusion progressiste dans laquelle le capitalisme l'a plongée » (p. 114). Qui plus est, en sondant les « revenances de l'histoire », les œuvres de Sebald font écho à toute une série d'essais, mais aussi de romans ou récits qui, de la même manière, envisagent le temps historique sous le signe d'un télescopage des temps, d'une « *composition d'anachronismes* »⁵, engageant une réflexion sur les « régimes d'historicité » (Hartog) qui sont les nôtres, à l'image des essais de Jean-François Hamel (*Revenances de l'histoire*, paru en 2006⁶), de Lionel Ruffel (*Le dénouement*⁷, 2005), ou des textes d'écrivains comme Pascal Quignard ou encore Antoine Volodine.

Reste à espérer que cet essai sera le point de départ d'études comparatistes qui replaceront cette interrogation sur notre rapport à l'histoire et sur le refoulement historique dans une perspective plus européenne : si Sebald se confronte à un moment spécifique de l'histoire allemande, il est aussi un écrivain européen de premier plan, interrogeant notre présent, grand marcheur et passeur de frontières, héritier de l'esprit fin-de-siècle qui a tant compté dans la pensée européenne.

⁵ Ce sont les termes utilisés par G. Didi-Huberman dans sa lecture de la temporalité à l'œuvre chez l'artiste Parmiggiani (*Génie du non-lieu*, Minuit, Paris, 2001, p. 39).

⁶ Jean-François Hamel, *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité*, Minuit, coll. « Paradoxe », Paris, 2006.

⁷ Lionel Ruffel, *Le dénouement*, Paris, Verdier, coll. « Chaoïd », 2005.

PLAN

AUTEUR

Isabelle Soraru

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : isabelso@hotmail.com