

Université de Montréal

**De l'ombre à la lumière :
la poétique de la consolation chez W. G. Sebald**

par
Mira Missirian

Département de littératures et de langues du monde
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de maîtrise ès arts (M.A.)
en littérature comparée

Décembre 2022

© Mira Missirian, 2022

Ce mémoire intitulé

**De l'ombre à la lumière :
la poétique de la consolation chez W. G. Sebald**

Présenté par
Mira Missirian

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes

Eric Savoy
Président-rapporteur

Terry Cochran
Directeur de recherche

Barbara Agnese
Membre du jury

Résumé

Les traditions antique, biblique et médiévale de la consolation se sont jusqu'à récemment imposées par leurs définitions respectives de ce genre littéraire, l'érigeant en rhétorique qui propose la prévention de souffrances vécues et à venir, à défaut de pouvoir les guérir. Les multiples génocides et conflits du XXe siècle marquent cependant un changement décisif dans la conception même de la souffrance ainsi que des moyens d'y remédier : la consolation, traditionnellement considérée dans sa forme individuelle, revêt désormais une dimension collective en raison des ampleurs des événements de l'Histoire et de leurs effets sur des communautés entières décimées ou vouées à un douloureux exil. Près de soixante ans après la Seconde Guerre mondiale, l'auteur allemand W. G. Sebald se démarque par sa volonté de sonder les profondeurs du silence d'après-guerre dans son Allemagne natale pour dénoncer le trauma collectivement hérité et enduré. Si son œuvre est teintée d'une profonde mélancolie, si elle représente l'anéantissement de tout un monde et si ses protagonistes meurent sous l'effet d'un excès de mémoire, l'univers qu'ébauche l'auteur laisse néanmoins entrevoir une poétique de la consolation : les photographies en noir et blanc ainsi que les documents d'archive qui accompagnent la narration sont la trace persistante d'un monde qui n'est plus ; les ruines décrites renvoient au souvenir des majestueux édifices dont elles sont les restes ; la nature s'offre comme cadre régénérateur qui résiste à la folie humaine ; le temps se révèle malléable et les êtres abritent une mémoire que l'auteur se fait le devoir d'écrire et de transmettre. La consolation se profile autant dans la forme de l'œuvre de Sebald que dans ses thèmes, repensant l'individuel dans le collectif et le passé dans le présent. Ce mémoire propose une réflexion sur la consolation chez Sebald à partir de deux de ses textes phares, *Les Émigrants* [*Die Ausgewanderten : Vier lange Erzählungen*] et *Austerlitz*, où l'écriture est à la fois refuge et consolation, autant pour l'auteur que pour le lecteur.

Mots-clés : Consolation, Sebald, mémoire, collectivité, écriture, transmission

Abstract

Until recent years, the ancient, biblical, and medieval traditions of consolation each offered their respective definitions of this literary genre, making it a rhetoric which aimed to prevent or reason past and future suffering, for want of a cure. The multiple genocides and conflicts of the 20th century, however, mark a decisive change in the very conception of suffering as in the means of remedying it: traditionally considered in its individual form, consolation now takes on a collective dimension because of the scale of historical disasters and their repercussions on entire communities reduced to annihilation or condemned to painful exile. Almost sixty years after World War II, German author W. G. Sebald stands out for his willingness to plumb the depths of post-war silence in his native Germany and to denounce the trauma that was collectively inherited and endured. If his work is tinged with a deep melancholy, if it represents the vanishing of an entire way of life, and if his protagonists die from an excess of memory, the universe sketched out by the author nonetheless suggests a poetics of consolation: the black and white photographs and the archival documents accompanying the narration are the persistent traces of a world that is no longer; the descriptions of ruins bring to mind the memory of the majestic buildings of which they are the remains; nature offers itself as a restorative frame resisting human madness; time appears more malleable than ever and beings shelter a memory which the author makes his duty to transcribe and transmit. Consolation is found as much in the form of Sebald's work as in its themes, rethinking the individual in the collective, and the past in the present. This dissertation aims to reflect on the poetics of consolation in Sebald's writing, particularly in two of the author's key works, *The Emigrants* [*Die Ausgewanderten: Vier lange Erzählungen*] and *Austerlitz*, where writing becomes both a refuge and a consolation, as much for the author as for the reader.

Keywords: Consolation, Sebald, memory, collectivity, writing, transmission

Table des matières

Résumé	i
Abstract	ii
Table des matières	iii
Remerciements	v
Avant-propos	vi
Introduction : Réécrire la consolation	1
Première partie : Consolations de la mémoire	28
I. Méditations d'après-guerre, irruptions du passé	28
II. À la recherche de l'identité perdue	38
III. De la rencontre à la transmission : les affinités transgénérationnelles	46
Deuxième partie : Variations de la consolation	56
I. Les résurrections de la nature	56
II. Le temps sensible : retours et répétitions	62
III. Revivre par l'écriture	71
Conclusion : Requiem pour un monde disparu	80
Bibliographie	1

*À la mémoire de Marie Der Chahinian,
qui a longtemps été ma consolation*

Remerciements

Je tiens à exprimer ma profonde reconnaissance envers Terry Cochran, mon directeur de recherche, pour sa bienveillance, sa patience, son sens de l'humour et sa clairvoyance. Merci d'avoir tant nourri et inspiré ma réflexion ces dernières années.

Mes sincères remerciements à Sonia Sarah Lipsyc pour ses conseils et ses nombreux enseignements. Ses recherches sur la résistance spirituelle pendant la Shoah ont exercé une influence décisive sur mon parcours et mes engagements personnels.

Merci à Valentina Pancaldi, ma grande sœur, pour m'aider à tracer ma voie et pour avoir pensé ce mémoire avec moi.

Je remercie Ayman Syed pour sa confiance et son amitié indéfectibles ; elles embellissent ma vie depuis dix ans.

Tout mon amour à mes parents, Kevork et Annie, et à mon petit frère, Patrick, mes sources de lumière et ma plus grande joie.

Avant-propos

La consolation connaît aujourd’hui un engouement important, une attention qui gagne de l’ampleur alors que les études à son sujet se multiplient et font état non seulement d’un besoin d’en élucider le sens, mais aussi de repenser notre rapport au monde, de réexaminer l’universalité d’une expérience qui nous est commune et qui est celle de la souffrance.

Qu’est-ce que la consolation au XXI^e siècle ? Et que peut-elle aujourd’hui ? La pandémie de la COVID-19, la crise climatique, la guerre en Ukraine, pour ne citer que quelques exemples, ravivent cette question, chacune à leur manière, et provoquent une prise de conscience des liens qui nous rapprochent l’un à l’autre, des échanges et des *transmissions* qui jalonnent notre quotidien et dont les impacts restent à élucider. Plusieurs événements actuels – qui rappellent des épisodes historiques dont les conclusions ont longtemps été tenues pour acquises – surprennent le cours de l’Histoire qui s’ébauche, obligent à se rendre à l’évidence de cycles qui se répètent et qui se poursuivent, malgré les innombrables transformations à grande échelle, autant historiques, géographiques, sociales que culturelles. Appréhender l’Histoire sous la forme de chapitres et d’épisodes, par l’entremise d’une chronologie soigneusement établie, composée de dates et de siècles se succédant sans encombre et ayant été consciencieusement délimités, c’est oublier son caractère continu, avec ses revirements, ses répétitions et ses *retours*. Une pandémie mondiale aura obligé le monde entier à reconsidérer son rapport à *l’autre*, l’herméticité – ou la perméabilité – de nos frontières et de nos espaces, l’assurance et la garantie, en même temps que la faillibilité, de nos progrès ; elle aura imposé une remise en question des responsabilités et des attentes envers autrui, ce que signifient à la fois l’isolement et l’appartenance à une communauté. La guerre en Ukraine aura atteint les fondements d’alliances

géopolitiques longtemps considérées stables et chamboulé la certitude de la paix en Occident ; les conflits mondiaux, autant dans les pays du Moyen-Orient qu'ailleurs, ainsi que les effondrements économiques qui touchent plus d'un pays, auront rendu palpable la fragilité des systèmes qui sont les nôtres. Quant à elle, la crise climatique, longtemps négligée et dépréciée, aura bouleversé notre perception d'un monde supposé infaillible pour en souligner la vulnérabilité.

Dans un contexte des plus particuliers, le besoin de repenser notre rapport à *l'autre* se fait aujourd'hui imminent. Et qu'est-ce que la consolation, sinon précisément le souci et la considération de l'autre ? Si elle trouve un ancrage et une inscription dans la philosophie, la consolation s'élabore également, depuis sa genèse, en littérature. Dans l'acte d'écrire se profilent un appel et un transport vers l'autre, à la manière d'une main tendue en un geste de compassion et un mouvement d'amitié. À l'image de la consolation, la littérature est l'espace d'une identification, d'un échange, d'une bienveillance et d'un investissement affectif qui se renforcent avec chaque page qui tourne et chaque mot qui s'ébauche.

Ces éléments se retrouvent réunis dans l'écriture de l'auteur allemand W. G. Sebald. Décédé dans un accident de voiture en 2001, l'auteur aura fait de son œuvre le lieu d'une interrogation des liens qui nous rattachent au passé et la manière dont ce dernier se manifeste dans notre quotidien ; il aura tenté de secouer des prises de position nationales et collectives ; il aura dépeint la douloureuse réalité de l'exil et le fait de vivre, pour reprendre l'expression de l'auteur franco-arménien Krikor Beledian, dans « l'espace de la traduction¹ », c'est-à-dire à la frontière de deux – ou plusieurs – identités ; il aura réfléchi à la manière dont l'Histoire marque

¹ Krikor Beledian, *L'Image*, Classiques Garnier, trad. S. Bekmezian, 2021.

les consciences et dont elle est représentée ; il aura dépeint le rapport aux arts et aux lieux ; et surtout, il se sera demandé comment prendre position face à l'expérience d'une douleur profonde et démesurée, qui est celle de la Shoah.

Aux premiers abords, l'œuvre de Sebald serait pourtant difficilement perçue comme *consolante*. Au contraire, elle témoigne d'une mélancolie profonde, marquée paradoxalement par ce que Karine Winkelvoss qualifie très justement d'« une économie du pathos² », cette particularité propre à l'écriture de l'auteur qui mêle une identification affective envers ses personnages à un certain détachement qui laisse percer la facticité de l'Histoire. Inclassable, son œuvre est une plongée dans le passé qui a souvent fait l'objet d'études psychanalytiques, intermédiaires, ou encore sur la postmémoire. Pourtant, à la lire, l'on décèle, entre les lignes et comme un après coup, un mouvement qui tend, sinon vers la guérison, du moins vers l'*espérance*. Comment donc ne pas repérer dans cet espoir qui s'entête et perdure le profil de la consolation ?

Lire Sebald, avec ses descriptions des ravages de la Seconde Guerre mondiale, ses villes tombées en ruines, ses exilés sans points de repères et démunis de tout ancrage, et sa propre angoisse face à la faillibilité de la mémoire, permet, d'une manière paradoxale, d'éprouver les limites de la souffrance, de mettre au défi l'étendue de sa représentation, autant visuelle que textuelle, pour tenter de s'en affranchir. Dans l'effort d'articuler les conséquences de la Shoah et d'en révéler les traces, Sebald se distingue d'autres auteurs contemporains en ce qu'il offre, souvent à son insu, une nouvelle manière d'aborder la question de l'indicible, de repenser l'écriture après Auschwitz et les camps de la mort, en mettant à l'épreuve la fameuse citation de Theodor Adorno. Ce n'est pas s'approprier cette expérience de souffrance extrême, la réduire à

² Karine Winkelvoss, *W. G. Sebald, l'économie du pathos*, Classiques Garnier, 2021.

des images polies ou des témoignages à moitié élaborés mais, au contraire, de tenter de la comprendre, de se saisir de sa forme, de faire de l'exercice de la consolation non pas un débit de formules creuses et banales, mais celui d'une écoute et d'un devoir de mémoire qui s'étirent et se poursuivent à travers les générations.

Ce devoir de mémoire résonne particulièrement en moi, petite-fille de survivants du génocide arménien de 1915, dont l'enfance a été marquée par les témoignages – fragmentaires, chuchotés, à peine articulés – de mes grands-parents. La découverte de l'œuvre de Sebald a provoqué en moi une prise de conscience d'une polyvalence en même temps que d'une singularité des expériences des victimes de génocides, mais aussi de leurs héritiers. J'ai souvent eu l'impression, en le lisant, de retrouver les expressions qu'employaient mes propres grands-parents, de recouvrer leurs manières, d'assister à leurs soudains éclats d'émotion et d'être confrontée à leur silence profond, d'avoir sous les yeux leurs tentatives de représenter ce que leurs mots échouaient à reproduire et de refaire l'expérience d'un regret, celui de ne pas avoir su quelles questions poser, ou comment. Je me suis identifiée à cet effort de percer le brouillard de ces vies, de partir à leur recherche et de les imaginer, de se figurer ces êtres tels qu'ils étaient *avant*, et de tenter de restituer l'image de ces survivants tels que je les ai connus. L'œuvre de Sebald revêt pour moi la texture cendreuse et ombragée d'un nuage à travers lequel perce un rayon de lumière, cette œuvre qui m'apparaît à la fois comme le terme d'une recherche en même temps que son seuil.

Pour cette raison, et bien d'autres encore, ce mémoire souhaite faire valoir la poétique de la consolation qui s'ébauche et se profile dans l'œuvre de W. G. Sebald, sans toutefois s'inscrire dans le sillage de travaux psychanalytiques ou de postmémoire qui s'intéressent à l'étude du

trauma transgénérationnel et de ses manifestations diverses dans l'écriture de l'auteur. Au contraire, ce travail espère aborder la souffrance que décrit l'auteur sous l'aspect d'un exercice de recherche et d'élucidation, de mise en lumière et de transmission, plutôt que d'un impossible inarticulé et sans issue qui hante les pages de son œuvre. Ce sont surtout les ouvrages *Les Émigrants* [*Die Ausgewanderten : Vier lange Erzählungen*] et *Austerlitz* qui feront l'objet d'une analyse approfondie et serviront de pierre angulaire à la réflexion soutenue dans ces pages. Ces deux livres offrent une perspective saisissante sur la consolation telle qu'elle apparaît dans les témoignages d'après-guerre, dans l'expérience du souvenir et de l'oubli, dans les rapports entretenus avec les autres, ainsi que dans la nature qui renaît, l'architecture qui s'offre comme cadre consolateur pour une collectivité entière, et le passé qui s'avère moins lointain ou hermétique et toujours à proximité.

La première partie de ce travail s'intéresse à des considérations d'ordre plus historique et en lien avec la trame narrative des deux ouvrages, afin d'offrir une mise en contexte des quêtes identitaires des protagonistes de Sebald et d'examiner le récit tissé par l'auteur. La deuxième, quant à elle, s'intéresse plutôt à la forme même de l'œuvre ainsi qu'à l'esthétique de l'écriture sebalienne, pour tenter de comprendre non seulement la manière dont Sebald matérialise le passé mais comment s'articule et varie la poétique de la consolation que l'on retrouve dans ses descriptions des lieux et des êtres, du temps et des objets, à la fois restitutions du passé et requiem pour un monde disparu.

Introduction : Réécrire la consolation

Que dire de la souffrance, sinon qu'elle est une blessure que l'on cherche éperdument à guérir ? Si l'expérience du chagrin, la mise à l'épreuve des êtres, leur confrontation à d'intenables supplices et leurs accès de désespoir constituent un apprentissage inéluctable, voire un véritable rite de passage, l'initiation à la souffrance entraîne du même coup l'enseignement de l'endurance. Si l'Histoire est la scène de laquelle fusent plaintes et lamentations, se murmurent et se chuchotent, en coulisses, des paroles de consolation. La littérature, panorama de l'expérience humaine, témoigne dès ses débuts de cette singulière dualité. Alors que *L'Épopée de Gilgamesh*, l'un des récits les plus anciens dont nous conservons la trace, met en scène la douloureuse plainte d'un homme en proie à sa propre finitude, il s'y profile parallèlement une défense face à la mortalité humaine, celle d'un souvenir à garder et d'une mémoire à transmettre. Et si la Bible, avec sa Genèse, ses Psaumes et ses Lamentations, peint le tableau d'une humanité déchue et vouée à la souffrance, elle offre simultanément l'espérance du salut et le réconfort de la foi. Dans l'épreuve du désespoir se dessine inlassablement la ligne de mire qui mène à son abrègement. La consolation, si elle présuppose la souffrance dont elle est le fruit, n'est autre que le revers d'une même médaille. Pour passer des pleurs à l'apaisement, il suffit de retourner le médaillon.

Qu'est-ce que donc la consolation ? Si elle n'est pas une guérison des maux subis, elle est pourtant et d'abord une tentative de *réparation*, une volonté de reconstituer les morceaux d'une unité qui aura été brisée. La consolation est un mouvement de *rapprochement*, un élan de l'un vers l'autre, tant elle se fonde sur la base d'un échange, d'un dialogue, d'une interaction : avec un ami, avec Dieu, avec la Philosophie, avec le passé, avec soi-même. Elle est autant l'action de

sonder ses propres profondeurs que la tentative de percer celles d'autrui. La consolation suppose aussi une *transformation* : elle est la métamorphose de la faiblesse en force, l'élaboration et l'édification d'un raisonnement, le constat d'un foisonnement intérieur et la mise en action d'un revirement de la pensée. La consolation est un travail de *reconversion* des ressources profondes, la fortification d'une connaissance et la consolidation d'un lien. Mais avant tout, et surtout, la consolation est la quête et la découverte de l'espoir.

Si la consolation revêt très tôt une importante dimension religieuse et se forge une place, dès l'Antiquité, parmi les principaux genres littéraires de la tradition occidentale, elle ne se cantonne toutefois pas à certaines croyances ou à certaines périodes. Au contraire, la consolation se voit attribuer diverses formes selon les cultures et les époques ; au Japon, par exemple, elle est une pratique du quotidien datant du XVe siècle et retrouvée dans le *Kintsugi*, cet art qui consiste à « réparer les céramiques brisées avec de la laque saupoudrée d'or³ ». La craquelure dorée donne une nouvelle vie à l'objet, le magnifie, ajoute à sa valeur. La fragilité même de l'objet en constitue la beauté ; la vulnérabilité de l'être se meut en sa plus grande force. Cette approche à la consolation trouve ses déclinaisons dans d'autres traditions et d'autres siècles, et sa définition évolue encore à l'heure même où s'ébauchent ces mots.

I. La consolation : trajectoire et définition

La tradition judéo-chrétienne fait de la foi un abri et un remède, tant se renforce la certitude d'un accompagnement jusque dans les pires souffrances et tribulations, et tant se fait probante la recherche de vérités éternelles auxquelles s'agripper. Pour le croyant éploré qui se lamente,

³ Jacques Attali et Stéphanie Bonvicini (dir.), *Consolations*, Librairie Arthème Fayard/Pluriel, 2017, p. 10.

Dieu devient un seul et unique refuge, une inépuisable source de consolation. Le *Livre des Psaumes* recèle les témoignages les plus émouvants d'une détresse s'abandonnant à la protection d'une force qui la surpasse et qui seule peut l'apaiser : « Quand en mon sein abondent mes soucis, tes consolations égaient mon âme⁴ », chantent des voix à l'unisson.

La Bible offre une image saisissante de la consolation, particulièrement dans *Les Psaumes* et le *Livre de Job* où s'ébauchent une recherche et un appel du divin. L'Homme des *Psaumes*, en proie aux affres de la tourmente, s'offre sans retenue à celui qui est son sauveur :

Et que Iahvé soit la citadelle pour l'opprimé,
une citadelle aux temps de la détresse !
Et qu'en toi se confient ceux qui savent ton nom,
car tu n'abandonnes pas ceux qui te cherchent, ô Iahvé !⁵

En Iahvé se logent les aspirations et les espérances d'une humanité persécutée et entourée de toutes parts de catastrophes innommables ainsi que de païens « oublieux de Dieu⁶ ». La consolation biblique trouve son apogée dans la foi en Iahvé ; mais plus encore, elle se nourrit et s'alimente de sa *réponse*. L'Homme persécuté trouve son refuge dans un Dieu qui non seulement lui prête l'oreille et l'abrite mais lui répond :

Iahvé, comme ils sont nombreux mes adversaires,
nombreux ceux qui se dressent contre moi !
Nombreux ceux qui disent de moi-même :
« Pas de salut pour lui en Dieu ! »

Mais toi, Iahvé, tu es un bouclier pour moi,
ma gloire, celui qui relève ma tête !
De ma voix je crie vers Iahvé
et il me répond de sa montagne sainte.⁷

⁴ Ps. 94 : 19, dans *La Bible. Ancien Testament*, Édouard Dhorme (dir.), Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », vol. II, 1959, p. 1108.

⁵ *Ibid.*, Ps. 9-10 : 10-11, p. 905.

⁶ *Ibid.*, Ps. 9-10 : 18, p. 906.

⁷ *Ibid.*, Ps. 3 : 1-5, p. 894.

La consolation judéo-chrétienne se fortifie de la certitude d'une réponse divine qui se manifeste toujours et ne manque pas à l'appel. Le *Livre de Job* en est l'exemple le plus poignant, tant l'échange avec Dieu y revêt de nouvelles dimensions. Job, un homme « parfait et droit, craignant Élohim et se détournant du mal⁸ », est soudain assailli d'une panoplie de maux lorsque Dieu décide d'éprouver sa foi. Face à la succession de pertes aussi soudaines qu'incompréhensibles, Job se lamente, s'emporte, cherche à comprendre et demande à parler à Iahvé : « Qui me donnera quelqu'un qui m'écoute ? Voici ma signature ! Que Shaddaï me réponde !⁹ »

Job exige des réponses, remet les desseins de Dieu en question. Mais ce que semble révéler son périple est que le malheur est inévitable et la souffrance sans raison ; le doute peut s'immiscer et la croyance peut s'ébranler, mais ce qui demeure certain est la présence soutenue de Dieu. Sa réponse est à rechercher et à quémander ; et c'est uniquement lorsque Iahvé se montre à Job que celui-ci est consolé. Job est vu et connu d'un Dieu qu'il voit et connaît :

Et Job répondit à Iahvé et dit :
Je sais que tu peux tout
et qu'aucune idée n'est irréalisable pour toi ;
Mais j'ai annoncé – et je ne comprenais pas –
des merveilles qui me dépassent – et je ne savais pas !
Par ouï-dire j'avais entendu parler de toi,
mais à présent mon œil t'a vu,
c'est pourquoi je m'abîme et me repens,
sur la poussière et la cendre !¹⁰

Dans son livre *On Consolation: Finding Solace in Dark Times* (2021), l'auteur Michael Ignatieff souligne éloquemment que l'histoire de Job fait de la foi – et donc de la consolation – le lieu d'un échange et d'une affirmation : « Here is worship as dialogue and argument. In Job, consolation

⁸ Job 1 : 1, *op. cit.*, p. 1221.

⁹ *Ibid.*, Job 31 : 35, p. 1310.

¹⁰ *Ibid.*, Job 42 : 1-6, p. 1345-1346.

becomes a demand for divine validation, a cry insisting on its right to be heard¹¹ ». La consolation dans les *Psaumes* et *Job* prend la forme de la consolidation d'un lien avec son Dieu et sa foi, et, surtout, revêt le caractère d'une affirmation extérieure qui fait du sujet exploré un sujet *écouté*.

À l'Antiquité, la consolation est également le lieu d'un échange et le fruit d'une écoute mais elle est moins la quête d'un refuge qu'une forme de résignation face aux amertumes de la vie. Dans son émouvante *Consolation* à sa mère, Sénèque fait valoir cette qualité d'endurance qu'entraîne et renforce la souffrance : « Que ceux dont l'existence n'a été qu'une succession d'infortunes sachent endurer les coups les plus cruels d'un cœur ferme et inébranlable. La continuité du malheur offre du moins cet avantage, qu'à force de maltraiter elle finit par endurcir¹² ». Si l'affliction est le propre de l'existence, l'apaisement l'est tout autant. Cette convergence de deux expériences pourtant diamétralement opposées se fait valoir depuis des siècles : les rites funèbres, de même que les écrits d'Homère ou les tragédies d'Eschyle, témoignent de ces deux actes, de ce mouvement qui veut puiser dans la souffrance son remède. Nombreux ont été les moyens éprouvés pour alléger la souffrance morale et en atténuer les effets, et la quête de palliatifs a été aussi longue qu'ont été divers les remèdes essayés depuis l'Antiquité. Dans un premier temps, les Anciens ont tenté de guérir la détresse de l'âme par des remèdes purement physiques, comme le relève l'historien français de la morale antique, Benjamin-Constant Martha, dans ses *Études morales sur l'Antiquité* (1882). Toute une panoplie de tentatives a été faite pour contrer la douleur, allant de rituels destinés à « noyer les soucis » lors de cérémonies funèbres, au recours à des plantes et substances censées faire évacuer du

¹¹ Michael Ignatieff, *On Consolation: Finding Solace in Dark Times*, Random House Canada, 2021, p. 13.

¹² Sénèque, « Consolation à Helvia », dans *Dialogues. Tome III : Les Consolations*, trad. R. Waltz, Les Belles Lettres, 2017, p. 61.

corps les passions et les chagrins. L'*Odyssée* offre un exemple saisissant de cette tendance à se fier aux propriétés curatives des plantes : Hélène mélange à du vin du népenthès – plante à laquelle l'on attribuait des vertus apaisantes – qu'elle fait ensuite servir à ses invités, afin qu'ils ne soient pas trop affectés par le triste souvenir d'Ulysse dont on se remémore les exploits. Cette plante

calmant la douleur, la colère, dissolvait tous les maux ; une dose au cratère empêchait tout le jour quiconque en avait bu de verser une larme, quand bien même il aurait perdu ses père et mère, quand, de ses propres yeux, il aurait devant lui vu tomber sous le bronze un frère, un fils bien aimé...¹³

Ce désir de maîtriser et de prévenir les imprévus causés par la souffrance aura transformé l'exercice de la consolation en un véritable art évoluant au fil du temps pour devenir celui des « paroles magiques », un art d'incantations et d'injonctions : en somme, *un art des mots*. L'acte de consoler, de se tourner vers l'autre pour tenter de le soulager des maux qui lui pèsent, se transforme à l'Antiquité en rhétorique, s'érigeant en « genre littéraire spécial auquel s'exerçaient volontiers les moralistes et qui avait ses règles, sa méthode et ses traditions¹⁴ ». Comme l'écrit René Waltz dans son introduction aux *Consolations* de Sénèque, les philosophes de l'Antiquité se sont très vite aperçus que pour consoler, il fallait exceller « à épouser les sentiments d'autrui, à les analyser en remontant à leurs sources profondes, à en discerner les nuances¹⁵ ». Surtout, il fallait savoir « trouver les paroles qui touchent et les arguments qui décident¹⁶ ». Les stoïciens en particulier se donnaient pour devoir de jouer le rôle de directeurs de consciences, en commençant par leurs proches et leurs amis pour s'adresser, par leur entremise, à l'humanité

¹³ Homère, chant IV, 196-224, dans *Odyssée*, trad. V. Bérard, Gallimard, coll. « Folio classique », 1999, p. 83-84.

¹⁴ René Waltz, « Introduction », dans *Dialogues* par Sénèque, *op. cit.*, p. V.

¹⁵ *Ibid.*, p. VII.

¹⁶ *Ibid.*

tout entière. Si la consolation est née en réponse à des épreuves personnelles, que ce soit la mort d'un être cher, l'exil en des contrées lointaines, ou la maladie, pour ne citer que quelques exemples, elle pointe invariablement vers une universalité de l'expérience humaine. Connue par chacun à divers degrés, la souffrance est commune à tous ; ce constat constitue en soi une consolation. À Marcia qui a perdu deux de ses fils, Sénèque écrit : « Parcours des yeux la foule de tes semblables, connus ou inconnus : tu découvriras partout des misères plus grandes que la tienne¹⁷ ».

Devant la prolifération des maux, les stoïciens en particulier ont recueilli et classé tous les arguments qui pouvaient être offerts afin de raisonner chaque infortune, en faisant de la consolation un exercice philosophique. Les *Tusculanes* de Cicéron en sont un fameux exemple, alors que le philosophe écrit en amont de son ouvrage : « La philosophie a pour chaque affliction des remèdes propres que je vous apprendrai quand il vous plaira¹⁸ ». Cicéron s'était inspiré de l'Argument de Crantor (autour de 300 avant J.-C.), recueil aujourd'hui perdu mais dont les traces subsistent dans les écrits de Sénèque et de Plutarque, et qui aurait défini les bases de la *consolatio* antique. Ce recueil, appris par cœur, était consulté comme un « [tiroir philosophique] où l'on pouvait puiser selon l'occasion et le moment, selon le mal qu'il s'agissait de combattre¹⁹ ». D'ailleurs, les consolations se multiplièrent à tel point que la profession de consolateur apparut, avec une prolifération d'adeptes qui ajustaient leurs propos selon la personne à laquelle ils s'adressaient. Les consolations de Sénèque et de Plutarque, parmi les plus connues, témoignent à leur tour de ces préceptes adoptés par le stoïcisme et gardés *sous la main*, au point de donner

¹⁷ Sénèque, « Consolation à Marcia », *op. cit.*, p. 28.

¹⁸ Citation relevée dans « Les consolations dans l'Antiquité », dans *Études morales sur l'Antiquité* par Benjamin-Constant Martha, Hachette, 1882, *op. cit.*, p. 141.

¹⁹ *Ibid.*

l'impression d'avoir été puisées dans un même tiroir. Si Sénèque écrit à Marcia : « Tu ne te consumeras pas de chagrin, tu ne te martyriseras pas à plaisir [...] car la souffrance aussi a sa pudeur²⁰ », Plutarque de son côté félicite sa femme de sa retenue lors des funérailles de leur fille, en lui disant : « Il faut [qu'une femme] sache que le trouble et l'agitation de la douleur éprouvée dans le deuil doivent être soumis tout autant à la modération, modération qui ne s'attaque pas – comme le croit le vulgaire – à l'amour pour les siens, mais aux excès de l'âme²¹ ». La consolation antique fait état d'un raisonnement souvent qualifié de froid et de brutal. Pour les stoïciens, la consolation apparaît surtout comme la *prévention* de la douleur, voire une tentative de supprimer le besoin même de consolation. C'est ce que souligne Beata Agrell dans son article « Consolation of Literature as Rhetorical Tradition: Issues and Examples » (2001) :

The Stoics tried to minimize the need for consolation because such needs were incompatible with the stoic philosophy of rationality [...]. Stoic consolation therefore aimed at eliminating the very need of consolation.²²

Dans la conception stoïcienne de la consolation, le raisonnement, la résignation et l'anticipation des maux priment sur le reste. La consolation est le lieu d'un apprentissage à faire, un exercice de maîtrise de soi en prévention de la douleur. Cette manière d'entrevoir la consolation, comme une activité à perfectionner, se poursuit au Moyen Âge.

En effet, le Moyen Âge érige la consolation en lieu de fondement d'une philosophie divine. Avec Boèce se posent les premiers jalons de ce mouvement qui fait de la rhétorique consolatrice non seulement une prévention des maux mais une *rééducation*. Dans sa *Consolation de la*

²⁰ Sénèque, *op. cit.*, p. 17.

²¹ Plutarque, *Consolation à sa femme*, trad. N. Waquet, Payot & Rivages, 2018, p. 38.

²² Beata Agrell, « Consolation of Literature as Rhetorical Tradition: Issues and Examples », dans *LIRjournal, Consolation – Literary and Religious Perspectives*, Göteborgs Universitet, 2001, p. 13.

Philosophie, écrite vers 524 alors qu'il était en prison et attendait son exécution, Boèce, double héritier des traditions antique et chrétienne, établit un dialogue à caractère philosophique ayant pour interlocuteurs lui-même et Dame Philosophie. La *Consolation* commence comme le récit d'un songe, dans lequel la Philosophie apparaît en souveraine au vêtement déchiré, et prend la forme d'un dialogue qui vise à rapprocher et à rétablir un lien entre le prisonnier et sa vocation, à la manière d'un supplicié renouant avec son Dieu. Si Dame Philosophie n'enseigne rien de nouveau à Boèce, lui qui a longtemps été un étudiant de la philosophie grecque, elle lui permet de renouer avec son identité de philosophe depuis les murs de sa prison, et d'alléger la tourmente d'un malheur jugé injuste et *immérité*, malheur d'ailleurs exacerbé par le constat de son propre détournement des préceptes philosophiques. La Philosophie dit à Boèce :

Était-il concevable, répondit-elle, que j'abandonne mon enfant ? Que je ne prenne pas ma part du fardeau que tu as dû porter parce que la haine s'est déchaînée sur mon nom ? Que je ne partage pas tes malheurs?²³

Ce retour à une identité oubliée et délaissée, par le biais d'un travail de remémoration, devient une consolation pour le prisonnier. La Philosophie ramène à la mémoire de Boèce les leçons apprises des stoïciens et, ce faisant, l'accompagne dans tous ses maux, lui apportant le secours d'une conversion quasi-mystique qui l'aide à se préparer à la mort. Cette conversion – ou reconversion – à la philosophie est déployée méthodiquement, invitant le prisonnier à puiser dans la bibliothèque de sa mémoire pour y recouvrer les ressources lui permettant d'affronter la solitude et les souffrances, voire de dissiper les maux causés par l'oubli de ses connaissances. En même temps, ces ressources intérieures se présentent à Boèce emprisonné comme la promesse de son ascension spirituelle par-delà la mort, ascension dont le point de départ est la philosophie.

²³ Boèce, *Consolation de la Philosophie*, trad. C. Lazam, Payot & Rivages, 2020, p. 57.

La réconciliation avec son ancienne et *véritable* vocation est la forme que revêt donc la consolation chez Boèce. Ce thème d'union ou de *réunion* se poursuit avec le théologien dominicain Maître Eckhart (1260 à 1328), pour qui l'unité avec le divin entraîne l'écartement et l'abrègement de la souffrance.

En écrivant *Le livre de la consolation divine*, Maître Eckhart propose non seulement un rapprochement avec Dieu – avec qui l'homme constitue une unité²⁴ – mais une soumission, voire une incorporation complète avec Lui. Comme chez Boèce, la souffrance pour Eckhart n'est autre que le résultat d'un détournement, cette fois-ci un détournement de la sagesse de Dieu. En écho aux *Confessions* de Saint-Augustin, Eckhart écrit :

Certes ! toute ta souffrance ne vient que de ce que tu ne retournes pas vers Dieu : si tu étais formé et engendré dans la justice seule, rien, ni sa justice, ni Dieu lui-même, ne pourrait te faire souffrir. [...] L'homme doit donc se dépouiller avec application de son moi et de toutes les créatures et ne connaître d'autre père que Dieu seul. Ainsi ni Dieu ni la création, ni le créé ni l'incrédé ne sont en état de le faire souffrir : son être, sa vie et sa connaissance, ses projets et son activité, tout cela est de Dieu, en Dieu, est Dieu même.²⁵

Pour le théologien, la connaissance de Dieu est une consolation, et la souffrance est à accueillir comme une chance, un cadeau de Dieu qui n'assujetti pas à la souffrance sans raison quelconque. Plus encore, la souffrance est *pour* Dieu, partagée *avec* Dieu, qui souffre davantage encore que celui qui s'étirole pour Lui :

Dieu souffre si volontiers avec nous, dans la mesure où nous ne souffrons que pour lui, que ce ne lui est plus douloureux, mais une joie au contraire. Et si nous avions l'attitude que nous devrions, la souffrance ne serait pas non plus pour nous douloureuse, mais un délice et un rafraîchissement.²⁶

²⁴ Maître Eckhart, « Le livre de la consolation divine », dans *Sermons-traités*, trad. P. Petit, Gallimard, coll. « Tel », 1987, p. 202.

²⁵ *Ibid.*, p. 202-203.

²⁶ *Ibid.*, p. 226-227.

Cette souffrance voulue et espérée – Eckhart rappelle d’ailleurs les paroles de Sénèque conseillant de tout accepter comme s’il s’agissait de ce que l’on avait désiré et souhaité – diffère de celle que tentent de prévenir les stoïciens. La souffrance chrétienne est perçue au Moyen Âge comme un réconfort, voire une consolation, parce qu’elle est le signe de la présence continue et soutenue de Dieu. Chez Eckhart, tout comme chez Boèce, le malheur se transforme en épreuve de vertu, « comme une faveur céleste, un privilège que la Providence accorde à l’homme de bien, pour l’exercer, l’épurer et l’élever à une perfection en quelque sorte divine²⁷ ». La souffrance n’est plus à craindre et n’a pas besoin d’être atténuée ou consolée. S’il y a consolation, c’est dans le fait même de souffrir, le malheur n’étant autre que la preuve d’un accompagnement. Cette conception de la consolation fait écho à celle du *Livre de Job* mais on la retrouve également chez Samuel Usque en 1553, dans sa *Consolation aux tribulations d’Israël*. Selon l’auteur, le peuple juif, malgré ses fautes et son déracinement, est perpétuellement accompagné par Iahvé, ses maux et ses joies provenant de la même source :

Chaque tribulation est accompagnée de la prophétie qu’elle semble accomplir, afin que nous puissions voir que, de même que les prophéties de nos maux se sont révélées vraies, celles de nos biens se réaliseront aussi nécessairement selon notre croyance, car les uns et les autres proviennent de la même source.²⁸

La consolation comme *quête* – d’un raisonnement ou d’une foi – s’étend à travers les siècles pour s’établir comme norme et canon. Mais le XX^{ème} siècle marque un retournement de situation et un changement de paradigme : les horreurs des guerres mondiales qui marquent ce « siècle de génocides²⁹ », pour reprendre l’expression de Bernard Bruneteau, oblige à repenser la consolation à l’ère de massacres de masse qui horrifient non seulement par leur nature même

²⁷ Martha, *op. cit.*, p. 185.

²⁸ Samuel Usque, *Consolation aux tribulations d’Israël*, trad. L. L. Mucznik, Éditions Chandeigne, 2014, p. 216.

²⁹ Bernard Bruneteau, *Le Siècle des génocides*, Armand Colin, 2004.

mais par la complexité des moyens déployés pour les mettre en œuvre. Le XX^{ème} siècle achève l'effondrement de croyances et de valeurs pourtant longtemps cultivées. Si le raisonnement calme et calculé, si l'union avec le divin et la foi étaient jusque-là sources de consolation, quelles réactions anticiper lorsque la prévention des maux est impossible, lorsque l'unité se brise et que la foi s'ébranle ? Quel raisonnement offrir à ceux qu'on a entassés dans les wagons à bestiaux, travaillés et affamés jusqu'à l'épuisement, conduits à la mort ? Dans *l'irréalité* des camps de concentration, le raisonnement est futile et le souvenir du divin s'estompe et disparaît. Sur les marches de la mort, Dieu est un témoin impuissant, muet, voire absent.

Confronter sa douleur par un raisonnement, à la manière des stoïciens de l'Antiquité, ou par l'entremise d'une connaissance, comme Boèce, ne semble plus possible, puisque la douleur elle-même revêt de nouvelles proportions, dépasse le seuil du possible pour relever de *l'irreprésentable*. Comment se saisir de sa douleur et l'adresser lorsqu'elle s'esquive et se refuse à être articulée ? Comment soulager sa peine en la comparant à une autre, si elle n'a ni antécédent ni référent ? Comment apaiser la souffrance lorsqu'elle s'étend sur une si imposante échelle et réduit des vies entières à des chiffres anonymes qui s'accumulent et vont croissant ? Comment se consoler lorsque le souvenir même de ce qui précédait l'expérience de la douleur s'estompe et disparaît ?

Comment se consoler après la mort des dieux ?

II. Un siècle de génocides

Il est impossible d'imaginer l'ampleur de la violence avec laquelle les génocides de l'Histoire ont été perpétrés, tant ils possèdent une qualité presque surréelle et tant le mal infligé dépasse

les limites de notre compréhension. Le XXème siècle en particulier provoque un revirement de la pensée, alors que s'établissent de nouvelles définitions et de nouvelles *consciences* de la violence, ainsi que de son exécution à grande échelle. Ce siècle, dont les événements imprègnent toujours – et sans doute à jamais – notre imaginaire collectif, aura donné lieu à la fulgurante ascension de l'Homme en même temps qu'à sa plus cruelle déchéance. Outre les ravages des conflits mondiaux qui ont propulsé l'humanité au fond d'un gouffre insondable, ce sont ses multiples génocides qui hissent, à notre plus grand désarroi, le seuil de la souffrance humaine à de nouveaux sommets.

Le génocide, à la différence d'autres types de conflits, n'est pas un combat ou une lutte entre royaumes voisins ou empires aux ambitions stratégiques, n'est pas une simple guerre de territoire ou une escarmouche politique, mais une réelle tentative d'éradication d'une langue, d'une culture, d'une histoire et d'un peuple. Le génocide constitue une étape inégalée dans la mesure où il est « l'assassinat d'un peuple, l'extermination planifiée et organisée d'une communauté³⁰ », pour reprendre les termes des journalistes Laure Marchand et Guillaume Perrier. Il marque une véritable rupture dans l'histoire des Arméniens, des Juifs, des Ukrainiens ou des Rwandais, en modifiant de manière significative le rapport qu'ils entretiennent avec leur propre identité. Avec le génocide, des identités maintes fois menacées semblent sur le point de sombrer définitivement dans le néant : la disparition des deux-tiers de la population arménienne au moment du génocide de 1915 contribue à cimenter l'impression d'une annihilation imminente, impression qui perdure encore aujourd'hui et se transmet de génération en génération. L'assassinat de six millions de Juifs par les Nazis pendant la Seconde Guerre mondiale marque l'anéantissement de vies *futures*

³⁰ Laure Marchand et Guillaume Perrier, *La Turquie et le fantôme arménien : sur les traces du génocide*, Actes Sud, 2013, p. 25.

et provoque la dispersion aux quatre coins du monde de survivants ayant pour seul legs le douloureux souvenir des atrocités subies. Il en est de même pour les Ukrainiens, qui aujourd'hui encore, à l'heure même où s'écrivent ces lignes, font l'expérience d'un massacre de masse dont toutes les horreurs restent encore, et malheureusement, à découvrir. Ces génocides, possédant chacun des particularités propres mais se faisant écho l'un l'autre par la violence, la méthode et l'exactitude avec lesquelles ils ont été déployés, alimentent de nouvelles considérations non seulement quant à la nature de la violence et de la souffrance, mais quant à la possibilité de consolation après la catastrophe.

Pourtant, si ces cultures victimes de génocides ont en commun une souffrance dont l'ampleur est difficile à se figurer, sinon inconcevable, elles témoignent toutes d'un effort de résistance quasi-*miraculeux* : épuisés, traumatisés, opprimés par le deuil, les Arméniens, les Juifs ou les Ukrainiens qui survivent aux massacres, aux pillages, aux viols, aux camps de concentration ou aux longues marches de la mort, trouvent refuge dans des contrées lointaines et inconnues, et s'efforcent non seulement de se réinventer, mais de se forger une nouvelle place dans le monde. Déracinés, avec leurs droits et leur humanité continuellement reniés, ces survivants se repensent en tant que peuples sinon apatrides, du moins voués à se chercher une nouvelle terre où planter des racines. Malgré les renversements successifs, malgré le deuil et malgré l'exil, la quête d'une identité et d'une foi se prolonge et se perpétue, et ces êtres dispersés tentent de se réinscrire dans la durée en s'adaptant à de nouvelles terres d'accueil.

Au lieu d'ébranler les fondements de deux identités millénaires, le génocide des Arméniens et la Shoah contribuent au contraire à les cimenter davantage ; chez les Arméniens, plus encore qu'auparavant, le besoin de se forger une foi se fait vivement ressentir, s'érigeant en

partie intégrante, voire en *principale* partie d'une « nouvelle » arménité qui fait du christianisme le pilier de tout un peuple. Dans la crainte et devant la perspective de l'anéantissement, la croyance devient un motif de survie et une consolation. Un extrait d'un poème par Vahan Tékéyan, journaliste et professeur, donne la mesure de cet ancrage dans la foi au moment du génocide :

L'Église arménienne est un port calme
Situé devant la mer houleuse ; pendant la nuit glacée,
elle est de feu et de flamme ;
Et durant la journée brûlante, c'est une forêt ombragée
Où fleurissent les lis près de la rivière des Cantiques...

Au-dessous de chacune des pierres de l'Église arménienne
Se trouve un chemin secret montant vers le ciel...
L'Église arménienne est l'armure éclatante de l'âme
et du corps arméniens,

Tandis que ses croix sont des baïonnettes,
Ses cloches sont des salves et son chant est toujours
un hymne de victoire...³¹

Mais ce n'est pas uniquement le souvenir de Dieu qui aura permis à un grand nombre d'Arméniens de faire face aux pires atrocités et tortures, de résister aux épreuves en se cramponnant à la vie ; c'est surtout un impératif de transmettre cette identité arménienne qui aura raison des multiples tentatives d'extermination à leur endroit. Pour les Juifs ayant survécu aux ravages de la Shoah, renouer avec les fondements d'une identité ancestrale, s'affirmer en tant que peuple de Dieu, ou même contribuer à la fondation et l'édification d'un nouveau pays, auront permis à un grand nombre de s'agripper à la vie et de tenter de composer avec la souffrance générée par l'expérience de la catastrophe. Un poème d'Itzhak-Leibush Peretz souligne cette détermination et cet *entêtement* à vivre, malgré tout :

³¹ Vahan Tékéyan, « L'Église arménienne », dans « La littérature arménienne dans l'histoire » par Gabriel Basmajian et Agop J. Hacikyan, *Liberté*, vol. 34, no. 1, février 1992, p. 64.

Ô faites fort mon peuple et qu'il ne s'affaiblisse pas !
Que les forces de vie radieuses jaillissent
En colonne de feu dans la nuit qui surgit !
La nuit chante, veillant le jour comme vigie !
Décochez, flèche d'or, son rayon lumineux
Pour saluer là-haut la colonne de feu !
Réconfortez mon peuple, il lui faut réconfort,
Faites son cœur plus ferme et son esprit plus fort³²

Au cœur de cette résistance et de cette volonté de vie se loge la question de la transmission, question qui revient inlassablement chez les survivants de génocides, tant elle se présente comme réponse et consolation aux maux subis. Protéger l'identité par tous les moyens possibles se transforme en impératif et raison d'être de peuples endeuillés à qui l'on a tout ôté, que l'on a entièrement dépouillés de leurs biens et de leurs droits, et à qui il ne reste plus que leurs croyances, leurs coutumes et leurs mots. Les atrocités du XXe siècle font de la survie un exercice de consolation collective, modifiant de manière irrémédiable notre rapport à la consolation : plus un raisonnement personnel – ou entamé à deux – mais une épreuve commune, où le rapport à l'autre prime et fait office de guérison et d'espoir. La consolation, devenue un recours collectif, prend petit à petit, avec chaque témoignage et chaque effort de transmission, la forme d'une écriture commune des souffrances endurées à grande échelle.

La littérature s'érige en effet en tant qu'ultime receleur de ces identités, devenant à la fois leur expression et leur inscription, puisque, comme l'écrit le poète Charles Dobzynski dans l'introduction à son *Anthologie de la poésie yiddish* (2000), la littérature « est la seule fortune et parfois l'ultime recours de tout peuple dépossédé³³ ». Dans les descriptions détaillées et approfondies d'épisodes de violence inouïs, l'acte d'écrire, et donc de se remémorer, devient

³² Itzhak-Leibush Peretz, « Réconfortez », dans *Anthologie de la poésie yiddish : le miroir d'un peuple*, par Charles Dobzynski, Gallimard, coll. « Poésie », 2000, p. 35.

³³ Dobzynski, « Introduction », *op. cit.*, p. 9.

pour l'auteur autant un moyen de reprendre possession de soi-même qu'une façon de se transmettre à un lecteur. Pour reprendre les termes de Vahé Godel, écrivain suisse d'origine arménienne, d'où que l'on vienne, « où que l'on soit, hybride ou non, déraciné ou non, on n'écrit jamais que pour se prouver qu'on existe – pour se situer, pour prendre corps³⁴ ». Dans cet esprit, l'écriture devient le véhicule privilégié d'une transmission transgénérationnelle puisqu'elle témoigne d'une réelle volonté de rendre compte de la violence à grande échelle et du cours des événements, faisant de la littérature à la fois l'instrument d'inscription d'une mémoire et d'une identité menacées d'extinction, mais également un outil de représentation et de *traduction*, pour les générations à venir, d'une souffrance qui déborde les extrémités du langage. Janine Altounian, psychanalyste et germaniste, fille de survivants du génocide arménien, décrit avec justesse le rôle de l'écriture pour les survivants et leurs héritiers :

Si l'écriture vient ainsi offrir un linceul, c'est-à-dire un emplacement symbolique et un lieu psychique aux disparus dans un nulle part du monde, elle assure également, pour le survivant devenu écrivain s'il le peut, une prothèse de continuité temporelle et, pour son héritier, une continuité générationnelle lui instaurant une place spécifique. Écrire, c'est combler la lacune d'une parole tuée dans la chaîne générationnelle et écrire cette rupture réinstalle l'héritage par la restitution de cette parole.³⁵

L'intégralité de l'œuvre de Godel renvoie précisément à cette tentative de restaurer les voix perdues par l'entremise d'une écriture qui renoue avec les témoignages légués et hérités. Dans *Ruelle des Oiseaux et autres récits* (1999), l'auteur décrit longuement et minutieusement des épisodes glaçants du massacre de 1915 :

À Groung, les femmes enceintes furent éventrées, leurs fœtus embrochés et promenés au bout de baïonnettes. Les filles, violées jusqu'à épuisement puis fusillées – le canon de l'arme enfoncé dans le sexe, la balle jaillissant de la calotte crânienne. Les hommes, décapités, ou crucifiés la tête en bas.³⁶

³⁴ Vahé Godel, *Fragments d'une chronique*, Éditions Métropolis, 2001, p. 9.

³⁵ Janine Altounian, « De l'élaboration d'un héritage traumatique », dans *Cliniques méditerranéennes*, vol. 2, no. 78, 2008, p. 19.

³⁶ Godel, *Ruelle des Oiseaux et autres récits*, Éditions Métropolis, 1999, p. 15.

Prolifère ainsi au XXème siècle une littérature dite « de témoignage » qui se manifeste autant au cœur de la diaspora arménienne luttant pour la reconnaissance du génocide de 1915, qu’au sein des communautés juives préservant le douloureux souvenir de la Shoah. Poètes et écrivains obligent leurs contemporains à faire face à la réalité d’atrocités reléguées à l’oubli :

Oh ! ne fuyez pas de peur devant l’inénarrable ... !
Qu’enfin les hommes sachent le crime de l’homme envers l’homme ;
Sous le soleil de deux journées, sur le chemin du cimetière ;
La cruauté de l’homme pour l’homme.
Que chaque cœur l’apprenne bien...³⁷

Mais si la littérature de témoignage permet de donner place à un dialogue transgénérationnel, elle permet également de décrire la souffrance, et ce faisant, de la faire *revivre* pour en extirper les nuances et prendre position face à elle. Les mémoires des survivants ne sont pas uniquement les témoignages d’expériences traumatiques à transmettre ; ils sont d’abord, et surtout, un effort autant individuel que collectif de composer avec un douloureux vécu. Écrire la réalité des camps ou celle des marches de la mort n’est pas uniquement un exercice de transmission mais celui d’une introspection commune. Comme l’écrit Jorge Semprun dans *L’Écriture ou la Vie* (1994), « l’écriture, ce long, interminable travail d’ascèse³⁸ » est un exercice de prise de conscience, de remémoration, de *composition* avec la réalité d’événements vécus et soufferts. Aussi exigeante et aussi difficile soit-elle, l’écriture, par ce qu’elle implique de confrontation au souvenir – l’exactitude des détails, la profondeur des descriptions et l’analyse des sentiments, pour ne citer que quelques-uns de ses nombreux effets – offre du même coup la possibilité d’un changement de perspective permettant d’envisager collectivement la souffrance

³⁷ Siamanto, « La danse », dans « La littérature arménienne dans l’histoire » par Gabriel Basmajian et Agop J. Hacikyan, *Liberté*, vol. 34, no. 1, février 1992, p. 54.

³⁸ Jorge Semprun, *L’Écriture ou la Vie*, Gallimard, coll. « Folio », 2016, p. 377.

sous de nouveaux auspices, à défaut de la guérir. Le geste même d'écrire devient, à de nombreux égards, une consolation. Et si la consolation offerte par la littérature n'adresse pas la souffrance comme quelque chose à anticiper, à apprendre puis à dissiper, mais plutôt comme un après-coup avec lequel composer, elle devient également un sentiment à exprimer et à susciter. Elle devient un souci de représentation et même de médiation, tant la forme vient à prôner sur le contenu. C'est par la *forme* que s'opère un changement de perspective et une transformation affective, par elle qu'est véhiculée une *remémoration* et un échange avec le passé.

La rhétorique consolatrice, telle qu'étudiée jusqu'à présent, aura visé un raisonnement, aux dépens de l'affect. Et si la solution qui se posait aujourd'hui était non pas de tenter de raisonner l'irraisonnable, mais plutôt de *convoquer* l'affect, de songer à représenter la souffrance non pas directement, mais par un travail de la forme, par l'entremise de l'écriture ? C'est l'avis du philosophe français Vincent Delecroix, qui écrit en guise de conclusion à son ouvrage *Consolation philosophique* (2020) : « *Articuler* la plainte (au lieu de la remâcher muettement), c'est peut-être cela la consolation véritable, du moins son commencement perpétuellement renouvelé, si ce que l'on demande à l'ami, ce n'est pas une réponse, mais d'abord, toujours, qu'il entende, et qu'il entende *vraiment*, la douleur, c'est-à-dire qu'elle devienne pour lui un langage³⁹ ». Faire de la douleur un langage, n'est-ce pas le propre de la consolation ? Être en mesure d'offrir les mots, la *forme*, la *palpabilité* d'une souffrance ressentie dans l'âme et sur la peau ? C'est ce qu'avance David James dans *Discrepant Solace: Contemporary Literature and the Work of Consolation* (2019). James propose de considérer la consolation non pas dans sa dimension *calculée* et anticipée, mais plutôt comme un état affectif formé par le texte lui-même :

³⁹ Vincent Delecroix, *Consolation philosophique*, Payot & Rivages, 2020, p. 186.

What might it mean, in other words, to think of solace not only as a phenomenon we estimate with rough calculations of how readers emotionally react to diegetic illustrations of consolation (or its privation and inadequacy), but as an affective state *staged by* the formal components of literary works themselves?⁴⁰

Si l'écriture ne peut représenter l'intégralité de l'expérience vécue à l'échelle collective, elle permet toutefois un retour dans le passé et, ce faisant, une forme d'expérience de la résolution :

Literature cannot entirely recapture the fullness of past. Experience. Depiction itself may even damage what's recalled. Finding a form to communicate experience's resistance to expression, to work through the very paradox of describing affects that escape signification, affords its own consolation. Literary creation, in this account, is an emotional incentive that's also an epistemological imperative: 'I see no other way to go on – how else will I understand? How will you?'⁴¹

Cette tentative de faire retour, aussi près que possible, d'un passé qui s'échappe et s'esquive devient la préoccupation des auteurs des générations suivantes, qui cherchent dans le passé la clé de leur identité et dans ce retour une consolation aux maux reçus pour seul legs et héritage.

III. Poétique de la consolation

at that time, now so long ago although it determines our lives to this day...⁴²

W. G. SEBALD

Si un grand nombre d'auteurs contemporains se sont tournés vers l'écriture dans l'espoir d'y trouver une consolation, certains l'ont fait – et continuent de le faire – dans le dessein de composer avec un passé dont ils n'ont pas été les témoins mais qui les hante sous la forme d'un pesant héritage. L'œuvre de l'auteur allemand W. G. Sebald, née d'ombres et striée de lumière, est particulièrement saisissante à cet égard, tant elle invite à réfléchir à la forme que revêtent la

⁴⁰ David James, *Discrepant Solace: Contemporary Literature and the Work of Consolation*, University of Oxford Press, 2019, p. 7.

⁴¹ *Ibid.*, p. 5.

⁴² Les traductions en anglais de l'œuvre de Sebald, par Anthea Bell et Michael Hulse, seront privilégiées dans ce mémoire en raison du travail et de l'implication de l'auteur lui-même sur ces traductions, qui se rapprochent davantage du texte original allemand.

consolation et la recomposition d'un monde disparu pour les générations héritières des guerres mondiales du XXème siècle.

La recherche d'un passé tenu sous silence et dissimulé comme une tare marque très tôt le vécu ainsi que l'imaginaire du jeune Sebald. Né dans la commune retirée de Wertach le 18 mai 1944 – alors que la Seconde Guerre mondiale est sur le point de toucher à sa fin -, Sebald est le fils d'un ancien officier de la Wehrmacht, homme taciturne avec lequel il entretiendra une relation d'ambiguïté jusqu'à la toute fin⁴³. L'auteur passe son enfance dans les montagnes de la Bavière, loin des grandes villes bombardées et tombées en ruines ; cette distance qui lui est imposée par son cadre familial n'est pas sans importance pour celui qui deviendra l'un des auteurs les plus poignants de sa génération, sinon de son siècle, puisqu'elle sera à l'origine de son engouement pour des questions que peu de ses compatriotes n'auront osé poser et auxquelles beaucoup peinent encore à répondre. Dans l'univers sebaldien, les grandes villes sont invariablement associées à un état de délabrement et d'effondrement, l'effet de ravages causés par la folie humaine, et semblent sur le point d'être anéanties sous le poids du Temps. C'est d'ailleurs ce qu'énonce très tôt le narrateur dans l'un des ouvrages phares de l'auteur, *Les Émigrants* [*Die Ausgewanderten*], paru en 1992 : « [...] for ever since I had once visited Munich I had felt nothing to be so unambiguously linked to the word *city* as the presence of heaps of rubble, fire-scorched walls, and the gaps of windows through which one could see the vacant air⁴⁴ ». Tout chez Sebald tend vers une *béance* insondable, la moindre fissure laissant passer l'air froid d'un silence qui glace. La découverte du passé nazi de son Allemagne natale est une

⁴³ Les informations biographiques de la vie de l'auteur sont tirées de l'ouvrage de Carole Angier, *Speak, Silence: In Search of W. G. Sebald*, Bloomsbury, 2021.

⁴⁴ Sebald, *The Emigrants*, trad. Michael Hulse, New Directions Books, 1996, p. 30.

souffrance et un choc terribles pour l'adolescent, choc exacerbé par le constat d'un silence et d'une dissimulation à grande échelle parmi ses compatriotes. Autant dans la maison paternelle que dans les rangs des universités qu'il fréquente et au sein desquelles il finit par enseigner un temps, ce silence fait l'objet d'une interrogation constante chez Sebald, au point de devenir le motif principal de l'œuvre à venir. Pour contrer ce silence, un désir de *faire retour* s'impose, avec l'ambition de se rapprocher le plus possible d'un passé fuyant à saisir et auquel donner forme. Il n'est pas uniquement question de *penser* la mémoire, avec son lot d'enjeux et de contraintes, mais plutôt de représenter cet effort de souvenir et de *ressouvenir* qui se fait – ou manque de l'être – à tâtons, dans le noir, avec pour tout matériau des fragments épars et fugitifs. C'est d'ailleurs ce que souligne l'écrivain et critique littéraire Max Norman dans un article récent pour *The New Yorker*, qui présente un portrait saisissant de l'auteur : « Sebald was less interested in memory than in the painful work of recollection⁴⁵ ». En effet, ce qui interpelle Sebald dès le début est la manière dont des nations entières choisissent de se remémorer, ou non, leur passé, et la façon dont elles se représentent elles-mêmes en passant sous silence des pans entiers de leurs histoires respectives. Pour l'auteur allemand, l'exil volontaire en Angleterre à l'âge adulte permet la distance nécessaire pour interroger cette représentation : en quittant l'Allemagne et s'en « extirpant », Sebald parvient à mieux en définir les contours et à en saisir les nuances. Comme le note Carole Angier, sa biographe, l'approche sebaldivienne est précisément cet exercice de se placer à distance pour faire resurgir le lointain, en confondant passé et présent afin de brouiller les frontières du temps et créer une temporalité propre à la sensibilité de l'auteur. Si toute son œuvre peut se lire comme une méditation sur le passé, elle s'impose en même temps par sa

⁴⁵ Max Norman, « W. G. Sebald, The Trickster », dans *The New Yorker*, 20 novembre 2021.

considération actuelle des manières d'aborder l'histoire. Ce retour dans le passé et sa restitution dans le présent est à l'origine d'un mouvement consolateur qui se profile très tôt dans les livres de l'auteur, qui, malgré le ton souvent très sombre de son œuvre, semble entrevoir le passé non comme un interdit inaccessible mais comme quelque chose qui s'étire dans la durée et colore le présent habité. Comme l'écrit Angier en commentaire à l'œuvre de l'auteur, « it was possible after all to make appointments in the past, to go back and put right something that had gone wrong⁴⁶ ».

Pour que le passé fasse irruption dans le présent, un exercice de la forme s'impose rapidement à Sebald : les lignes du temps sont obscurcies par une imbrication de la fiction et de la réalité dans l'écriture ; les longs passages descriptifs sont ponctués de photographies muettes en noir et blanc ; la narration à la première personne contraste avec les témoignages rapportés et les extraits tirés de documents d'archives ; les références autobiographiques se heurtent à la toile de fond de l'Histoire... Inclassable, l'œuvre de Sebald se situe à la frontière du concret et de l'imaginaire, et plus encore, elle se place entre la mélancolie la plus profonde et la consolation la plus palpable. Grâce à une approche oblique, qui se fait de biais, et par l'entremise d'un *patchwork* alliant autobiographie, archives documentaires et fiction, son œuvre ressemble à une mosaïque d'impressions flottantes où chaque morceau est une énigme à elle seule dont le sens est élucidé une fois qu'il est replacé au cœur du tableau. Chez Sebald, l'Histoire, autant à l'échelle nationale qu'individuelle, est abordée à la manière d'une large fresque composée de fragments disjoints que l'auteur remet ensemble, seulement pour les défaire et recommencer à nouveau. Un passage éclairant dans *Les Émigrants*, au sujet de

⁴⁶ Angier, *op. cit.*, p. 386.

l'exercice de reproduction d'une image, résume l'approche intégrale de l'auteur et son rapport au passé : « [...] while he, using my picture of a leaping stag, would show us how an image could be broken down into numerous tiny pieces — small crosses, squares or dots — or else assembled from these⁴⁷ ». Comme une image, la représentation du passé est un exercice de reconstitution méthodique qui, par son alliance du textuel et du visuel, ébauche une nouvelle poétique de la consolation.

Mais l'auteur et le narrateur qu'est Sebald n'est pas le seul à faire des sauts en arrière. Ses personnages eux-mêmes, autant dans *Les Émigrants* que dans *Austerlitz* (2001), font inlassablement retour, regardent sans cesse en arrière, se perdent dans des fouilles quasi-archéologiques en quête d'un passé qui semble leur échapper mais qu'ils recherchent sans trêve. Il ne s'agit donc pas de chasser le souvenir, chez Sebald, mais de le *poursuivre* activement, de l'évoquer, de l'*invoquer*, à la manière de Plutarque et de Sénèque, qui voient dans le rappel constant de l'être aimé et perdu, non pas le trouble et l'affliction du chagrin, mais le réconfort de la consolation, la possibilité de ne pas le perdre davantage. Angier cite l'un des passages les plus émouvants de l'œuvre sebalienne : « *“And so they are ever returning to us, the dead,”* Sebald wrote: both consolation and renewed desolation, both return and reminder⁴⁸ ». Pour Sebald, les morts ne sont pas réellement partis, mais demeurent à proximité. Il suffit de partir à leur recherche, de fouiller parmi les décombres et les ruines, dans la poussière du temps et à la lumière de l'expérience : « So, he said, he grew up with the notion that the dead 'aren't really gone, they just hover somewhere at the perimeter of our lives'. By the time he said this in 1997

⁴⁷ Sebald, *op. cit.*, p. 31.

⁴⁸ Angier, *op. cit.*, p. 19.

it had become a consolatory idea, a redemption of all those he mourned, from his grandfather to the victims of the Holocaust⁴⁹ ».

Ce retour en arrière est pourtant assez ambiguë chez Sebald : ses personnages souffrent autant des brouillards de l'oubli que des éclaircissements de la mémoire. En cherchant éperdument le détail, la trace, le souvenir qui s'esquive et leur échappe, les protagonistes sont souvent accablés par la réponse qu'ils finissent par découvrir. Si la recherche est elle-même une tentative de se consoler, le résultat de ces recherches est souvent dévastateur. C'est l'exemple de Paul Bereyter, l'un des personnages les plus émouvants de Sebald, ce professeur éminemment mélancolique qui tente de se réconcilier avec une Allemagne qui n'aura pas voulu de lui. Il espère renouer avec son pays natal en s'engouffrant dans de longues recherches, en consultant des documents d'archives et en parcourant des ouvrages de référence, dans le dessein de comprendre et peut-être de composer avec des circonstances qui auront fait de lui une victime. Mais ses trouvailles, loin de restituer un sentiment d'appartenance, précipitent au contraire son désespoir et le mènent à sa mort. Paul Bereyter se suicide en s'étendant le long des rails d'un train.

Les Émigrants et *Austerlitz* demeurent tous deux opaques quant à la possibilité de consolation pour les survivants d'atrocités : les quatre protagonistes du premier livre, des Juifs rescapés de la Shoah, se suicident ou se laissent mourir, tandis que le personnage principal du second, Jacques Austerlitz, décide au contraire de partir à la recherche des dernières traces des membres de sa famille. Ce qui demeure néanmoins certain est la capacité des survivants à trouver une forme de réconfort, même après l'expérience d'atrocités innommables : elle se loge dans leur

⁴⁹ Angier, *op. cit.*, p. 36.

volonté de se lier d'amitié avec autrui, dans leur désir de prendre soin des êtres qui les entourent, dans leurs tentatives de créer – par l'entremise de l'art, de la photographie, de la musique, du jardinage ou encore de l'enseignement – et de se réconcilier avec des vocations antérieures, dans leurs recherches minutieuses et ardues, dans leurs gestes de transmission de savoir et dans leur remémoration de souvenirs heureux qui effacent, ne serait-ce que temporairement, ceux de la souffrance vécue. Surtout, elle se profile dans leur volonté de renouer avec leurs identités premières et leurs origines, en s'engageant dans des quêtes ardues de vérité.

La quête de réponses et de vérité semble être, pour Sebald, la réelle consolation, mais elle ne peut s'accomplir véritablement – ou complètement – qu'avec les générations futures, dont le narrateur lui-même est le porte-parole et le véhicule, et de manière *collective*, grâce à un devoir de mémoire. Dans son identification aux personnages qu'il fréquente et dont il relate les histoires, le narrateur sebaldien – Sebald lui-même – crée une espèce de rapprochement avec le passé, offre une possibilité de sa restitution et même de *réconciliation* d'avec les souffrances passées. En donnant voix aux morts et en faisant de son œuvre le lieu d'une réflexion sur la responsabilité allemande, Sebald invite, sans doute malgré lui, à repenser la consolation dans une perspective de *différance*, pour reprendre le terme de Jacques Derrida⁵⁰, c'est-à-dire comme quelque chose qui peut s'accomplir de manière différée et *autrement*, par l'entremise d'une médiation – celle des générations suivantes et successives – et de l'écriture qui devient non seulement le lieu d'une interrogation mais également d'une réponse, où des voix parvenues d'outre-tombe et celles d'aujourd'hui se font écho, résonnent et s'appellent l'une l'autre. Il est de la responsabilité des

⁵⁰ Jacques Derrida, « La différance », dans *Marges de la philosophie*, Éditions de Minuit, 1972.

héritiers de tirer, ensemble, profit de la distance et de *faire retour* dans le passé pour y trouver les réponses et en élucider les mystères.

En parallèle à cette recherche se profilent plusieurs éléments qui confirment la place de la consolation dans l'écriture de Sebald : l'espace et la nature, mais également le temps. Sauvage et délaissée, la nature renaît pourtant et refleurit, en poussant parmi les ruines et en recouvrant les trous des murs d'immeubles délabrés. Les édifices recèlent le souvenir des pas qui les ont traversés, donnent l'impression que les morts vont bientôt revenir pour s'y abriter à nouveau. Plus encore, la poétique des lieux et de la nature chez Sebald interpelle par l'image qu'elle renvoie de l'Histoire : malgré les destructions et les ravages successifs, malgré les atrocités multipliées, malgré l'oubli et la négligence, malgré les chocs et les bouleversements, la nature demeure et *renaît*. Il est en de même pour le temps, profondément *cyclique* chez Sebald, ponctué de retours et de répétitions, et qui s'avère continu, sans début ni fin, le fruit d'un effort et d'une manifestation de la pensée. Le temps, l'espace et la nature dans l'œuvre de Sebald sont ainsi à l'image de la condition humaine : fragiles et éphémères mais toujours renouvelés.

La poétique de la consolation chez Sebald, par son renforcement d'une dimension collective que rendent évidente autant le dialogue transgénérationnel qui s'y profile que la forme de l'œuvre – elle qui fait recours à une imbrications des médiums et des genres pour se constituer – rappelle ainsi la consolation classique tout en en différant significativement. Toujours fondée sur la base d'une écoute et d'une réponse, d'un échange et d'un dialogue, d'une affinité et d'une *identification*, la consolation sebaldivienne s'érige en restitution et en résurrection d'une pluralité de voix qui se cherchent et se trouvent, et dont les échos continuent aujourd'hui de résonner et de réverbérer, de se diffuser et de se *transmettre*.

Première partie : Consolations de la mémoire

I. Méditations d'après-guerre, irruptions du passé

But certain things, as I am increasingly becoming aware, have a way of returning unexpectedly, often after a lengthy absence.

W. G. SEBALD

Si l'œuvre de Sebald s'intéresse aux expressions et aux représentations de l'horreur et des pertes vécues à grande échelle, elle se penche particulièrement sur l'irruption du *trauma* qui en découle, cette blessure béante qui afflige non seulement le corps mais l'esprit (c'est d'ailleurs la raison pour laquelle elle se prête particulièrement bien à des réflexions de nature psychanalytique). C'est une souffrance sans bornes, et dont les effets continuent de se faire ressentir – sans toutefois être assimilés ou compris – que cherche à représenter l'auteur. Ses descriptions des ruines qui jonchent les rues des grandes villes allemandes et des incendies qui embrasent son pays natal sont la manifestation d'une béance visible et pourtant passée sous silence. Dans l'un de ses ouvrages les plus marquants, *Luftkrieg und Literatur* (1999), Sebald souligne l'impossibilité d'articuler, de mettre en mots ou de se représenter à soi-même, l'étendue des pertes encourues :

[...] it is true that of the 131 [German] towns and cities attacked, some only once and others repeatedly, many were almost entirely flattened, that about 600,000 German civilians fell victim to the air raids, and that three and a half million homes were destroyed, while at the end of the war seven and a half million people were left homeless, and there were 31.1 cubic meters of rubble for every person in Cologne and 42.8 cubic meters for every inhabitant of Dresden – but we do not grasp what it all actually meant.⁵¹

Ce ne sont pas uniquement les événements dans leurs faits qui blessent, mais l'incapacité du langage à traduire cette perte collective, sa faillibilité et ses lacunes pour décrire la violence

⁵¹ Sebald, « Air War and Literature. Zürich Lectures », dans *On the Natural History of Destruction [Luftkrieg und Literatur]*, trad. A. Bell, Modern Library, 2004, p. 4.

des ravages. Le langage apparaît *faux*, tant il se refuse à représenter des expériences de choc et de douleur profondes, et tant des expressions quotidiennes, anodines et quasiment obsolètes, ont pour office de décrire l'impensable : « The apparently unimpaired ability–shown in most eyewitness reports–of everyday language to go on functioning as usual raises doubts of the authenticity of the experiences they record⁵² ». La capacité même du *souvenir*, autant individuelle que collective, est remise en question par Sebald, qui interroge la véracité ou l'exactitude des témoignages lus dans les journaux ou rapportés dans les ouvrages de ses contemporains :

Obviously, in the shock of what these people had experienced their ability to remember was partly suspended, or else, in compensation, it worked to an arbitrary pattern. Those who had escaped the catastrophe were unreliable and partly blinded witnesses.⁵³

La vérité historique est non seulement malmenée par le langage mais refoulée, quasiment effacée, devenue abstraite et intangible, tant le refus de confronter le passé, d'identifier les victimes, de leur donner nom – et forme – se fait évident parmi ses compatriotes. L'auteur dénonce cette amnésie, voire indifférence, qui se saisit de ceux qu'il côtoie, leur effort – conscient ou inconscient – d'oublier le passé en faveur d'une reconstruction à l'échelle nationale qui prend soin de recouvrir chaque trace coupable, ou presque :

The destruction, on a scale without historical precedent, entered the annals of the nation, as it set about rebuilding itself, only in the form of vague generalizations. It seems to have left scarcely a trace of pain behind in the collective consciousness, it has been largely obliterated from the retrospective understanding of those affected, and it never played any appreciable part in the discussion of the internal constitution of our country.⁵⁴

Les victimes sont réduites à ce que Sebald nomme, selon Angier, « ethical abstracts⁵⁵ », des sujets qui demeurent insaisissables et sont relégués à l'oubli. Ils deviennent la marque et le signe de ce

⁵² *Luftkrieg und Literatur*, p. 25.

⁵³ *Ibid.*, p. 24.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 4.

⁵⁵ Angier, *op. cit.*, p. 269.

trauma collectif, recelant en eux-mêmes ce qu'il reste encore à découvrir, à déchiffrer et à exposer à la lumière du jour. Cette violence mise sous scellé et demeurée inexprimée fait violence aux victimes qui en sont habités. Comme le décrit Cathy Caruth dans sa réflexion sur le trauma et sa représentation à la fois psychanalytique et littéraire, ce qui blesse le plus n'est pas l'événement lui-même – précoce, accidentel, inattendu – mais ce qui n'est pas encore connu et qui échappe à notre compréhension : « What returns to haunt the victim [...] is not only the reality of the violent event but also the reality of the way that its violence has not yet been fully known⁵⁶ ». Ce passé traumatique qui refait irruption est un sujet de prédilection pour Sebald et l'un des thèmes majeurs de son œuvre. C'est notamment dans *Les Émigrants*, et plus tard dans *Austerlitz*, que la fiction revêt la forme d'une méditation d'après-guerre pour faire ressortir, jusque dans les moindres détails, dans chaque espace creux et de manière insidieuse, le silence assourdissant d'une violence réprimée à grande échelle.

En effet, *Les Émigrants* et *Austerlitz* sont des ouvrages profondément *silencieux*, qui suggèrent un anéantissement qui suit son cours et un vide qui ne peut être comblé. Les espaces arpentés sont déserts, les personnages rencontrés solitaires et n'employant que peu de mots. *Les Émigrants* s'ouvre sur une description d'une traversée dans la campagne anglaise quasiment déserte, jusqu'à l'arrivée du narrateur sur une vaste place de marché vide, aux façades silencieuses, où se trouve sa nouvelle demeure située à proximité d'un cimetière :

For some 25 kilometres the road runs amidst fields and hedgerows, beneath spreading oak trees, past a few scattered hamlets, till at length Hingham appears, its asymmetrical gables, church tower and treetops barely rising above the flatland. The market place, broad and lined with silent façades, was deserted, but still it did not take us long to find the house the agents had described. It stood a short distance from the church with its grassy graveyard, Scots pines and yews, up a quiet side street.⁵⁷

⁵⁶ Cathy Caruth, « Introduction: The Wound and the Voice », dans *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, the John Hopkins University Press, 1996, p. 6.

⁵⁷ *The Emigrants*, p. 3.

Cette description plutôt sinistre donne d'emblée le ton et la mesure des thèmes à venir. Il en est de même dans *Austerlitz*, où le narrateur, encore en voyage, arrive cette fois-ci par train à Anvers, en Belgique, arpente des rues désertes – le narrateur omet significativement de mentionner quiconque sur son chemin – pour se réfugier dans le Nocturama, mêlé dans les souvenirs du narrateur à la *Salle des pas perdus* de la Centraal Station d'Anvers, où les animaux et les êtres rencontrés semblent tous appartenir à une espèce qui aurait été décimée :

Like the creatures in the Nocturama, which had included a strikingly large number of dwarf species [...] the railway passengers seemed to me somehow miniaturized, whether by the unusual height of the ceiling or because of the gathering dusk, and it was this, I suppose, which prompted the passing thought, nonsensical in itself, that they were the last members of a diminutive race which had perished or had been expelled from its homeland, and that because they alone survived they wore the same sorrowful expression as the creatures in the zoo.⁵⁸

Si l'ensemble des pays visités dans l'œuvre de Sebald semble s'incliner sous le poids du passé, c'est notamment l'Allemagne qui recèle, aux yeux de l'auteur, toute l'horreur du non-dit. Nombreux sont ses personnages qui décrivent leur hantise face à ce pays dans lequel chaque détour porte la marque et le souvenir des atrocités endurées à la fois individuellement et collectivement. L'un des quatre protagonistes des *Émigrants*, le peintre Max Ferber, dit de manière évocatrice au narrateur : « To me, you see, Germany is a country frozen in the past, destroyed, a curiously extraterritorial place, inhabited by people whose faces are both lovely and dreadful⁵⁹ ». Chaque détail que recèle l'Allemagne semble renvoyer à une mémoire sombre logée au cœur des lieux et des objets environnants, mais qui manque cruellement d'interprètes.

Les deux livres mettent en scène ce déchirant antagonisme entre l'oubli et le travail de remémoration, ce fardeau qui est celui du peuple allemand d'après-guerre, en le présentant sous

⁵⁸ Sebald, *Austerlitz*, trad. A. Bell, Modern Library, 2011, p. 6-7.

⁵⁹ *The Emigrants*, p. 181.

plusieurs facettes et selon différentes perspectives. Les récits respectifs s'érigent en voyages à travers les combles et les ruines de la mémoire, ruines autant matérielles qu'imaginaires. Si *Austerlitz* raconte le périple d'un historien de l'architecture à la recherche de son identité fuyante, les quatre nouvelles qui constituent *Les Émigrants* sont les parcours individuels de personnages singuliers habités par des souvenirs qu'ils tentent, en vain, de réprimer. Contraints à l'exil, chacun de ces émigrants, y compris Jacques Austerlitz, se réinventent et endossent de nouvelles identités, mais sont rattrapés, sur le tard, par un passé que dénoue lentement le narrateur – Sebald lui-même – qui va à leur rencontre et contribue, dans plusieurs cas, à la découverte de leur véritable identité.

Le premier personnage rencontré dans *Les Émigrants* est le Dr Henry Selwyn, un Anglais d'un certain âge, qui révèle au narrateur, au fil de leurs échanges, qu'il n'est pas britannique « de souche » mais seulement d'adoption, né en Lituanie de parents juifs et contraint de quitter son pays natal à l'âge de sept ans. Avant même d'avoir rencontré Henry Selwyn, l'extérieur de sa maison renvoie au délabrement intérieur du personnage, à sa disparition prochaine, délabrement et disparition qui se révèlent petit à petit par couches successives de poussière qui s'amoncelle, et par l'impression que la maison est inhabitée, tant elle est recouverte par le feuillage et la vigne, et ornée de fenêtres « aveugles » rappelant de sombres miroirs teintés :

The front of the large, neoclassical house was overgrown with Virginia creeper. The door was painted black and on it was a brass knocker in the shape of a fish. We knocked several times, but there was no sign of life inside the house. [...] The sash windows, each divided into twelve panes, glinted blindly, seeming to be made of dark mirror glass. The house gave the impression that no one lived there.⁶⁰

⁶⁰ *The Emigrants*, p. 4.

Selwyn se décrit lui-même comme un habitant du jardin, « a kind of ornamental hermit⁶¹ », une définition qui suggère à la fois une certaine oisiveté et l'absence d'une véritable emprise sur soi. Reclus, solitaire et rêveur, il a l'apparence d'un être recroquevillé, replié sur lui-même, malgré son imposante stature :

Though he was tall and broad-shouldered, he seemed quite stocky, even short. Perhaps this impression came from the way he had of looking, head bowed, over the top of his gold-rimmed reading glasses, a habit which had given him a stooped, almost supplicatory posture. [...] His movements seemed at once awkward and yet perfectly poised; and there was a similar courtesy, of a style that had long since fallen into disuse, in the way he introduced himself as Dr Henry Selwyn.⁶²

Ce même repli sur soi est visible chez Paul Bereyter, personnage profondément détaché du monde, un être décrit comme étant foncièrement *liminal*, et dont l'une des principales caractéristiques est sa vision trouble, si trouble qu'il est en réalité presque aveugle. Le narrateur relate les accès de colère de son ancien instituteur face à l'ignorance des jeunes élèves dont il a la charge, et de la manière dont ce dernier finissait par se distancier d'eux :

Not infrequently he would also take out his handkerchief, and, in anger at what he considered (perhaps not unjustly) our wilful stupidity, bite on it. After bizarre turns of this kind he would always take off his glasses and stand unseeing and defenseless in the midst of the class, breathing on the lenses and polishing them with such assiduity that it seemed he was glad not to have to see us for a while.⁶³

Cette description de la quasi-cécité de Paul est à souligner parce qu'elle témoigne non seulement d'une *sélectivité* du regard mais aussi d'un *aveuglement*. Le regard, pour la plupart absent, est une particularité des protagonistes de Sebald, comme si le passé était trop pénible à contempler et l'avenir se brouillait sans cesse devant leurs yeux. Ce même regard absent est retrouvé chez le troisième personnage, le grand-oncle Ambros Adelwarth, dont la vacuité du regard avant et après chacun de ses traitements par électrochocs est longuement décrite par

⁶¹ *The Emigrants*, p. 5.

⁶² *Ibid.*

⁶³ *Ibid.*, p. 35.

Sebald. Réfugié en Amérique après la Première Guerre mondiale, le voyageur assidu et polyglotte qu'était Ambros se laisse mourir dans un asile psychiatrique à Ithaca⁶⁴, New York, suite au décès de son ami de longue date et amant supposé, Cosmo Solomon, ce dernier rongé par la culpabilité de savoir ses proches assassinés aux mains des Nazis en Europe : « The more it raged, and the more we learnt the extent of the devastation, the less Cosmo was able to regain a footing in the unchanged daily life of America⁶⁵ », raconte Ambros.

Le dernier personnage des *Émigrants* est le peintre Max Ferber, envoyé par ses parents de l'Allemagne vers l'Angleterre par moyen d'un *Kindertransport*, avant qu'ils ne soient eux-mêmes déportés et assassinés. L'histoire de Ferber rappelle éloquemment celle de Jacques Austerlitz ; comme Ferber, Austerlitz apprend à l'adolescence qu'il est en réalité un enfant rescapé de la Shoah, à qui une nouvelle identité a été donnée en guise de remplacement à celle d'origine, demeurée insondable, et que le protagoniste tente, à l'âge adulte, de recouvrer. Comme pour Ferber et Austerlitz, comme pour tous les personnages de Sebald, d'ailleurs, le passé ne cesse de déterminer leur quotidien et leur vie :

But it now seems to me that the course of my life, down to the tiniest detail, was ordained not only by the deportation of my parents but also by the delay with which the news of their death reached me, news I could not believe at first and the meaning of which only sank in by degrees.⁶⁶

Ce passé qui fait retour sans cesse est vécu comme une souffrance, une souffrance si grande qu'elle mène à la mort – plus souvent au suicide – des personnages, à l'exception de Max Ferber et de Jacques Austerlitz (le premier choisissant de se cloîtrer dans son studio de Manchester, et

⁶⁴ À noter l'importance – cruellement ironique – du nom de la ville où Ambros Adelwarth trouve la mort, comme si ses voyages incessants ne le guident, en fin de compte, qu'à faire *retour*, comme l'Ulysse d'Homère, à ses origines, à ce trauma dont il ne peut s'échapper, malgré la distance qui le sépare de son Europe natale en proie aux ravages de la Seconde Guerre mondiale.

⁶⁵ *The Emigrants*, p. 95.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 191.

le deuxième retraçant les pas de ses parents disparus). Alors même qu'ils apparaissent tout à fait ordinaires, ou même de disposition heureuse, les personnages sont *distincts* et tenus à *part*, en raison même de ce passé qui les habite entièrement :

It was not only music, though, that affected Paul in this way; indeed, at any time – in the middle of a lesson, at break, or on one of our outings – he might stop or sit down somewhere, alone and apart from us all, as if he, who was always in good spirits and seemed so cheerful, was in fact desolation itself.⁶⁷

Dès sa première rencontre avec Austerlitz, le narrateur note à quel point ce dernier se distingue des autres, depuis ses vêtements à son accent, à cette singulière mélancolie qui émane de lui et se profile dans chaque mot qu'il prononce : « Austerlitz spoke at length about the marks of pain which, as he said he well knew, trace countless fine lines through history⁶⁸ ». La mémoire et l'histoire sont l'objet d'une hantise pour les protagonistes de Sebald, tant et même qu'ils en sont moralement et physiquement marqués, et ce jusque dans leur manière de parler. De Jacques Austerlitz, qui a pourtant grandi en Angleterre, le narrateur note :

As it was almost impossible to talk to him about anything personal, and as neither of us knew where the other came from, we had always spoken French since our first conversation in Antwerp, I with lamentable awkwardness, but Austerlitz with such natural perfection that for a long time I thought he had been brought up in France. When we switched to English, in which I was better versed, I was strangely touched to notice in him an insecurity which had been entirely concealed from me before, expressing itself in a slight speech impediment and occasional fits of stammering, during which he clutched the worn spectacle case he always held in his left hand so tightly that you could see the white of his knuckles beneath the skin.⁶⁹

L'anglais, la langue d'adoption d'Austerlitz, semble lui faire violence, suscite en lui une angoisse qui se manifeste jusque dans ce détail significatif et troublant, le blanc de ses jointures sous sa peau. Il en est de même pour Paul dont l'accent allemand, dénué de toute trace de dialecte, trahit néanmoins un certain trouble de la parole, trouble exacerbé par sa posture de biais par rapport au public qu'il adresse, comme s'il ne pouvait parler *directement* à ses compatriotes allemands,

⁶⁷ *The Emigrants*, p. 42.

⁶⁸ *Austerlitz*, p. 14.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 32.

mais devait les adresser à partir d'un angle déterminé, selon un mécanisme préétabli que rien ne devait entraver et qui trahissait sa difficulté à se situer au sein de sa propre langue :

What he liked most, then, was to stand in one of the window bays towards the head of the room, half facing the class and half turned to look out, his face at a slightly upturned angle with the sunlight glinting on his glasses; and from that position on the periphery he would talk across to us. In well-structured sentences, he spoke without any touch of dialect but with a slight impediment of speech or timbre, as if the sound were coming not from the larynx but from somewhere near the heart. This sometimes gave one the feeling that it was all being powered by clockwork inside him and Paul in his entirety was a mechanical human made of tin and other metal parts, and might be put out of operation for ever by the smallest functional hitch.⁷⁰

Se dévoiler aux autres – et à soi-même – est d'abord inconcevable pour les personnages.

Soulignons à nouveau la manière dont le narrateur évoque ses premiers échanges avec Austerlitz : « As it was almost impossible to talk to him about anything personal...⁷¹ ». Henry Selwyn affirme lui aussi au narrateur que son propre mariage s'est sans doute effondré suite à la révélation de ses origines à sa femme : « I still don't know for sure what made us drift apart, the money or revealing the secret of my origins, or simply the decline of love⁷² ». Mais endosser une nouvelle identité est une source de souffrance aussi importante, souffrance que trahit le langage mais aussi le vécu des personnages. L'enfance d'Austerlitz chez ses parents adoptifs est un cauchemar dont les effets sont uniquement atténués au moment où lui est révélée sa véritable identité, comme si se voir restituer son vrai nom marquait le début d'une longue convalescence. Pour Henry Selwyn, au contraire, angliciser son nom ponctue un retournement fatidique pour ses études, qui avaient pourtant été brillantes jusqu'à ce stade, comme si se défaire de ses origines rimait avec se défaire de ses aptitudes naturelles :

My confidence was at its peak, and in a kind of second confirmation I changed my first name Hersch into Henry, and my surname Seweryn to Selwyn. Oddly enough, I then found that as I began my medical studies (at Cambridge, again with the help of a scholarship) my ability to learn seemed to have slackened...⁷³

⁷⁰ *The Emigrants*, p. 34-35.

⁷¹ *Austerlitz*, p. 32.

⁷² *The Emigrants*, p. 21.

⁷³ *Ibid.*, p. 20.

Les protagonistes de Sebald se tiennent donc dans un état d'entre-deux constant, les otages d'un passé qui se manifeste de manière insidieuse, et courbés sous le poids d'une nouvelle identité à laquelle ils peinent à se conformer. Cet état de paralysie est décrit par Max Ferber, ce peintre reclus qui efface inlassablement les portraits qu'il ébauche, alors qu'il évoque un épisode de douleur « paroxystique » vécu quelques années précédemment et compare la souffrance physique endurée à son état mental habituel, qu'il qualifie d'affliction « infinie » :

The flood of memory, little of which remains with me now, began with my recalling a Friday morning some years ago when I was suddenly struck by the paroxysm of pain that a slipped disc can occasion, pain of a kind I had never experienced before. I had simply bent down to the cat, and as I straightened up the tissue tore and the *nucleus pulposus* jammed into the nerves. At least, that is how the doctor later described it. At that moment, all I knew was that I mustn't move even a fraction of an inch, that my whole life had shrunk to that one tiny point of absolute pain, and that even breathing in made everything go black. [...] Through it all I felt that being utterly crippled by pain in this way was related, in the most precise manner conceivable, to the inner constitution I had acquired over the years.⁷⁴

Austerlitz, lui aussi, souffre *physiquement* des attaques de la mémoire, et de la révélation fragmentaire et laborieuse de son passé et de ses origines. Le joug du souvenir provoque en lui une anxiété si violente qu'il s'en effondre et doit être hospitalisé :

[...] at night I was plagued by the most frightful anxiety attacks which sometimes lasted for hours on end. It was obviously of little use that I had discovered the sources of my distress and, looking back over all the past years, could now see myself with the utmost clarity as that child suddenly cast out of his familiar surroundings: reason was powerless against the sense of rejection and annihilation which I had always suppressed, and which was now breaking through the walls of its confinement. Soon I would be overcome by this terrible anxiety in the midst of the simplest actions: tying my shoelaces, washing up teacups, waiting for the kettle to boil.⁷⁵

Mais si la mémoire est l'objet d'une hantise, ces irruptions du passé provoquent, paradoxalement, un certain retour à, et une plus grande emprise sur, soi-même. La consolation, dans *Les Émigrants* et *Austerlitz*, prend la forme d'une quête mémorielle, à la fois individuelle et collective, pour se rapprocher autant que possible du passé, malgré la souffrance que provoque

⁷⁴ *The Emigrants*, p. 171-172.

⁷⁵ *Austerlitz*, p. 228.

le souvenir. Ce que semble avancer Sebald est que si la mémoire blesse, elle console aussi. Tout au moins, elle donne le choix de prendre le contrôle sur son propre récit. Si ses personnages se suicident presque tous, ce suicide est souvent présenté comme une dernière tentative de mainmise, une manière d’achever, selon ses propres termes, une vie qui aura été marquée par la douleur. Une phrase dans *Austerlitz* renforce cette impression que le suicide sebaldien n’est peut-être pas un acte de faiblesse ou de désespoir mais une dernière consolation – celle d’une vie achevée consciemment, par choix et de ses propres mains. Le narrateur, en relatant à Austerlitz l’histoire d’un homme qui aurait mis fin à ses jours en se guillotinant au moyen d’un mécanisme conçu par lui-même, note la réponse singulière de ce dernier : « [...] he could understand the Halifax carpenter very well, for what could be worse than to bungle even the end of an unhappy life?⁷⁶ ».

II. À la recherche de l’identité perdue

[...] what do we know ourselves, how do we remember, and what is it we find in the end?

W. G. Sebald

D’abord difficilement cernable, la consolation pour les personnages de Sebald se rattache pourtant inextricablement à la question du souvenir. L’une des questions principales que pose d’ailleurs son œuvre est *comment se souvient-on* ? Les suicides de ses protagonistes sont le résultat de cet effort de se souvenir, mais sont toujours précédés d’une recherche laborieuse en quête du passé. Si, dans les premiers temps, les multiples irruptions du passé bouleversent le quotidien des protagonistes, elles finissent par provoquer un réel désir de se rapprocher de ce

⁷⁶ *Austerlitz*, p. 98.

temps révolu et demeuré longtemps inaccessible. Chacun des personnages de Sebald vient, tôt ou tard, à rechercher activement une identité qui lui aura été ôtée pour être supplantée par une autre. Mais comment déterrer le passé ? Cette question est au cœur d'*Austerlitz*, tant le recouvrement du passé se fait à tâtons, de manière fragmentaire, aboutissant en une reconstitution de morceaux épars qu'il faut identifier. Mais déterrer le passé est une épreuve qui ne sera pas acceptée ou relevée facilement. Pour Austerlitz, elle implique le chamboulement de toute une vie de cantonnement et d'isolement conscients et voulus, comme il l'explique au narrateur :

As far as I was concerned the world ended in the late nineteenth century. I dared go no further than that, although in fact the whole history of the architecture and civilization of the bourgeois age, the subject of my research, pointed in the direction of the catastrophic events already casting their shadows before them at the time. I did not read newspapers because, as I now know, I feared unwelcome revelations, I turned on the radio only at certain hours of the day, I was always refining my defensive reactions, creating a kind of quarantine or immune system which, as I maintained my existence in a smaller and smaller space, protected me from anything that could be connected in any way, however distant, with my own early history.⁷⁷

Pourtant, aux yeux de Sebald, l'identité « originelle » aura continué de se rendre manifeste, à l'insu de ses protagonistes, dans leurs intérêts, leurs passe-temps, aura dicté leurs quotidiens et leurs habitudes. En atteste Austerlitz, dont la fascination pour les trains est née – comme il l'apprendra plus tard, en se souvenant de ce moment phare de son enfance, longtemps réprimé – de son voyage à bord du *Kindertransport* l'éloignant de ses parents, notamment de sa mère qui aura elle-même été déportée et menée par train vers sa mort. Après une longue période de « confinement », pour reprendre le terme d'Austerlitz, partir à la recherche de cette identité perdue devient une véritable pulsion de vie qui l'anime et le tient en haleine :

His investigations, so Austerlitz once told me, had long outstripped their original purpose as a project for a dissertation, proliferating in his hands into endless preliminary sketches for a study, based entirely on his own views, of the family likeness between all these buildings. Why he had embarked on such a wide field, said Austerlitz, he did not know; very likely he had been poorly advised when he first began his research

⁷⁷ Austerlitz, p. 140.

work. But then again, it was also true that he was still obeying an impulse which he himself, to this day, did not really understand, but which was somehow linked to his early fascination with the idea of a network such as that of the entire railway system.⁷⁸

Le parcours d'Austerlitz semble réellement débiter au moment d'apprendre son nom et la vérité de ses origines. Le proviseur de son école lui donne une première et importante parcelle de son identité : il s'appelle Jacques Austerlitz, et non pas Dafydd Elias, comme ses parents adoptifs l'avaient nommé⁷⁹. Ce premier indice venu du passé est non seulement le catalyseur d'une recherche qui s'étend sur la durée et se fait grâce à un travail d'identification à des événements, à des lieux, à des tableaux, ou à des personnes, mais une consolation qui prend la forme d'un point de repère stable qu'il revient à Austerlitz lui-même de délimiter. L'association de son patronyme à la fameuse bataille du même nom contribue d'ailleurs à cimenter chez le jeune homme un amour profond pour l'Histoire, mais aussi à faire de lui, en quelque sorte, un personnage *historique*, dont le récit est à recevoir comme une leçon et un témoignage :

But personally, as I was saying, I had never heard the name Austerlitz before that April day in 1949 when Penrith-Smith handed me the piece of paper on which he had written it. I couldn't work out the spelling, and read the strange term which sounded to me like some password three or four times, syllable by syllable, before I looked up and said: Excuse me, sir, but what does it mean? To which Penrith-Smith replied: I think you will find it is a small place in Moravia, site of a famous battle, you know.⁸⁰

Ce nouvel ancrage dans le monde est d'autant plus ironique qu'Austerlitz, comme la plupart des personnages de Sebald, se sera longuement tenu à l'écart de ce même monde qui n'aura pas voulu de lui⁸¹. Ce désir de s'isoler à la fois de son environnement, et plus précisément du passé qu'il renferme, se rend particulièrement manifeste en considérant le rapport qu'entretiennent

⁷⁸ Austerlitz, p. 33.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 67.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 68.

⁸¹ Nous pourrions lire dans le choix que fait Sebald de nommer son protagoniste « Austerlitz » une tentative de lui restituer ou de renforcer sa part d'ancrage et d'inscription dans une Histoire qui aura pourtant fait de lui une victime.

les protagonistes avec l'Allemagne. L'auteur le souligne notamment en décrivant le refus d'Austerlitz à envoyer des lettres en destination de ce pays – ce dernier omet d'ailleurs de répondre aux lettres que lui envoie le narrateur à partir de l'Allemagne –, mais également en décrivant Paul Bereyter, qui aura brièvement quitté son pays natal pour s'installer en France : « [...] Paul for a long time had only a partial grasp of what had happened in 1935 and 1936, and did not care to correct his patchy knowledge of the past⁸² ». Pourtant, dès qu'une brèche se forme et que le passé fait irruption, partir à la recherche de réponses et mener une véritable enquête viennent à revêtir une dimension toute particulière pour les personnages de Sebald. C'est le cas pour Paul qui consacre les dernières années de sa vie, malgré sa vision affaiblie, à fouiller dans des archives, à prendre des notes, à documenter le passé, à tenter de raisonner l'irraisonnable, aux dépens de sa propre santé et de son bien-être ; il en est de même pour Austerlitz dont l'histoire se termine par sa volonté de retracer les pas de son père, une recherche et un retour dans le temps que Sebald laissent en suspens.

Ce souci de faire retour se manifeste cependant surtout dans les voyages qu'entreprennent les personnages. Dans l'univers sebaldien, les voyages sont invariablement perçus comme un recul : au lieu de décrire un mouvement allant croissant, c'est-à-dire un mouvement qui se dirige vers le futur ou qui marque une ascension, le voyage implique toujours chez Sebald un *retour* et un retracement des pas, au contraire d'une progression. C'est une impression que partage Austerlitz au narrateur en décrivant son trajet vers Terezín, à la recherche des dernières traces de sa mère : « When I got out of the train in Lovosice after about an hour, I

⁸² *The Emigrants*, p. 54.

felt as if I had been traveling for weeks, going further and further east and further and further back in time⁸³ ».

Quant à Max Ferber, qui craint les voyages et quitte rarement Manchester, sa ville d'adoption, son geste de redessiner, encore et toujours, les mêmes portraits, de revisiter, chaque soir, le travail accompli pendant le jour, atteste de cette forme de recherche qui se fait aussi impérative qu'obsédante, mais aussi d'une forme de voyage dans le temps. C'est qu'elle pointe vers une tentative de recouvrer le passé pour lui donner forme, et plus encore, de chercher dans la répétition l'essence même du réel, une parcelle de vérité logée dans cette incessante ritournelle. Ce geste de Ferber est significatif – et chargé d'une forte dose émotive – parce qu'il dépeint à la fois la difficulté de cette recherche éperdue, et ce mouvement presque impulsif qui défait le progrès le plus infime et procède à reculons :

Time and again, at the end of a working day, I marvelled to see that Ferber, with the few lines and shadows that had escaped annihilation, had created a portrait of great vividness. And all the more did I marvel when, the following morning, the moment the model had sat down and he had taken a look at him or her, he would erase the portrait yet again, and once more set about excavating the features of his model [...] from a surface already badly damaged by the continual destruction. The facial features and eyes, said Ferber, remained ultimately unknowable for him. He might reject as many as forty variants, or smudge them back into the paper and overdraw new attempts upon them; and if he then decided that the portrait was done, not so much because he was convinced that it was finished as through sheer exhaustion, an onlooker might well feel that it had evolved from a long lineage of grey, ancestral faces, rendered unto ash but still there, as ghostly presences, on the harried paper.⁸⁴

Pourtant, et paradoxalement, dans cette recherche aussi éperdue qu'éprouvante se loge un mouvement consolateur. Dans la facticité des dates, dans les documents historiques, dans l'effort du souvenir et de la création, des personnages ayant auparavant été démunis de tout ancrage réel se voient finalement dotés d'un cadre enveloppant, peuvent s'inscrire dans le sillage d'une

⁸³ *The Emigrants*, p. 186.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 162.

filiation, établir une certaine chronologie des événements, peuvent enfin s'identifier, à titre personnel, à l'Histoire. Cette accumulation d'information permet un *raisonnement*, une certaine clarté et une perspective qui permet de prendre pied, et qui rappelle les tentatives stoïciennes de consoler, par l'entremise d'un travail d'analyse, de méthode, et puis d'inférence.

Rattachée à cette recherche méthodique est la photographie, qui joue un rôle fondamental chez Sebald. Les photos en noir et blanc alimentent le récit, lui donnent forme, sont autant une source d'information pour le lecteur que pour les protagonistes eux-mêmes. Surtout, elles sont la preuve de vies vécues, le prolongement par-delà la mort d'existences cruellement abrégées. L'usage de la photographie chez Sebald fait penser à ce qu'en écrit Roland Barthes dans *La Chambre claire* (1980), qualifiant la photographie de rien d'autre que « l'image vivante d'une chose morte⁸⁵ ». Quand la mémoire fait défaut, quand le souvenir s'estompe ou se refuse à monter à la surface, la photographie, malgré ses failles, malgré l'écart qu'elle représente inévitablement entre la réalité de l'image et celle du spectateur qui la contemple, donne accès à une certaine *vérité* du sujet photographié, à défaut de sa *totalité*. Éminemment mélancolique pour Barthes, la photographie est pourtant pour Sebald, et jusque dans une certaine mesure, *consolante* : elle est une trace qui persiste au-delà du temps et qui anime la mémoire. Elle permet un rapprochement au passé, elle rétablit des traits et des rôles, des fonctions et des *connexions*, comme le dit d'ailleurs Austerlitz :

Minutes went by, said Austerlitz, in which I too thought I saw the cloud of snow crashing into the valley, before I heard Vera again, speaking of the mysterious quality peculiar to such photographs when they surface from oblivion. One had the impression, she said, of something stirring in them, as if one caught small sighs of despair, *gémissements de désespoir* was her expression, said Austerlitz, as if the pictures had a memory of their own and remembered us, remembered the roles that we, the survivors, and those no longer among us had played in our former lives.⁸⁶

⁸⁵ Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Gallimard, coll. « Cahiers du cinéma », 1980, p. 123.

⁸⁶ Austerlitz, p. 182-183.

Malgré la tristesse qu'elles provoquent, les photographies demeurent, tout de même, une *animation* de la mémoire. Elles renvoient à un temps révolu et au souvenir d'êtres chers qui sont loins ou absents. C'est d'ailleurs ce que souligne Vera, l'ancienne nourrice d'Austerlitz, qui lui raconte :

These days, Vera continued, the pictures of our excursions together from the Sporkova through the Lesser Quarter tend to go hand in hand with such reminiscences of my own childhood. When memories come back to you, you sometimes feel as if you were looking at the past through a glass mountain, and now, as I tell you this, if I close my eyes I see the two of us...⁸⁷

La photographie joue un rôle prépondérant dans *Austerlitz* en particulier, dans la mesure où le personnage principal y fait recours de manière active et soutenue dans son désir de comprendre le monde, mais aussi de retrouver ses parents, notamment sa mère. Une particularité d'Austerlitz est qu'il refuse à prendre des portraits – comme si l'acte de photographier, en braquant son appareil sur une personne, était une forme de violence – mais est très tôt fasciné par le travail photographique, et la manière dont une image surgit sur le papier exposé à la manière d'un souvenir. Il dit, en parlant au narrateur :

In my photographic work I was always especially entranced, said Austerlitz, by the moment when the shadows of reality, so to speak, emerge out of nothing on the exposed paper, as memories do in the middle of the night, darkening again if you try to cling to them, just like a photographic print left in the developing bath too long.⁸⁸

C'est cette attention aux images qui encourage Austerlitz à retrouver sa mère dans un film de Theresienstadt qu'il découvre lors de ses recherches, et qu'il rejoue sans cesse, ralentit, modifie, pour tenter d'attraper l'ombre fugitive et les traits tant désirés de cette mère disparue⁸⁹.

⁸⁷ *Austerlitz*, p. 158-159.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 77.

⁸⁹ La description de cette recherche est particulièrement émouvante et témoigne de l'importance de l'imaginaire dans le travail de mémoire et de recollection, qui est à souligner : « She looks, so I tell myself as I watch, just as I imagined the singer Agáta from my faint memories and the few other clues to her appearance that I now have, and I gaze and gaze again at that face, which seems to me both strange and familiar, said Austerlitz, I run the tape repeatedly, looking at the time indicator at the top left-hand corner of the screen... », *ibid.*, p. 251.

Si ses tentatives avec le film s'avèrent vaines – la femme qu'il croit reconnaître n'est pas, en réalité, Agáta – il finit par « se saisir d'elle » dans une photographie que lui tend Vera, un portrait photographique non légendé d'une comédienne qui se révèle effectivement être Agáta, telle qu'elle avait été connue de Vera et telle que s'en rappelle son propre fils.

Pour Sebald, la photographie devient un mode d'association et de rapprochement, non seulement avec les personnes photographiées et celles qui les contemplent, « de l'autre côté » de l'image, mais également avec celles qui partagent le moment de contemplation. Austerlitz note à quel point l'acte de développer des photos lui rappelle son ami d'enfance, Gerald (« I can still see him, a head shorter than I was, standing beside me in the darkroom...⁹⁰ »). Il en est de même dans *Les Émigrants*, lorsqu'un album photo offert au narrateur lui permet de faire déferler une importante partie de la vie de Paul Bereyter :

[...] Mme Landau put before me a large album which contained photographs documenting not only the period in question but indeed, a few gaps aside, almost the whole of Paul Bereyter's life, with notes penned in his own hand. Again and again, from front to back and from back to front, I leafed through the album that afternoon, and since then I have returned to it time and time again, because, looking at the pictures in it, it truly seemed to me, and still does, as if the dead were coming back, or as if we were on the point of joining them.⁹¹

La contemplation des photographies provoque le *retour* des êtres disparus, se fait toujours à la manière d'une *cérémonie* chez Sebald, tant la méditation du passé s'érige en exercice collectif, entrepris *ensemble* et jamais individuellement. L'un des passages les plus marquants, au début des *Émigrants*, est précisément celui qui relate un soir chez le Dr Selwyn, lors duquel a lieu une projection de photographies prises lors d'une de ses nombreuses expéditions :

I sensed that, for both of them, this return of their past selves was an occasion for some emotion. But it may be that it merely seemed that way to me because neither Edwin nor Dr Selwyn was willing or able to make any remark concerning these pictures [...]. Whilst their images were on screen, trembling slightly, there was

⁹⁰ Austerlitz, p. 77.

⁹¹ *The Emigrants*, p. 45-46.

almost total silence in the room. [...] We sat looking at this picture for a long time in silence too, so long that the glass in the slide shattered and a dark crack fissured across the screen.⁹²

Cette contemplation en groupe, même dans le silence le plus profond, s'inscrit dans cette poétique de la consolation propre à Sebald, qui veut que l'histoire soit abordée collectivement, autant par ses protagonistes, que par lui-même, que par ses lecteurs. Pour le lecteur aussi, d'ailleurs, le recours de Sebald à des photographies permet de donner une certaine *palpabilité*, voire *facticité*, aux récits qui sont relatés. Les personnages ne sont plus des sujets imaginés ou des « ethical abstracts », précisément parce qu'ils se voient attribuer des traits – véritables ou non⁹³ – qu'éternisent les photos en noir et blanc. Les photographies deviennent le lieu d'un investissement affectif, mais s'érigent également en partie prépondérante de la poétique de la consolation dans l'œuvre de Sebald, tant elles permettent à la fois un raisonnement et une emprise identitaire, tant elles contribuent à faire resurgir le passé et à faire revivre les morts.

III. De la rencontre à la transmission : les affinités transgénérationnelles

[...] the consolations of fellowship across the years.

Carole ANGIER

L'une des plus émouvantes mises en scène de la consolation chez Sebald, et l'un des aspects les plus saisissants de son œuvre, est le rapport affectif qu'entretiennent les personnages avec autrui, mais également, et peut-être surtout, le rapport que l'auteur/narrateur entretient lui-même avec ses protagonistes ainsi qu'avec ses lecteurs. Les couches d'interlocuteurs de

⁹² *The Emigrants*, p. 17.

⁹³ Sebald aurait admis, dans plusieurs entretiens, que les photographies qui parsèment les pages de ses livres ne sont pas toujours « véritables », c'est-à-dire qu'elles ne sont pas nécessairement des clichés qu'il aurait pris lui-même ou des représentations de personnes de sa connaissance - il aurait, par exemple, trouvé la photographie qu'il associe à Jacques Austerlitz (le petit page de la reine des Roses) dans un marché aux puces. Voir à ce sujet la biographie de l'auteur par Carole Angier, déjà citée dans les pages précédentes.

Sebald sont plurielles et renvoient à deux pôles phares de son œuvre, et plus particulièrement de la poétique de la consolation qui s’y profile : celles de la rencontre et puis, plus significative encore, celle de la *transmission*, une transmission qui se fait à la fois individuellement et collectivement.

L’amitié et le dialogue sont au cœur de la rhétorique consolatrice depuis sa genèse, et elles revêtent une forme singulière chez Sebald. Ses récits commencent par un voyage, qui mène invariablement à une, voire plusieurs, rencontres capitales. *Les Émigrants* souligne, dès l’apparition du Dr Selwyn, l’importance des rencontres et leur effet continu sur une vie entière ; surtout, la narration met en lumière les vastes réserves de compassion que possèdent les protagonistes, en dépit ou peut-être en raison de leur douloureux vécu. Le souci de l’autre est en effet une caractéristique clé de l’écriture sebaldivienne, et l’une des principales composantes de son esthétique de la consolation. Malgré sa réclusion, Henry Selwyn est immédiatement dépeint en tant que soignant, lui qui aura sauvé trois chevaux d’une condition pitoyable :

Three heavy greys were rounding a little clump of alders, snorting and throwing up clods of turf as they trotted. They took up an expectant position at our side, and Dr Selwyn fed them from his trouser pocket, stroking their muzzles as he did so. I have put them out to grass, he said. I bought them at an auction last year for a few pounds. Otherwise they would doubtless have gone straight to the knacker’s yard. [...] I know nothing about their earlier life, but when I bought them they were in a sorry state. Their coats were infested with lice, their eyes were dim, and their hooves were cracked right through from standing in a wet field. But now, said Dr Selwyn, they’ve made something of a recovery, and they might still have a year or so ahead of them.⁹⁴

Cette capacité de prendre soin d’autrui est l’indication d’un mouvement réparateur ; elle est un geste vers l’autre, un désir de lui venir en aide ainsi que d’établir et de fortifier un lien. Elle est le signe, surtout, d’une ouverture vers le monde que les protagonistes tendent pourtant à démentir,

⁹⁴ *The Emigrants*, p. 6.

et la trace d'un espoir qu'ils semblent conserver en la possibilité d'un rétablissement et d'un avenir pour les autres, si ce n'est pour eux-mêmes.

L'une des principales histoires que relate Selwyn est celle de sa rencontre déterminante, quelques décennies plus tôt, avec un guide âgé de soixante-cinq ans, Johannes Naegeli, qui lui aura permis de se découvrir une passion pour l'escalade. Ensemble, les deux hommes auront gravi de nombreux sommets et, selon les dires de Selwyn lui-même, il ne se serait jamais senti aussi bien qu'à cette époque désormais révolue : « [...] never in his life, neither before nor later, did he feel as good as he did then, in the company of that man⁹⁵ ». La souffrance de la séparation d'avec Naegeli, au moment de se quitter au début de la Première Guerre mondiale, est plus grande, selon le personnage, que celle vécue au moment de sa séparation d'avec sa femme Elli, rencontrée la même année, comme si se séparer de Naegeli était se défaire d'une part *heureuse* et prépondérante de soi, voire une part « originelle ». D'où l'importance de cette rencontre pour le Dr Selwyn, une rencontre qui continue d'enrichir ses pensées des années plus tard et lui convier une impression de proximité d'avec le passé. Le souvenir et la mémoire de cette amitié suffit au Dr Selwyn, car Naegeli est la seule personne avec qui il aura entretenu une relation d'échange *véritable*, au contraire d'Elli de qui il dissimulera longtemps ses origines juives, au détriment de leur mariage, comme il l'admet au narrateur : « [...] Elli has come to seem a stranger to me over the years, whereas Naegeli seems closer whenever he comes to my mind, despite the fact that I never saw him again after that farewell in Meiringen⁹⁶ ».

⁹⁵ *The Emigrants*, p. 14.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 15.

Un autre rapport significatif dans *Les Émigrants* prend la forme de la recherche qu'entreprend le narrateur/auteur en quête de Paul Bereyter⁹⁷, son ancien instituteur, elle-même l'indication d'une affection qui s'étend sur la durée et qui est à l'origine du récit relaté – ainsi que le motif au cœur de l'intégralité de l'œuvre de l'auteur. Le besoin qu'éprouve Sebald lui-même de partir à la recherche du passé de ses personnages, de faire sens de leur vécu, se fait palpable dans sa manière de se représenter en tant qu'enquêteur, interrogeant et cédant la parole à des personnes qui auraient connu ses protagonistes. L'amitié fait irruption dans la vie de Paul Bereyter de deux manières, comme le découvre le narrateur : d'abord, sous la forme d'une amitié qui se transforme en amour tragique avec Helen Hollander, et puis sous la forme d'un échange avec Lucy Landau, que rencontre le narrateur lui-même et qui sert de pivot pour faire déferler l'histoire de Paul. C'est Mme Landau qui permet au narrateur de constituer les fragments de l'histoire de Paul, qu'elle aura rencontré à Yverdon alors qu'il s'était installé en France durant la Seconde Guerre mondiale. C'est également Mme Landau qui relate l'histoire de l'amour qui lie Paul à Helen Hollander, un lien dans lequel Paul, qui finit par se faire nier ses droits et son identité allemande quelques mois plus tard, se serait retrouvé :

Helen, so Mme Landau believed, came as a veritable revelation to Paul; for if these pictures can be trusted, she said, Helen Hollander was an independent-spirited, clever woman, and furthermore her waters ran deep. And in those waters Paul liked to see his own reflection.⁹⁸

Les intermédiaires comme Mme Landau jouent un rôle phare dans le retracement des parcours des personnages, et témoignent en même temps de l'importance du dialogue et des échanges,

⁹⁷ Le nom de l'instituteur de Sebald a été modifié dans les livres mais la recherche de l'auteur et les circonstances autour du suicide de son personnage sont véritables, comme en atteste l'entrevue que Sebald aura faite avec Carole Angier, « Who is W. G. Sebald ? », dans *The Emergence of Memory*, Lynne Sharon Schwartz (ed.), Seven Stories Press, 2007, p. 70.

⁹⁸ *The Emigrants*, p. 48.

de la manière dont la transmission s'opère, parfois directement, et plus souvent, par le biais d'une troisième personne qui endosse la fonction de médiateur. C'est, par ailleurs, l'exemple de l'une des plus belles amitiés dans *Les Émigrants*, celle qui lie Ambros Adelwarth, le grand-oncle du narrateur, à Cosmo Solomon, et dont le récit est majoritairement transmis par l'intermédiaire de la tante Fini, qui aura connu Ambros et se sera tenue à son écoute. Grâce à elle, devenue dépositaire de l'histoire de ces deux hommes inséparables, ce ne sont pas uniquement les recollections du grand-oncle qui sont désormais consignées à la mémoire, mais la dure réalité de ses dernières années, alors que se souvenir du passé et se raconter lui-même provoquaient en lui une souffrance démesurée :

That was when Uncle Adelwarth began, now and again, to recount to me incidents from his past life. Even the least of his reminiscences, which he fetched up very slowly from depths that were evidently unfathomable, was of astounding precision, so that, listening to him, I gradually became convinced that Uncle Adelwarth had an infallible memory, but that, at the same time, he scarcely allowed himself access to it. For that reason, telling stories was as much a torment to him as an attempt at self-liberation.⁹⁹

Ces intermédiaires donnent ainsi la mesure des personnages dont ils relatent les souvenirs, permettent d'offrir un aperçu et un cadre *affectifs* (et non seulement objectif ou factuel) de ces vies qu'ils auront côtoyées. Si les clés du passé s'ouvrent en grande partie grâce aux recherches entreprises par les protagonistes, les dernières portes sont, pour la plupart, ouvertes par les personnes qui les entourent. Pour Austerlitz, c'est Vera, son ancienne nourrice, qui lui donne les dernières clés – et sans doute les plus significatives – de son identité. Vera devient un vecteur de transmission d'anecdotes de son enfance, permet de reconstituer les derniers mouvements des parents d'Austerlitz – et notamment d'Agáta – lui offre un moyen de s'ancrer et de se familiariser avec son identité recouverte par fragments. Elle est un lien ultime de rapprochement d'avec le

⁹⁹ *The Emigrants*, p. 100.

passé, voire une figure maternelle de substitution qui encourage Austerlitz à poursuivre ses recherches et partir sur les traces de son père.

Outre Vera, plusieurs amitiés marquent *Austerlitz*, notamment celle avec Gerald, l'ami d'enfance du protagoniste, ainsi que l'amitié décisive tissée avec le professeur d'histoire Hilary, ou encore l'émouvante histoire d'amour qui lie Austerlitz à Marie de Verneuil. Mais le livre lui-même s'ouvre sur la rencontre du narrateur et d'Austerlitz, et cette rencontre rythme l'intégralité de la narration par la suite, rencontre sans laquelle, d'ailleurs, aucun récit n'aurait lieu : après avoir quitté le Nocturama d'Anvers, le narrateur visite la Centraal Station, où il aperçoit Austerlitz. Dès sa première description du personnage, le narrateur annonce d'emblée que plusieurs échanges succèdent au premier, exacerbant, par cette seule mention, la place que vient à jouer cette rencontre :

One of the people waiting in the *Salle des pas perdus* was Austerlitz, a man who then, in 1967, appeared almost youthful, with fair, curiously wavy hair of a kind I had seen elsewhere only on the German hero Siegfried in Fritz Lang's *Nibelungen* film. That day in Antwerp, as on all our later meetings, Austerlitz wore heavy walking boots and workman's trousers made of faded blue calico...¹⁰⁰

La rencontre initiale entre Austerlitz et le narrateur permet de faire état d'une volonté de *transmission* de la part d'Austerlitz, volonté rendue manifeste par sa manière de parler et de se départir de son vaste savoir sur l'histoire de l'architecture – savoir qu'il aura recueilli au cours de décennies entières :

From the first I was astonished by the way Austerlitz put his ideas together as he talked, forming perfectly balanced sentences out of whatever occurred to him, so to speak, and the way in which, in his mind, the passing on of his knowledge seemed to become a gradual approach to a kind of historical metaphysic, bringing remembered events back to life.¹⁰¹

¹⁰⁰ *Austerlitz*, p. 7.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 12-13.

La question de la transmission, mais notamment des *questions à poser* pour recueillir un tel témoignage, se fait aussi pressante dans *Austerlitz* que dans le récit du peintre Max Ferber, deux personnages pour qui le narrateur éprouve une admiration palpable ; dans ces récits se profilent la surprise et le regret de ne pas avoir posé suffisamment de questions, ou encore, de ne pas avoir *su* qu'il fallait en poser. Au sujet de Ferber, le narrateur écrit :

I studied Ferber's dark eye, looking sideways out of a photograph that accompanied the text, and tried, at least with hindsight, to understand what inhibitions or wariness there had been on his part that had kept our conversations away from his origins, despite the fact that such a talk, as I now realized, would have been the obvious thing. [...] As I now thought back, it seemed unforgivable that I should have omitted, or failed, in those Manchester times, to ask Ferber the questions he must surely have expected from me...¹⁰²

Le retour du narrateur auprès de Ferber marque un retournement dans leurs rapports, et mène à la transmission de l'histoire du peintre et de sa famille, notamment par le biais du journal de la mère de Ferber que ce dernier offre au narrateur. Si une réelle amitié se développe entre le narrateur et Ferber, elle est renforcée par l'affinité qui se forme avec la mère de ce dernier, malgré la mort de celle-ci, affinité provoquée par l'intermédiaire de son journal, qui s'érige en récit dans le récit :

When I returned to the studio the following morning to take my leave of him he handed me a brown paper package tied with string, containing a number of photographs and almost a hundred pages of handwritten memoirs penned by his mother in the Sternwartstrasse house between 1939 and 1941...¹⁰³

Pour les protagonistes, comme Ferber, qui sont incapables de se confronter à l'évidence de leurs yeux et à l'ampleur de ce que recèlent les documents d'archives dont ils héritent, ce geste de transmission est une demande d'aide, voire une imploration, une responsabilité léguée à autrui, mais une forme d'espoir aussi, en ce qu'un autre sera en mesure de donner sens à des mots qui témoignent d'une violence incompréhensible :

¹⁰² *The Emigrants*, p. 178.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 192.

In the time that had passed since they were written, said Ferber, he had read the memories his mother had committed to paper, presumably not least with himself in mind, only twice. The first time, after he received the package, he had skimmed over them. The second time he had read them meticulously, many years later. On that second occasion, the memoirs, which at points were truly wonderful, had seemed to him like one of those evil German fairy tales in which, once you are under the spell, you have to carry on to the finish, till your heart breaks, with whatever work you have begun – in this case, the remembering, writing and reading. That is why I would rather you took this packaged, Ferber said...¹⁰⁴

Cette transmission matérielle d'objets de valeur – objets ensuite reproduits par Sebald dans leur intégralité grâce à la narration, ou même photographiquement, comme le journal d'Ambros Adelwarth – contribuent à affermir le rapport de l'auteur/narrateur avec ses protagonistes et renforce son identification à eux. Sebald, lui-même émigrant – lui qui aura quitté son Allemagne natale pour s'installer en Angleterre, et qui aura fait l'expérience d'un douloureux déménagement à l'enfance, qu'il décrit dans *Les Émigrants* –, retrace ainsi son lien à Paul Bereyter et injecte dans le récit de ce dernier une importante part d'autobiographie :

In December 1952 my family moved from the village of W to the small town of S, 19 kilometres away. The journey [...] seemed like a voyage halfway round the world, though it will have lasted an hour at the very most. When at length we trundled across the Ach bridge into S, [...] I was overcome by a powerful feeling that a new life filled with the bustle of cities would be starting for us there. The blue enamel street names [...] were all, I felt, unmistakable signs of a new beginning.¹⁰⁵

Cette inscription de l'auteur à même le récit de ses personnages est une manière, pour Sebald, non seulement d'accomplir son devoir de mémoire en tant qu'Allemand héritier de la guerre, de rendre hommage à des vies coupées court trop tôt, mais de témoigner, jusque dans une certaine mesure, d'une universalité des expériences, en même temps que d'induire l'identification de ses propres lecteurs aux protagonistes de ses livres, d'établir une forme de filiation ou de transmission qui se poursuit à travers les générations, qui ne s'interrompt pas avec la mort de l'auteur mais se prolonge avec toute personne qui lit son écriture. C'est un dialogue continu, à

¹⁰⁴ *The Emigrants*, p. 193.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 30.

plusieurs voix, qui s'ébauche, un dialogue qui s'étend du passé au futur, un dialogue entre personnes fictives et réelles, personnes entièrement imaginées ou inspirées de connaissances de l'auteur.

À ce sujet, les liens que trace Sebald entre les personnes réellement rencontrées – ou ayant vraiment existé – et ses protagonistes sont un « effet de réel¹⁰⁶ », comme il l'explique à Carole Angier. L'un des premiers exemples est celui du grand-oncle du narrateur, renommé Ambros Adelwarth dans *Les Émigrants*, mais dont la photographie en noir et blanc le montrant en habit arabe est réelle, ainsi que son journal écrit en plusieurs langues et dont Sebald reprend plusieurs passages dans sa narration¹⁰⁷. Une autre particularité de ces rapprochements effectués par l'auteur est son établissement de liens entre plusieurs de ses protagonistes et des personnages historiques, notamment entre Paul Bereyter et Ludwig Wittgenstein, s'expliquant à Angier en ces termes :

In the Paul Bereyter story, for example, there are echoes of Wittgenstein in his period as a schoolteacher in Austria: the whistling, for instance, or, on the other hand, sacrificing himself to these peasant children and, on the other hand, feeling abhorrence for them. My schoolteacher did remind me of Wittgenstein; he had the same moral radicalism. But these details in the story come from Wittgenstein.¹⁰⁸

Ce rapprochement effectué par l'auteur entre ses personnages et des personnalités historiques majeures peut être entrevu comme un autre mouvement consolateur qui est à noter, comme si le fait d'inscrire ses protagonistes dans la longue lignée de l'histoire était une forme de *retour* et de *résurrection* du temps, une affinité transgénérationnelle qui ne dépend pas uniquement de lecteurs *futurs* mais de personnages issus du passé dont les protagonistes sont des modèles plus

¹⁰⁶ « Who is W. G. Sebald ? », *op. cit.*, p. 72.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 71.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 72-73.

ou moins exacts. Cette association continue avec la référence au héros du *Nibelungen* de Lang¹⁰⁹ que trace Sebald au moment de décrire Austerlitz, une association plutôt ironique entre le protagoniste et le héros germanique épique. Austerlitz lui-même s'identifie par ailleurs au peintre britannique William Turner, une identification qui semble cimenter son affection pour l'œuvre de ce dernier, mais sert surtout de rappel de ses derniers moments passés auprès de son ami d'enfance Gerald, avant la mort abrupte de celui-ci :

What particularly attracted me to Turner's watercolor, said Austerlitz, was not merely the similarity of the scene in Lausanne to the funeral at Cutiau, but the memory it prompted in me of my last walk with Gerald in the early summer of 1966, through the vineyards above Morges on the banks of Lake Geneva. During my subsequent studies of Turner's life and his sketchbooks I discovered the fact, entirely insignificant in itself but nonetheless one I found curiously moving, that in 1798 he, Turner, had himself visited the estuary of the Mawddach on a journey through Wales, and that at the time he was exactly the same age as I was at the funeral in Cutiau.¹¹⁰

Ces identifications, ces amitiés, ces intermédiaires et ces mouvements de transmission sont le rappel et le retour d'une identité originelle qui refait surface, qui s'approprie au fur et à mesure des échanges et des découvertes. S'identifier à autrui, que ce soient des personnes rencontrées, des peintres, des morts, des vivants, toute forme d'identification et d'association revêt chez Sebald la dimension d'un rappel à soi, d'une consolation devenue possible grâce à autrui, raffermie par ces points de repères qui se créent et constituent un cadre identitaire et affectif pour les protagonistes. Cette consolation sebaldivienne, si elle rappelle la forme classique retrouvée depuis l'Antiquité, notamment par son emphase sur l'amitié et la mémoire, s'en distingue cependant pour revêtir la forme d'un retour qui commence par la quête des origines pour trouver ses variantes dans d'autres éléments de l'œuvre de l'auteur.

¹⁰⁹ Pour en lire davantage au sujet du film de Fritz Lang, consulter : Stanley R. Hauer, « The Sources of Fritz Lang's "Die Nibelungen" », dans *Literature/Film Quarterly*, vol. 18, no. 2, 1990, pp. 103-10.

¹¹⁰ *Austerlitz*, p. 110.

Deuxième partie : Variations de la consolation

I. Les résurrections de la nature

Si la consolation dans *Les Émigrants* et *Austerlitz* se loge, dans un premier temps, dans le mouvement vers l'arrière qu'effectuent les protagonistes, dans ce recul qui s'opère par moyen de voyages, de recherches, par l'entremise de la photographie et de documents d'archives, ou encore, grâce à des rencontres qui s'étendent au-delà des âges et s'étirent par le travail de la mémoire, un autre mouvement se trace et pointe, cette fois-ci, vers une progression et une continuité, voire une *avancée*. En effet, l'un des éléments les plus significatifs de l'écriture de Sebald est sa représentation de la nature, notamment l'émphase qu'elle place sur la capacité régénératrice de cette dernière. Dans les descriptions de l'auteur, la nature est ordinairement laissée à l'abandon, souvent inhabitée, toujours soumise aux effets de la folie humaine. Mais elle témoigne, au fil de la narration, d'une capacité de *survie*, de résilience, voire de renouvellement, malgré les ravages qui se succèdent et s'éternisent. Imperturbable, cette nature est décrite comme étant à la fois le témoin principal de l'Histoire en même temps qu'*extérieure* à elle, indifférente à son cours, se reconstituant sans cesse, indépendamment des feux, des inondations, de tous les assauts à son endroit. Cette particularité de l'écriture de Sebald est évidente dès *Luftkrieg und Literatur*, cité dans les pages précédentes, où la description des villes allemandes tombées en ruines ne manque pas d'inclure une réflexion sur la persistance et la survie quasi-miraculeuse de la nature. Sebald note : « In contrast to the effect of the catastrophes insidiously creeping up on us today, nature's ability to regenerate did not seem to have been impaired by the firestorms¹¹¹ ».

¹¹¹ *Luftkrieg und Literatur*, p. 39.

Le cadre naturel, entrevu comme un phénomène *régénérateur* ou de *renaissance*, revêt un caractère profondément *consolateur*, tant il indique à la fois une capacité d'adaptation en dépit des ravages les plus extrêmes, en même temps qu'une trace de vie qui perdure. Dans *Les Émigrants*, le Dr Selwyn est le premier à souligner ces deux caractéristiques propres à la nature. S'il commence en notant les « gémissements » de la nature privée d'attention et de soins (« Nature itself was groaning and collapsing beneath the burden we placed upon it¹¹² »), il remarque juste après que le même potager auquel il faisait référence est pourtant précisément ce qui lui permet de vivre, ce qui le nourrit lui et sa femme – ainsi que les rares visiteurs qu'il reçoivent :

True, the garden which had originally been meant to supply a large household, and had indeed, by dint of skill and diligence, provided fruit and vegetables for the table throughout the entire year, was still, despite the neglect, producing so much that he had far more than he needed for his own requirements, which admittedly were becoming increasingly modest. Leaving the once well-tended garden to its own devices did have the incidental advantage, said Dr Selwyn, that the things that still grew there, or which he had sown or planted more or less haphazardly, possessed a flavour that he himself found quite exceptionally delicate.¹¹³

Non seulement la nature continue ainsi de fleurir et de se faire plus dense, mais elle acquiert une certaine délicatesse, un goût plus prononcé, voire meilleur, comme si le fait d'avoir été laissée à elle-même ne contribuait, au contraire, qu'à la fortifier. Ce thème se poursuit avec le grand-oncle Ambros Adelwarth. Lors de ses nombreux voyages à travers le monde, ce dernier se retrouve à plusieurs reprises dans des maisons longtemps inhabitées mais dont le principal attribut est un jardin délaissé à lui-même qui ne cesse, pourtant, de fleurir. Dans une entrée de son journal de voyage, Adelwarth décrit l'une de ces maisons :

Behind the house is a garden, or rather a kind of yard with a fig and a pomegranate tree. Herbs also grow there – rosemary, sage, myrtle, balm. Laudanum. One enters by the blue-painted door at the rear. The hall

¹¹² *The Emigrants*, p. 7.

¹¹³ *Ibid.*, p. 7-8.

is broad and stone-flagged and newly whitewashed. The walls like snow. The rooms are almost bare of fittings, and make an empty, deserted impression. Cosmo claims we have rented a ghost house.¹¹⁴

Les lieux déserts contrastent étonnamment avec cette nature abondante, une nature rebelle qui s'impose à travers les âges et les siècles. Lors d'un voyage en Israël, Adelwarth note, non sans une pointe de mélancolie, que même après la disparition des grandes villes et des cités historiques, la nature demeure et se renouvelle :

Yesterday I thought I saw a large dark hare, and a butterfly with gold-speckled wings. In the evening, when we were sitting on the shore, Cosmo said that once the whole of the land of Zoar on the south bank was like this. Where now mere traces remained of the five overthrown cities of Gomorrha, Ruma, Sodom, Seadeh, and Seboah, the oleanders grew thirty feet high beside rivers that never ran dry, and there were acacia forests and oshac trees as in Florida.¹¹⁵

Sous la plume de Sebald, la nature s'impose même après l'effacement des lieux, ces lieux à l'origine de nos récits collectifs et de nos histoires communes. Mais plus encore, la nature semble *défier* la mort. Dans les cimetières que visite le narrateur, la nature est encore plus foisonnante qu'ailleurs, se fait *débordante*, comme si elle s'érigait en preuve insistante que la vie se poursuit bien au-delà du trépas. Au milieu de l'abandon le plus total, longtemps après la disparition des êtres, la nature continue à prendre le dessus :

What I saw had little to do with cemeteries as one thinks of them; instead, before me lay a wilderness of graves, neglected for years, crumbling and gradually sinking into the ground amidst tall grass and wild flowers under the shade of trees, which trembled in the slight movement of the air.¹¹⁶

Face à la surabondance incontrôlée – et incontrôlable – de la nature, la mort se retrouve *bousculée*. En effet, la nature déplace la mort, la soulève ou l'engloutit, la recouvre ou l'expose à la lumière du jour, se l'*approprie* et la surmonte, comme le souligne cette description dans *Austerlitz* :

¹¹⁴ *The Emigrants*, p. 132.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 144.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 223.

Most of these memorials had long ago been tilted to one side or thrown over entirely by the roots of the sycamores which were shooting up everywhere. The sarcophagi covered with pale green, gray, ochre and orange lichens were broken, some of the graves themselves had risen above the ground or sunk into it...¹¹⁷

La mort n'est pas une finalité, semble dire Sebald – la vie continue à jaillir des tombes. Même à Terezín, sur les traces de la Shoah, l'on découvre que la nature transforme et *dépasse* la ville désormais déserte, comme le constate Austerlitz :

The idea I had formed in my mind was of a mighty complex rising high above the level country, but in fact Terezín lies so far down in the damp lowlands around the confluence of the Eger and the Elbe that, as I read later, there is nothing to be seen of the town, even from the hills around Leitmeritz or indeed from its immediate vicinity [...]. In the course of time, moreover, all kinds of shrubs and bushes have covered the former glacis and the grass-grown ramparts, giving the impression that Terezín is not so much a fortified town as one half-hidden and sunk into the marshy ground of the floodplain.¹¹⁸

La nature détruit les remparts et les fortifications créées par l'Homme, fait disparaître même les traces les plus violentes et persistantes de la présence humaine, pour réduire les lieux qui ont été le théâtre de souffrances indescriptibles en espaces vulnérables et menacés, à tout moment, de disparation. En engloutissant et en recouvrant, petit à petit, toute trace des deuils endurés, la nature s'érige en retour à un état originel qui n'aura pas connu ou subi le poids de la violence. Au service de l'individuel et du collectif, elle s'offre, chez Sebald, comme une forme de répit, un espace parallèle imperméable au joug humain. Ce que ne manque pas de noter Austerlitz qui, profondément troublé par sa visite du Musée de Terezín et de la contemplation des archives ainsi que des cartes du Grand Reich allemand, est obligé de détourner son regard à plusieurs reprises pour fixer le jardin à travers la fenêtre :

So I went around the exhibition myself, said Austerlitz, through the rooms on the mezzanine floor and the floor above, stood in front of the display panels, sometimes skimming over the captions, sometimes reading them letter by letter, stared at the photographic reproductions, could not believe my eyes, and several times had to turn away and look out of a window into the garden behind the building, having for the first time acquired some idea of the history of the persecution which my avoidance system had kept from me for so long, and which now, in this place, surrounded me on all sides.¹¹⁹

¹¹⁷ Austerlitz, p. 227.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 187.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 198.

Les propriétés curatives de la nature sont constamment renforcées chez Sebald, rappelant l'attention portée aux plantes par les philosophes de l'Antiquité. Et si elle-même se « réinstaure », pour ainsi dire, la nature opère également une transformation positive chez les protagonistes, s'érigeant en rappel à soi, comme si elle puisait dans un fonds de tendresse nourricière longtemps négligé et oublié des personnages. C'est le cas de Paul Bereyter, qui consacre ses années loin de l'Allemagne au jardinage, transformant le jardin délaissé de Mme Landau en un véritable havre de paix :

Here in Bonlieu, Mme Landau told me on another occasion, Paul spent a lot of time gardening, which I think he loved more than anything else. [...] He asked me if he might take the garden in hand, which at that time was fairly neglected. And Paul really did transform the garden, in a quite spectacular manner. The young trees, the flowers, the plants and climbers, the shady ivy beds, the rhododendrons, the roses, the shrubs and perennials – they all grew, not a bare patch anywhere. Every afternoon, weather permitting, said Mme Landau, Paul was busy in the garden. But sometimes he would simply sit for a while, gazing at the greenery that burgeoned all around him. The doctor who had operated on his cataracts had advised him that peaceful spells spent simply looking at the leaves would protect and improve his eyesight.¹²⁰

Comme Dame Philosophie qui console Boèce en le rappelant à sa véritable vocation, la nature semble rappeler aux protagonistes qu'une autre vérité, supplantée par leurs expériences, existe et leur appartient encore. Au même titre que la photographie, les documents d'archives ou l'architecture des lieux, la nature est une mémoire à cultiver et se distingue particulièrement en ce qu'elle est une mémoire *positive*, la promesse de l'ensevelissement des maux passés et la preuve d'un cycle imperturbable. Mais peut-être plus encore, la nature possède la faculté de faire surgir une sensation de familiarité en même temps que des souvenirs heureux oubliés et soudain redevenus palpables. C'est ce que révèle Austerlitz au narrateur, en relatant la manière dont un paysage admiré lors de son voyage à Prague lui fit enfin comprendre le sentiment de familiarité

¹²⁰ *The Emigrants*, p. 58.

qui s'était saisi de lui au moment de contempler un parc à Gloucestershire quelques années plus tôt :

A little later, said Austerlitz, I discovered another such pattern created by no discernable law in the entwined roots of a chestnut tree clinging to a steep slope, through which, Vera had told me, said Austerlitz, I liked to climb as a child. And the dark green yews growing under the taller trees were familiar to me too, as familiar as the cool air which enveloped me at the bottom of the ravine and the countless wildflowers covering the woodland floor, faded now in April, and I understood why, on one of my visits to a Gloucestershire country house with Hilary years ago, my voice failed me when, in the park which was laid out very much like the Schönborn gardens, we unexpectedly came upon a north-facing slope covered by the finely cut leaves and snow-white blooms of the March-flowering *Anemone nemorosa*.¹²¹

La nature demeure inchangée malgré les multiples revirements et les transformations que subissent les protagonistes eux-mêmes. Dans son journal, Ambros Adelwarth note la certitude que lui offrent ces points de repères entrevus dans l'espace et la nature depuis l'enfance et retrouvés à l'âge adulte, dans de nouvelles contrées lointaines, comme si la nature consolait même les exilés :

They are the same stars I saw above the Alps as a child and later above the Japanese house in its lake, above the Pacific, and out over Long Island Sound. I can scarcely believe I am the same person, and in Greece. But now and then the fragrance of juniper wafts across to us, so it is surely so.¹²²

Il en est de même pour le peintre Max Ferber, qui rappelle l'un de ses rares voyages ; de retour en Suisse, un pays qu'il n'a pas visité depuis l'âge de douze ans, il contemple les environs du Lac Genève et s'aperçoit que les lieux n'ont pas changé, malgré le passage du temps. Cette constance inattendue et surprenante devient, pour lui qui redoute tout voyage, une source de réconfort :

The day was as bright as it had been the first time, and when I had reached the top, utterly exhausted, there below me was the country around Lake Geneva once again, seemingly completely unchanged, and with no trace of movement but for one or two tiny boats that left their white wakes on the deep blue water as they proceeded, unbelievably slowly, and the trains that went to and fro at intervals on the far bank.¹²³

¹²¹ *Austerlitz*, p. 163-164.

¹²² *The Emigrants*, p. 129.

¹²³ *Ibid.*, p. 173-174.

Chez Sebald, la nature, aussi mélancolique soit-elle, persiste et se renouvelle, s'offre en répit pour ceux qui la recherchent et la trouvent. Elle prend la forme d'un espoir qui dure, mais surtout, d'une consolation à l'échelle collective, consolation qui a une portée large et inépuisable, elle qui est le témoignage d'une universalité de l'expérience. La nature refleurit, nourrit, rappelle à soi, défie l'Histoire, contredit la mort après la mort. Pour Sebald, cette nature, elle aussi, fait l'objet d'une transmission ; ce message résonne particulièrement à l'heure actuelle, pour les raisons que nous connaissons.

II. Le temps sensible : retours et répétitions

Why does time stand eternally still and motionless in one place, and rush headlong by in another?

W. G. SEBALD

Alors que la nature s'avère éminemment *consolante* chez Sebald, la vision du temps que déploie l'auteur l'est tout autant. Récipient de la mémoire, le temps sebaldien est paradoxal, en ce qu'il provoque une certaine souffrance tout en réconfortant. *Les Émigrants* et *Austerlitz* font tous deux état d'une mise en scène du temps, un temps à la fois contrôlé et incontrôlable, malléable et élastique, qui trouve une forme toute particulière dans l'art et l'espace – notamment par le biais de l'architecture, telle que présentée dans *Austerlitz*. Le temps, comme la nature, est continu chez Sebald, mène une trajectoire ininterrompue malgré les mouvements et les fluctuations de l'Histoire. Le passé et le futur se confondent pour exister comme un présent qui se poursuit encore et toujours, et le temps, dans toute sa rigueur et sa régularité, avec ses heures et ses minutes, ses aiguilles et ses cadrans, est qualifié par Sebald – à travers la bouche d'Austerlitz – de profondément *illusoire*, n'étant autre qu'un système destructeur mis en place par l'Homme. Les fondements de cette réflexion se logent déjà dans les premières pages du roman :

In fact, said Austerlitz, until the railway timetables were synchronized the clocks of Lille and Liège did not keep the same time as the clocks of Ghent and Antwerp, and not until they were all standardized around the middle of the nineteenth century did time truly reign supreme. It was only by following the course time prescribed that we could hasten through the gigantic spaces separating us from each other. And indeed, said Austerlitz after a while, to this day there is something illusionistic and illusory about the relationship of time and space as we experience it in traveling, which is why whenever we come home from elsewhere we never feel quite sure if we have really been abroad.¹²⁴

Cette même idée d'un temps sans début ni fin est reprise par le peintre Max Ferber, qui le décrit dans *Les Émigrants* : « [...] but time, he went on, is an unreliable way of gauging these things, indeed it is nothing but a disquiet of the soul. There is neither a past nor a future¹²⁵ ». L'absence de *chronologie* est une singularité chez Sebald, ainsi qu'une marque de son œuvre. La composition de ses romans atteste d'une souplesse de la forme, à l'image de ce temps qui fluctue selon la sensibilité de chacun de ses personnages, selon les flux et les reflux de la mémoire : la narration commence en plein cœur d'un voyage, est ponctuée de rencontres qui sont la clé de voûte d'existences révolues mais qui, petit à petit, resurgissent pour colorer l'intégralité du récit, se répètent et s'étendent dans la durée. Et si ces résurgences du temps font blessure, comme nous en avons fait le constat précédemment, elles sont en même temps *réparatrices*. Le retour en arrière provoqué par les recherches entreprises par les protagonistes, s'imbrique dans et s'entrecroise avec leur quotidien, crée une nouvelle temporalité qui leur est propre. Au lieu de se conformer à un temps « uniforme » et communément accepté, les protagonistes de Sebald voyagent dans la durée, franchissent en quelques minutes des espaces insondables, circulent dans un temps qui, en fin de compte, ne se remonte pas mais s'avère être toujours à portée de main, un temps qui accompagne et qui rythme, à sa manière, et souvent à leur insu, des vies entières ; un temps qui, en somme, rappelle celui de Proust et qui se veut l'édifice de la mémoire.

¹²⁴ Austerlitz, p. 12.

¹²⁵ *The Emigrants*, p. 181.

C'est dans *Austerlitz* que l'auteur introduit plus particulièrement sa vision de plusieurs temporalités qui coexistent, ou qui attendent encore de se matérialiser, comme si le passé n'était pas un fait établi mais quelque chose à anticiper, à provoquer, un événement *futur* à rendre manifeste par le seul effort de la pensée :

A clock has always struck me as something ridiculous, a thoroughly mendacious object, perhaps because I have always resisted the power of time out of some internal compulsion which I myself have never understood, keeping myself apart from so-called current events in the hope, as I now think, said Austerlitz, that time will not pass away, has not passed away, that I can turn back and go behind it, and there I shall find everything as it once was, or more precisely I shall find that all moments of time have co-existed simultaneously, in which case none of what history tells us would be true, past events have not yet occurred but are waiting to do so at the moment when we think of them...¹²⁶

Si, chez Sebald, la pensée *provoque* le temps, l'espace – et plus particulièrement, l'architecture et les objets du quotidien –, lui aussi, le rend manifeste. Dans les premières pages des *Émigrants*, l'espace est décrit de manière à suggérer la réfraction, voire la *magnification*, du temps, tant il s'y loge un jeu du visible et de l'invisible, du palpable et de l'impalpable. La mémoire, comme les miroirs que décrit Sebald dans la maison du Dr Selwyn, est un art d'images flottantes et réfléchies : « High on the walls mirrors with blind patches were hung, multiplying the flickering of the firelight and reflecting shifting images¹²⁷ ». Le temps sebaldien est ainsi ponctué de retours et de répétitions, ces retours et ces répétitions se multipliant à l'infini, permettant, en quelque sorte, une forme de consolation, en ce qu'elles impliquent une éternisation des gestes, une reconstitution de choses qui ne sont pas perdues dans le temps mais gardées dans cette mémoire temporelle, se répétant toujours et inlassablement, *redonnant vie* à ceux mêmes qui posaient ces mêmes gestes. Cette éternisation est notamment palpable dans les descriptions architecturales de Sebald, qui ébauche, dans *Austerlitz*, toute une réflexion sur les lieux comme receleurs du

¹²⁶ *Austerlitz*, p. 101.

¹²⁷ *The Emigrants*, p. 12.

temps, un temps aussi individuel que collectif. Au sujet de la *Ladies' Waiting Room* de la Liverpool Street Station, un lieu dont Austerlitz ne comprend la signification personnelle que plus tard – et qui s'avère être le lieu de son arrivée en Angleterre par moyen d'un *Kindertransport* – il dit au narrateur :

Memories like this came back to me in the disused Ladies' Waiting Room of the Liverpool Street Station, memories behind and within which many things much further back in the past seemed to lie, all interlocking like the labyrinthine vaults I saw in the dusty gray light, and which seemed to go on and on for ever. In fact I felt, said Austerlitz, that the waiting room where I stood as if dazzled contained all the hours of my past life, all the suppressed and extinguished fears and wishes I had ever entertained, as if the black and white diamond pattern of the stone slabs beneath my feet were the board on which the endgame would be played, and it covered the entire plane of time.¹²⁸

Les espaces abritent et *provoquent* la mémoire, s'avèrent être les conservateurs du temps et des heures passées. Surtout, les lieux servent d'archives *physiques* d'un temps aussi subjectif qu'objectif et témoignent des multiples transformations qu'il provoque. Austerlitz explique, en partie, son obsession – initialement inconsciente – pour la Liverpool Street Station en soulignant la manière dont elle semble renfermer toutes les émotions de ses propres états passés en même temps que ceux des hôtes précédents, ceux qu'elle aura hébergés ou qui seront passés par elle, alors qu'avant d'être une gare, la station était ce qu'il qualifie de véritable « porte des Enfers », l'un des lieux les plus sombres de Londres, un prieuré dont dépendait un hospice d'aliénés. Se trouver dans la gare provoque invariablement en lui le sentiment d'être retourné à cette période sinistre qu'il n'aura pourtant jamais connue :

Whenever I was in the station, said Austerlitz, I kept almost obsessively trying to imagine—through the ever-changing maze of walls—the location in that huge space of the rooms where the asylum inmates were confined, and I often wondered whether the pain and suffering accumulated on this site over the centuries had ever really ebbed away, or whether they might not still, as I sometimes thought when I felt a cold breath of air on my forehead, be sensed as we passed through them.¹²⁹

¹²⁸ Austerlitz, p. 136-137.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 129-130.

Le temps sebaldien, abrité dans les lieux, se révèle ainsi cyclique et se répète inlassablement, provoquant une imbrication des expériences et la capacité de ressentir, des décennies, voire des siècles plus tard, les événements qui auront pris place à même ces endroits. Mais si ces répétitions se logent ainsi dans l'espace, elles se retrouvent également dans l'art, qui, comme la photographie, immortalise un moment, le fait rejouer sans cesse et pour toujours, le cristallise et le fait resurgir de l'oubli. Austerlitz décrit un tableau de Lucas van Valckenborch, où un détail infime rejoue de manière incessante, donne l'impression d'un présent sur le point de devenir palpable et manifeste, d'une *immédiateté* éternellement en cours :

Pointing to the broad river sparkling in the morning sun, he spoke of a picture painted by Lucas van Valckenborch towards the end of the sixteenth century during what is now called the Little Ice Age [...]. In the foreground, close to the right-hand edge of the picture, a lady has just fallen. She wears a canary-yellow dress, and the cavalier bending over her in concern is clad in red breeches, very conspicuous in the pallid light. Looking at the river now, thinking of that painting and its tiny figures, said Austerlitz, I feel as if the moment depicted by Lucas van Valckenborch had never come to an end, as if the canary-yellow lady had only just fallen over or swooned, as if the black velvet hood had only at this moment dropped away from her head, as if the little accident, which no doubt goes unnoticed by most viewers, were always happening over and over again...¹³⁰

Comme l'espace, l'art, chez Sebald, possède à son tour la capacité de faire surgir des souvenirs, de créer un rapprochement soudain avec un temps ancien demeuré jusque-là inconnu, ou encore fugitif et évanescent. En contemplant des reproductions d'une fresque de Tiepolo, Max Ferber se souvient brusquement de sa vie de famille en Allemagne, avant son départ pour l'Angleterre, épisode dont il avait perdu le souvenir :

Strangely enough, said Ferber, I only thought of that afternoon in Würzburg with Uncle Leo a few months ago, when I was looking through a new book on Tiepolo. [...] For a whole evening, said Ferber, I sat looking at those pictures with a magnifying glass, trying to see further and further into them. And little by little that summer day in Würzburg came back to me, and the return to Munich...¹³¹

Comme tant d'éléments dans l'œuvre de l'auteur, que ce soit la nature ou la photographie, l'art et les objets, même les plus anodins, recèlent cette capacité de rappeler à soi, d'extirper du fond

¹³⁰ Austerlitz, p. 13-14.

¹³¹ *The Emigrants*, p. 185.

de la mémoire une parcelle de vérité enfouie et enfin révélée au grand jour. Mais ils possèdent également une fonction rassurante et consolante, revêtent la forme de points de repères, comme la fameuse *teas-maid* que décrit le narrateur dans *Les Émigrants* :

When I made tea and the steam rose from it, the shiny stainless steel contraption on its ivory-coloured metal base looked like a miniature power plant, and the dial of the clock, as I soon found as dusk fell, glowed a phosphorescent lime green that I was familiar with from childhood and which I had always felt afforded me an unaccountable protection at night. That may be why it has often seemed, when I have thought back to those early days in Manchester, as if the tea maker brought to my room by Mrs Irlam, by Gracie – you must call me Gracie, she said – as if it was that weird and serviceable gadget, with its nocturnal glow, its muted morning bubbling, and its mere presence by day, that kept me holding on to life at a time when I felt a deep sense of isolation in which I might well have become completely submerged.¹³²

Cet objet d'apparence insignifiante s'avère en réalité dotée d'une charge affective qui en dépasse les contours et les usages, devient une constante pour le narrateur. Il en est de même pour Austerlitz, invariablement accompagné de son fameux sac à dos, qui fait d'ailleurs penser au narrateur à une surprenante ressemblance entre son ami et le philosophe Ludwig Wittgenstein. Au sujet de ce sac à dos, Austerlitz affirme qu'il s'agit de la seule chose dont il ait pu dépendre dans sa vie :

I believe it was mainly the rucksack, which Austerlitz told me later he had bought for ten shillings from Swedish stock in an army surplus store in the Charing Cross Road just before he began his studies, describing it as the only truly reliable thing in his life, which put into my head what on the surface was the rather outlandish idea of a certain physical likeness between him and the philosopher...¹³³

Ce sac à dos devient un trait déterminant de son propriétaire, mais témoigne de la manière dont, dans l'univers sebaldien, les objets se voient affecter une fonction à la fois consolatrice et quasi-oraculaire ; si, pour Austerlitz, son sac à dos prend la forme d'un unique compagnon de vie, c'est parallèlement un écureuil en peluche qui lui permet de recouvrer son vocabulaire tchèque, perdu depuis l'enfance. En contemplant le peluche, Austerlitz se souvient soudain du mot tchèque

¹³² *The Emigrants*, p. 154-155.

¹³³ *Austerlitz*, p. 40.

veverka qui désigne l'écureuil, comme si les objets possèdent une capacité innée de *restitution* à la fois du temps et de la mémoire :

And then there was the stuffed squirrel, already moth-eaten here and there, perched on the stump of a branch in a showcase the size of a shoebox, which had its beady button eye implacably fixed on me, and whose Czech name – *veverka* – I now recalled like the name of a long-lost friend. [...] They were all timeless as that moment of rescue, perpetuated but forever just occurring, these ornaments, utensils, and mementoes stranded in the Terezín bazaar, objects that for reasons one could never know had outlived their former owners and survived the process of destruction, so that I could now see my own faint shadow image barely perceptible among them.¹³⁴

Cette restitution est d'autant plus importante pour Austerlitz, puisqu'on lui aura ôté ses possessions, non sans une certaine violence, pour lui en confier d'autres, et ce dès son arrivée dans la maison de ses parents adoptifs, comme si, pour endosser une nouvelle identité, il fallait se dépouiller de toutes ses possessions passées, autant émotionnelles que matérielles :

So I can recall almost nothing of my early days in Bala except how it hurt to be suddenly called by a new name, and how dreadful it was, once my own clothes had disappeared, to have to go around dressed in the English fashion in shorts, knee-length socks which were always slipping down, a string vest like a fishnet and a mouse-gray shirt, much too thin.¹³⁵

C'est dire l'importance des objets comme mémoires et *consolations* pour Sebald, mais plus encore, comme *réponses* aux questionnements des protagonistes – des questionnements dont ils ne se doutent même pas, pour la plupart – les objets étant le signe et la marque de vies vécues :

[...] it was a long time before I could tear myself away from staring at the hundreds of different objects, my forehead pressed against the cold window, as if one of them or their relationship with each other must provide an unequivocal answer to the many questions I found it impossible to ask in my mind.¹³⁶

C'est une forme de dialogue qui s'élabore et s'installe avec les objets, mais entre eux-mêmes aussi, une espèce de résonance affective qui défie les rapports ordinaires au monde matériel et infuse ce dernier, au contraire, d'une essence et d'un souffle. Les objets, comme les lieux,

¹³⁴ Austerlitz, p. 196-197.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 45.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 195.

transgressent l'oubli et *survivent* à leurs propriétaires. Cette survivance est soulevée par Sebald à chaque détour, notamment dans *Austerlitz* :

They were all as timeless as that moment of rescue, perpetuated but forever just occurring, these ornaments, utensils, and mementoes stranded in the Terezín bazaar, objects that for reasons one could never know had outlived their former owners and survived the process of destruction, so that I could now see my own faint shadow image barely perceptible among them.¹³⁷

D'une manière tout aussi frappante, les objets permettent une identification aux personnes qui les auront possédés précédemment, en même temps qu'une inscription dans le sillage de vies antérieures. Austerlitz se *voit* parmi les anciens propriétaires des objets du bazar de Terezín, se sent plus proche d'eux. Plus que de la *survivance*, les objets – et le temps – ont précisément la capacité de permettre la *résurrection* de ceux auxquels ils renvoient, mais surtout, de rendre les vivants eux-mêmes visibles aux disparus, et vice versa, de faire se confondre et se rejoindre deux règnes pourtant diamétralement opposés, comme si les objets servaient de pont entre la vie et la mort, qui, pour Sebald, ne sont qu'une seule et même chose. C'est encore Austerlitz qui souligne l'emboîtement de ces deux états plus similaires qu'opposés :

It does not seem to me, Austerlitz added, that we understand the laws governing the return of the past, but I feel more and more as if time did not exist at all, only various spaces interlocking according to the rules of a higher form of stereometry, between which the living and the dead can move back and forth as they like, and the longer I think about it the more it seems to me that we who are still alive are unreal in the eyes of the dead, that only occasionally, in certain lights and atmospheric conditions, do we appear in their field of vision.¹³⁸

Il existe ainsi, chez Sebald, une *circularité* du mouvement, et non une linéarité. Les trajectoires ne sont ni lisses ni fixes, ne se dirigent jamais en une progression rectiligne mais rotative, voire giratoire, marquée d'interruptions, de revirements, d'afflux et d'engorgements, de tourbillons,

¹³⁷ *Austerlitz*, p. 197.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 185.

dont la particularité est qu'ils mènent, chacun à leur manière, à un retour imprévisible et inattendu :

Every river, as we know, must have banks on both sides, so where, seen in those terms, where are the banks of time? What would be this river's qualities, qualities perhaps corresponding to those of water, which is fluid, rather heavy, and translucent? In what way do objects immersed in time differ from those left untouched by it? Why do we show the hours of light and darkness in the same circle? [...] And is not human life in many parts of the earth governed to this day less by time than by the weather, and thus by an unquantifiable dimension which disregards linear regularity, does not progress constantly forward but moves in eddies, is marked by episodes of congestion and irruption, recurs in ever-changing form, and evolves in no one knows what direction?¹³⁹

Ces retours, répétitions, *résurrections*, provoquées par l'espace et l'art sont une véritable consolation, en ce qu'elles donnent forme à des vies disparues, en ce qu'elles font du temps un phénomène régulier, dont la constance et l'espèce de prédictibilité – dans la mesure où il fera invariablement retour – est une forme de rassurance. Malgré les tentatives d'enfouir et d'enterrer le passé, ce qui est perdu ou enseveli ne l'est jamais, chez Sebald, puisque tout, jusqu'à la langue, est invariablement retrouvé, sous une forme nouvelle, dans les objets les plus anodins, dans la forme même des bâtiments environnants, dans les chef-d'œuvres des grands maîtres, et dans tout ce qui se promène à la surface du monde. La poétique de la consolation sebalienne revêt ainsi une importante dimension temporelle caractérisée par ses retours mais aussi ses *transformations* qui infusent, autant dans l'architecture que dans les objets du quotidien, une spécificité nouvelle et toute particulière qui est celle de la mémoire.

¹³⁹ Austerlitz, p. 100-101.

III. Revivre par l'écriture

[...] and I was touched, in a way I knew I could never quite fathom, by the symbol of the writer's quill on the stone.

W. G. SEBALD

Si la nature, l'espace et les lieux, l'art et l'architecture, sont éminemment consolants, en ce qu'ils concourent à faire *survivre* les personnages de Sebald bien au-delà de la mort, devenant leur extension et la promesse – voire la réalisation – de leur retour, c'est surtout par l'écriture que s'opère leur *résurrection*. Le rapport à l'écriture est multiple chez Sebald, et dans *Les Émigrants* en particulier, où la forme de la narration – qui allie visuel et textuel et met en scène quatre récits distincts avec le narrateur pour seul dénominateur commun –, les témoignages des protagonistes et de leurs intermédiaires, ainsi que l'investissement affectif de l'auteur, de pair avec celui du lecteur – ouvertement sollicité par le texte et les photographies en noir et blanc – attestent d'une tentative commune de garder trace, tentative qui s'inscrit dans le sillage d'une sorte d'ascendance ou d'hérédité, commencée par les personnes dont l'auteur décrit les vies et qui est ensuite poursuivie par les lecteurs de l'auteur, grâce au travail d'écriture et de transcription de ce dernier. L'écriture, chez Sebald, s'érige ainsi en dialogue à plusieurs voix, où de multiples interlocuteurs se prononcent et échangent entre eux simultanément. Mais elle est aussi l'ultime forme, et sans doute la plus importante, que revêt la consolation dans son univers, celle d'un effort de transmission et de souvenir. Si les divers motifs et éléments de son œuvre, ainsi que la forme de l'œuvre elle-même, se confondent pour offrir une poétique de la consolation, l'acte d'écrire atteste à lui seul d'un effort non pas individuel mais profondément *collectif*, tant l'écriture chez Sebald fait office d'un échange constant et découle immédiatement des rencontres dont elle témoigne.

Cette écriture commence avec les protagonistes eux-mêmes qui y font recours, recours qui est éloquemment mis en scène dans *Les Émigrants*, sous la forme de l'agenda du grand-oncle du narrateur, Ambros Adelwarth, mais aussi du journal de la mère de Max Ferber. Ces deux documents attestent non seulement des tentatives des personnages de s'inscrire dans un monde qui n'aura pas voulu d'eux, mais font se profiler la quête de consolation de deux êtres dont le souvenir se serait estompé si ce n'était pour les lignes que renferment leurs écrits. Leurs journaux deviennent les émouvants receleurs de leurs existences et, en quelque sorte, le seul héritage qu'ils sont en mesure de laisser derrière eux.

Le journal de Luisa Lanzberg, la mère du peintre, possède toutefois cette particularité étonnante en ce qu'il ne comporte la trace d'aucune mention des événements entre 1939 et 1941, dont elle aura pourtant été le témoin et la victime, mais relate au contraire, en grand détail et avec assiduité, le quotidien de son enfance et de son entrée à l'âge adulte. Ce choix est souligné par son fils, qui en note la curiosité :

Mother wrote not a word about the events of the moment, said Ferber, apart from the odd oblique glance at the hopeless situation she and Father were in; instead, with a passion that was beyond his understanding, she wrote of her childhood in the village of Steinach, in lower Franconia, and her youth in Bad Kissingen.¹⁴⁰

Ce besoin presque effréné de décrire son enfance, de faire retour à une époque d'antan en dépit des circonstances qui lui étaient actuelles, peut être entrevu comme une consolation propre à Luisa Lanzberg – il est un retour à un temps qui précède la douleur et que rend accessible et palpable l'écriture. Face à son journal, elle répète, en les écrivant, des gestes posés il y a longtemps, elle retrouve des lieux désormais lointains ou disparus, elle recouvre, en l'espace de

¹⁴⁰ *The Emigrants*, p. 192-193.

quelques mots, des journées, voire des années entières, auxquelles elle ne peut faire retour *que* par l'écriture :

Now I am standing in the living room once again, writes Luisa. I have walked through the gloomy, stone-flagged hall, have placed my hand cautiously on the handle, as I do almost every morning at that time, I have pushed it down and opened the door...¹⁴¹

L'écriture, cette porte qu'on entrebâille et qui s'ouvre, permet à ceux qui écrivent de consigner leurs souvenirs et, ainsi, de revivre longtemps après leur mort ; mais elle leur permet avant tout, de refaire l'expérience, de leur vivant, de moments désormais inaccessibles par un concours de circonstances, devenus impraticables en raison du temps qui s'accumule et d'une vie bouleversée par le cours de l'histoire. Et le temps de cette écriture revêt la particularité d'être ininterrompu, invariablement *cyclique*, introduisant, peut-être encore plus que les espaces, que l'art, que la photographie, que tout autre médium, l'impression d'événements qui se poursuivent dans l'immédiat, au gré de la pensée, au fil d'une succession de mots :

If I think back nowadays to our childhood in Steinach (Luisa's memoirs continue at another point), it often seems as if it had been open-ended in time, in every direction – indeed, as if it were still going on, right into these lines I am now writing. But in reality, as I know only too well, childhood ended in January 1905 when the house and fields at Steinach were auctioned off...¹⁴²

L'écriture, avec sa temporalité cyclique et le mouvement de répétition qui la caractérise, offre donc plusieurs dimensions optiques pour ces protagonistes à la vision trouble : d'abord, elle leur permet d'avoir une vue d'ensemble plus complète de leur vécu, d'en établir une espèce de chronologie, un ordre et une structure qui contrastent avec les fragments épars que rejette la mémoire à la surface de la conscience. L'écriture se fait ainsi le lieu d'un assemblage, d'une construction et d'une édification mémorielle. Ensuite, elle permet d'envisager ou même de se projeter dans le futur par l'intermédiaire de ces lignes qui seront lues par d'autres, qui feront

¹⁴¹ *The Emigrants*, p. 195.

¹⁴² *Ibid.*, p. 207.

l'objet d'une transmission et d'une interprétation. L'écriture fait état d'une lancée dans le temps, d'un mouvement qui puise sa source dans le passé pour s'envoler vers l'avenir et ainsi créer une juxtaposition des temporalités et des événements. Elle permet également de se figurer ses lecteurs, de les adresser – même si inconsciemment –, de leur offrir une importante parcelle de soi, à la manière d'une voix qui appelle d'outre-tombe. L'écriture fait ainsi revivre les personnages de Sebald doublement : leur *survie* et leur résurrection découle du fait qu'ils s'écrivent d'abord eux-mêmes, pour être ensuite écrits par autrui.

Dans *Les Émigrants* et même dans *Austerlitz*, Sebald écrit, bien entendu, ses protagonistes – en s'inspirant de personnes réellement rencontrées – mais s'écrit lui-même à son tour. L'écriture – et la vie – de Sebald se mêlent, par exemple, à celles de Luisa Lanzberg : dans le récit de cette dernière, Sebald infuse une part d'autobiographie, ayant lui-même vécu à Steinach, ayant emprunté les mêmes sentiers dans les bois, étant passé par les mêmes devantures de magasins, ayant respiré sous le même ciel. Il en est tout autant pour le journal d'Ambros Adelwarth, dont certains passages rappellent des voyages entrepris par le narrateur lui-même, mais où s'inscrivent et s'entrelacent non seulement le vécu d'Ambros et de son ami Cosmo Solomon – puisque l'intégralité du journal fait référence à leurs voyages ensemble, à leur amitié et leur complicité, et à la dégradation subséquente de l'état de Cosmo – mais également celui de Sebald, qui est lui-même non seulement le lecteur du journal mais aussi son interprète et son *transcripteur*, procédant invariablement à une sélection des passages à inclure et du sens à leur accorder. Le narrateur Sebald paraphrase les entrées du journal de son grand-oncle, les modifie à son gré pour en souligner le sens ; c'est l'exemple de la dernière entrée de l'agenda, écrite quelques jours avant

la mort de Cosmo, événement sous-entendu par le narrateur lui-même et qui insuffle à l'écriture d'Ambros un sens ainsi qu'un poids nouveaux :

The last entry in my Great-Uncle Adelwarth's little agenda book was written on the Feast of Stephen. Cosmo, it reads, had had a bad fever after their return to Jerusalem [...]. My great-uncle also noted that late the previous afternoon it had begun to snow and that, looking out of the hotel window at the city, white in the falling dusk, it made him think of times long gone. Memory, he added in a postscript, often strikes me as a kind of dumbness. It makes one's head heavy and giddy, as if one were not looking back down the receding perspectives of time but rather looking down on the earth from a great height, from one of those towers whose tops are lost to view in the clouds.¹⁴³

Ce passage est révélateur à deux égards : s'il souligne l'affiliation de Sebald aux récits qu'il relate et retranscrit, même dans leur intégralité, l'entrée de journal indique du même coup l'importance de cette médiation qu'est la *réécriture* de l'auteur. Surtout, elle témoigne de l'emphase placée sur les interprètes et intermédiaires : la narration au complet – et pas seulement les entrées de journal de Luisa Lanzberg et d'Ambros Adelwarth – fait état de ce rapport de médiation et d'intercession : autant dans *Les Émigrants* que dans *Austerlitz*, Sebald réitère sa posture de transmetteur en même temps que d'accompagnateur. De longs passages descriptifs sont ponctués d'interventions du narrateur qui rappelle, soudain, que ce récit ne lui appartient pas à proprement parler mais qu'il s'agit de ce qu'« Austerlitz dit », ou de ce que « Mme Landau dit » au sujet de Paul Bereyter, de ce que la « Tante Fini dit » au sujet d'Ambros Adelwarth, et ainsi de suite. Les médiateurs et les transmetteurs des récits sont eux-mêmes imbriqués dans la narration des protagonistes, au même titre que Sebald. Si les journaux des protagonistes dépendent d'un travail d'interprétation et les récits relatés dans les romans découlent, souvent, de la bouche de personnes ayant côtoyé les protagonistes, c'est que Sebald n'en est pas l'unique interprète. L'écriture, chez Sebald, opérée grâce à un effort collectif, insiste

¹⁴³ *The Emigrants*, p. 145.

sur l'importance d'une transmission commune, à la fois historique et affective, avec pour dessein de sauver des vies de l'oubli, de démontrer les rapports de correspondance entre elles, et d'en percer les énigmes.

Mais Sebald souligne à plusieurs reprises la difficulté de cette tâche, celle de transmettre les récits qui lui sont confiés, de rendre justice aux intermédiaires qui recèlent à leur tour des parcelles de vies à réécrire. Dans *Les Émigrants*, il décrit son sentiment d'impuissance face à ses maintes tentatives de rendre justice à l'histoire de la mère de Max Ferber, ainsi qu'à l'histoire du peintre lui-même :

During the winter of 1990/91, in the little free time I had (in other words, mostly at the so-called weekend and at night), I was working on the account of Max Ferber given above. It was an arduous task. Often I could not get on for hours or days at a time, and not infrequently I unravelled what I had done, continuously tormented by scruples that were taking tighter hold and steadily paralysing me. These scruples concerned not only the subject of my narrative, which I felt I could not do justice to, no matter what approach I tried, but also the entire questionable business of writing.¹⁴⁴

L'écriture, remise en question par Sebald en raison de sa difficulté et de son degré d'exigence, est pourtant, paradoxalement, le seul moyen de transmettre et d'*ordonner* les existences dont il a, en quelque sorte, la tutelle. D'où l'emphase sur la question de la médiation et de l'interprétation, puisqu'elles rappellent à quel point l'écriture est une œuvre commune, un cadeau qui s'offre à la mémoire de ceux que l'on écrit. Dans *Austerlitz*, c'est le protagoniste lui-même qui confie au narrateur la difficulté de cette écriture, la dernière étape de ses recherches et la consolidation de son identité recouverte :

Since my childhood and youth, he finally began, looking at me again, I have never really known who I was. From where I stand now, of course, I can see that my name alone, and the fact that it was kept from me until my fifteenth year, ought to have put me on the track of my origins, but it has also become clear to me of late why an agency greater than or superior to my own capacity for thought, which circumspectly directs operations somewhere in my brain, has always preserved me from drawing the obvious conclusions and embarking on the inquiries they would have suggested to me. It hasn't been easy to make my way out of my own inhibitions, and it will not be easy now to put the story into anything like proper order.¹⁴⁵

¹⁴⁴ *The Emigrants*, p. 230.

¹⁴⁵ *Austerlitz*, p. 44.

Malgré la difficulté qui se fait évidente, Austerlitz remarque cependant un trait propre à l'écriture, qui est celui de la perspective. L'écriture – et l'exercice de retranscription – s'offrent comme une vue à vol d'oiseau : si le geste d'écrire se révèle à la fois comme un baume aux protagonistes et, jusque dans une certaine limite, un écueil pour le narrateur, il devient pourtant une possibilité de *réimaginer* les vies des personnes dont le récit est relaté. Ce qui ressort, chez Sebald, est non seulement l'importance du témoignage, un témoignage exact et ancré dans l'Histoire, mais plus encore, la puissance d'imaginaire que recèle cette écriture, voire cette *retranscription*, qui est exercée à plusieurs niveaux et qui possède une fonction éminemment consolante : s'il relate les écrits des défunts, c'est pour les imaginer tels qu'ils étaient ou devaient être, pour tenter de se rapprocher d'eux par un effort qui ne relève pas uniquement des faits mais de la création, voire même de la fantaisie, et qui donne libre cours à un investissement affectif. Surtout, cette part d'imaginaire permet à Sebald de mettre en scène l'inscription à même la matière de ses personnages, de les imaginer tels qu'ils se seraient écrit eux-mêmes, et de faire de l'écriture le lieu d'une inscription partagée. En visitant un cimetière juif, à la toute fin des *Émigrants*, le narrateur s'attarde sur la tombe d'une jeune femme, dont la pierre tombale est ornée d'une plume d'écrivain :

I imagined her pen in hand, all by herself, bent with bated breath over her work; and now, as I write these lines, it feels as if I had lost her, and as if I could not get over the loss despite the many years that have passed since her departure.¹⁴⁶

Cet exercice de l'imagination souligne l'importance que revêt la dimension affective de l'écriture chez Sebald, dimension qui rend palpables et tangibles les pertes des personnages. Mais cet imaginaire implique, à la manière d'une consolation, une *transformation* – consciente ou pas

¹⁴⁶ *The Emigrants*, p. 224-225.

– de leur réalité : s'ils meurent réellement, et souvent dans des conditions affligeantes, Sebald leur offre, à sa manière, une autre fin qui ne s'achève pas avec leur mort ou leur suicide mais le constat d'un choix et d'un souvenir. La jeune femme dont le narrateur contemple la pierre tombale s'étire dans la durée, revit au-delà de la mort. L'auteur donne ainsi, sous sa plume, une deuxième vie à ses personnages, les fait revivre. Dans *Les Émigrants*, il note longuement ses tentatives de faire resusciter Cosmo et Ambros, et par son écriture, les deux amis revivent effectivement, au coin d'une rue, le temps d'un rêve, le temps d'un souffle et d'une page qui tourne :

The rest of the time I was looking for Cosmo and Ambros night and day. Now and then I thought I saw them disappear into an entry or a lift or turn a street corner. Or else I really did see them, taking tea out in the courtyard, or in the hall leafing through the latest papers...¹⁴⁷

Parallèlement, l'auteur lui-même *revit*, s'inscrit dans cette ressuscitation provoquée par l'écriture. Les livres de l'auteur s'avèrent être non seulement la trace de sa pensée mais la marque de son effort personnel de reproduire, au plus près possible, un passé dont on aura cherché à estomper l'empreinte, et dont l'écriture lui est, à titre d'héritier de ce trauma, une forme et une tentative de se consoler.

En ce sens, que devient l'écriture chez et pour Sebald ? Elle est un dialogue constant et ininterrompu, à la fois un dernier espoir et le lieu de consolidation d'une mémoire, une véritable archive au sens de Jacques Derrida, c'est-à-dire la preuve et la promesse d'un avenir à *venir*, pour reprendre l'expression du philosophe. Sans cette écriture qui revêt la dimension d'une consignation collective, « il n'y aurait plus d'histoire essentielle de la culture, il n'y aurait plus de question de mémoire¹⁴⁸ ». L'écriture devient la réunion, en un seul espace, de tous les moments

¹⁴⁷ *The Emigrants*, p. 122.

¹⁴⁸ Jacques Derrida, *Mal d'archive : une impression freudienne*, Galilée, 1995, p. 59.

passés, au même titre, par exemple, que l'architecture. Une impression d'Austerlitz au sujet des cours intérieures entrevues lors de ses pérégrinations en ville, inchangées par le passage du temps, s'applique curieusement – et avec justesse – à la forme que revêt l'écriture dans l'œuvre de Sebald :

It seems to me then as if all the moments of our life occupy the same space, as if future events already existed and were only waiting for us to find our way to them at last, just as when we have accepted an invitation we duly arrive in a certain house at a given time. And might it not be, continued Austerlitz, that we also have appointments to keep in the past, in what has gone before and is for the most part extinguished, and must go there in search of places and people who have some connection with us on the far side of time, so to speak?¹⁴⁹

Comme les lieux, l'écriture sebaldivienne est un espace de rendez-vous et de rencontres, s'érige en *invitation* à l'échange, notamment pour le lecteur, à qui revient le rôle et la responsabilité d'éterniser la mémoire des êtres dont il aura contemplé les photographies en noir et blanc et tracé le parcours. Ce relai qui s'opère, des personnages au narrateur, et puis du narrateur au lecteur, est à l'origine de la poétique de la consolation dans l'œuvre de Sebald : ce que semble relever l'auteur, en fin de compte, est que si la consolation est difficilement atteignable de leur vivant pour les survivants d'atrocités, tels que ses protagonistes dont on connaît la fin, elle peut s'opérer de manière différée, grâce à un effort de transmission dont le lecteur est le dernier maillon. La poétique de la consolation chez Sebald est ainsi affectée d'une certaine musicalité : composée de variations qui prennent forme dans la nature, l'art, ou la création, et ponctuée de répétitions et de retours, comme des échos et des résonances qui sonnent et retentissent à travers les espaces et le temps, elle est la représentation d'une souffrance dont l'articulation et la transmission mêmes en sont le baume, sinon l'allègement.

¹⁴⁹ Austerlitz, p. 258.

Conclusion : Requiem pour un monde disparu

When I think back to those days, I see shades of blue everywhere – a single empty space, stretching out into the twilight of late afternoon, crisscrossed by the tracks of ice-skaters long vanished.

W. G. SEBALD

L'un des passages les plus émouvants écrits par Sebald figure dans *Austerlitz*, alors qu'il attribue à son protagoniste un sentiment qui lui appartient à lui-même, son désespoir face à la difficulté que représente l'écriture de cet impossible à articuler et à imaginer, à représenter ou à figurer, qu'est la Shoah :

But now I found writing such hard going that it often took me a whole day to compose a single sentence, and no sooner had I thought such a sentence out, with the greatest effort, and written it down, that I saw the awkward falsity of my constructions and the inadequacy of all the words I had employed. If at times some kind of self-deception nonetheless made me feel that I had done a good day's work, then as soon as I glanced at the page next morning I was sure to find the most appalling mistakes, inconsistencies, and lapses staring at me from the paper. However much or little I had written, on a subsequent reading it always seemed so fundamentally flawed that I had to destroy it immediately and begin again.¹⁵⁰

Trouver la *forme* de cette représentation est un souci majeur pour l'auteur, et son œuvre dans son intégralité en atteste, tant elle se démarque par sa polyvalence et son recours au visuel autant qu'au textuel. À la frontière de l'Histoire et de la fiction, de la biographie et de l'autobiographie, du témoignage et du recueillement, l'univers que compose l'auteur est le lieu d'une imbrication autant des formes que des discours, autant des approches que des parcours. La difficulté qu'évoque la représentation *littéraire* de la Shoah – défi que se pose Sebald – n'est pas sans rappeler celle même qui appartient à la tradition de la consolation depuis ses débuts, cette contrainte qui découle de l'articulation de la souffrance d'autrui, cette épreuve qui consiste à trouver les mots qui non seulement apaisent mais *énoncent* et *épellent* l'étendue de la perte. Écrire l'expérience de la Shoah équivaut, d'une certaine manière, à écrire l'expérience de la

¹⁵⁰ *Austerlitz*, p. 122.

consolation ; si cette écriture est d'abord celle de la faillibilité des mots, de leurs limites, des tentatives souvent avortées d'extérioriser et d'inscrire une mémoire dont les contours s'estompent et s'effacent, elle se transforme, petit à petit, en une écriture commune qui se fait par l'échange, par le dialogue, par le témoignage, et surtout, par l'effort d'une *transmission*.

Après les guerres et les génocides du XXe siècle, la consolation n'est plus un phénomène individuel mais revêt une dimension collective, qui se manifeste en littérature, mais également dans les arts¹⁵¹ ou encore en sociologie, un changement de paradigme qui souligne à la fois une pluralité des expériences en même temps qu'un impératif de rendre manifeste, par le nombre, la diversité des approches à cette souffrance commune. Les archives documentaires et les enregistrements des témoignages de victimes attestent à elles seules du besoin et de l'intérêt, qui se poursuivent encore aujourd'hui, de non seulement conserver les traces de ces expériences mais de transmettre aux générations futures cet héritage aussi violent que varié de voix qui se racontent elles-mêmes et racontent les autres.

Cette pulsion de conservation et de consignation est en elle-même une forme de consolation, en ce qu'elle implique un effort collectif de recherche, de collecte d'informations, une tentative de se rapprocher au plus près d'un passé désormais révolu pour le raisonner, pour en élucider le sens et en tirer des leçons. L'œuvre de Sebald met d'ailleurs en scène, par l'entremise de ses protagonistes mais également de l'auteur lui-même, l'importance de la recherche comme une responsabilité partagée dont les révélations sont, sinon sources de

¹⁵¹ Nous pensons notamment aux tableaux du peintre arméno-libanais Paul Guiragossian (1926-1993), dont l'œuvre illustre le trauma généré par le génocide arménien de 1915 en mettant en scène des regroupements de silhouettes qui semblent plier sous un poids commun (*Consolation*, 1970), ou encore les dessins au fusain de l'artiste allemande Käthe Kollwitz, qui représente, dans *Die Mütter* (1921-22), la dimension collective de la souffrance après la Première Guerre mondiale.

réconfort, du moins des éclaircissements et des mises en lumière. Cette recherche en quête du passé, si elle se fait d'abord individuellement, se transforme invariablement en exercice collectif et atteste, par sa nature même, de l'importance et de la valeur des liens, de ces rencontres qui sont à la fois les catalyseurs de ces investigations et leurs couronnements.

Si les recherches du passé, tout comme l'exercice de la consolation dont elles sont le modèle, s'opèrent sur la base d'un échange, cette dynamique est éloquemment exprimée par Sebald, dont la mélancolie de l'univers est toutefois allégée par les liens qui le composent. Les amitiés sont pour Sebald un rappel à soi, servent de pont entre la vie et la mort, s'offrent en ancrage pour des êtres profondément liminaux, des exilés et des *émigrants* qui sont rejetés de toute part mais qui parviennent, par le hasard des circonstances et malgré tout, à trouver bon port en une autre personne. Dans l'œuvre de Sebald, l'amour et l'amitié sont une pulsion de vie pour des personnages assaillis par leurs souvenirs et par l'irascibilité de leur vécu ; du fin fond de leur isolement, ils partagent tous cette caractéristique commune, celle d'être sollicités affectivement, de tisser des liens, de s'identifier aux autres, de déverser une part de soi – aussi infime soit-elle – en autrui, comme si le sentiment filial et le souci de l'autre ne pouvait être détruit, même par la violence la plus extrême. Ces amitiés deviennent l'extension même des protagonistes, sont une forme d'attestation de leurs vies, des témoignages « de seconde main » pour ces êtres qui ne peuvent, pour la plupart, témoigner ; ces amitiés sont, en somme, les receleurs de souvenirs pour ceux qui veulent oublier. L'ami devient le confident, le témoin choisi, le *porteur* de mémoire et, à sa manière, une consolation.

S'inscrire dans le monde par l'entremise de liens extérieurs à soi est ainsi un mouvement qui caractérise la poétique de la consolation chez Sebald ; la nature elle-même permet cette

inscription, tant elle soutient et provoque le renouement avec une identité première et plus encore, avec une tendance nourricière innée. Si les guerres mondiales et la Shoah déshumanisent, la nature, chez Sebald, possède plus d'une propriété curative, et prend l'apparence d'un rappel constant de l'essence et de la capacité d'épanouissement humaines, la marque d'une vie qui continue et se prolonge et que ne peut atteindre la destruction humaine. Cette conception de la nature est particulièrement *consolante* aujourd'hui même, alors que pour Sebald, la nature est fondamentalement *régénératrice*, imperméable aux pires ravages et capable, malgré la négligence de l'Homme, de se rétablir. Cette vision est un espoir à entretenir de nos jours, en vue de la crise climatique.

Mais ce n'est pas seulement la nature qui est consolante. Le temps lui-même revêt un aspect consolateur chez Sebald ; s'il est d'abord synonyme de peine – tant son retour fait violence aux protagonistes, autant dans *Les Émigrants* que dans *Austerlitz* – il signifie petit à petit la résurrection du souvenir et une répétition qui sert d'apaisement, puisqu'elle est le signe d'une *restitution* identitaire, le rétablissement d'une appartenance et d'un ancrage à un pays, à un lieu, à un peuple, à une tradition et à une hérédité. Le temps, à la manière des vagues, rejette à la surface mille et un coquillages qu'il renferme. Le temps se fait palpable et sensible chez Sebald grâce à l'architecture, à ces lieux qui possèdent une mémoire aussi historique que personnelle, mais aussi grâce à l'art, qui émeut et qui éveille le souvenir, et aux objets du quotidien dont l'usage, la manipulation, ou la contemplation seule, provoquent les résurgences d'un passé qui s'avère à portée de main. Le passé n'est pas révolu ou hermétique, pour Sebald, mais toujours en mouvement, à la manière d'une suite ou d'un enchaînement temporels qui s'étirent au gré de la

pensée, qui revêtent un caractère profondément subjectif – en dépit de nos tentatives de le contrôler et de lui donner forme – et qui se construisent de manière *affective*.

Cette construction affective, rythmée de retours et de répétitions, trouve sa forme la plus singulière – et sans doute la plus *originelle* – en l'écriture, à qui revient le pouvoir de consoler. Parallèlement à l'histoire nationale, dont il fait la critique acerbe, l'écriture de Sebald s'érige en une histoire *affective*, partagée communément, l'histoire d'une consolation à l'échelle collective, autant pour les victimes de la Shoah que pour ses héritiers, autant pour l'auteur lui-même que pour ses lecteurs, une consolation pour un temps qui existe au-delà du temps et qui est celui de la mémoire. Sebald fait de son œuvre le lieu d'une interprétation d'espaces, de vies, d'objets, d'histoires en manque d'interprètes, et dont il faut conserver le souvenir par un travail d'écriture. À défaut de pouvoir tout contenir en soi, *consigner* par l'écriture, dit Austerlitz :

[...] the darkness does not lift but becomes yet heavier as I think how little we can hold in mind, how everything is constantly lapsing into oblivion with every extinguished life, how the world is, as it were, draining itself, in that the history of countless places and objects which themselves have no power of memory is never heard, never described or passed on.¹⁵²

Ce devoir de mémoire est à l'origine de l'œuvre sebaldivienne, sa réponse assourdissante au silence d'après-guerre dans son Allemagne natale. Si Sebald décrit l'anéantissement de tout un monde, sa plume opère l'inverse : elle arrête le processus d'effondrement, l'interrompt momentanément pour provoquer, au contraire, une *résurrection* de ce monde en voie de disparition. Son écriture donne l'impression d'une *suspension*, d'un flottement entre deux états pourtant diamétralement opposés, d'un intervalle qui s'étire dans le temps. En témoigne la proximité des morts au règne

¹⁵² Austerlitz, p. 24.

des vivants, une autre particularité de son univers, qui renforce d'ailleurs cette impression de se tenir à la lisière de deux temporalités :

[He] told tales of the dead who had been struck down by fate untimely, who knew they had been cheated of what was due to them and tried to return to life. If you had an eye for them they were to be seen quite often, said Evan. At first glance they seemed to be normal people, but when you looked more closely their faces would blur or flicker slightly at the edges.¹⁵³

La forme que revêt la poétique de la consolation chez Sebald diffère de la tradition classique de la consolation, en ce qu'elle est non seulement profondément collective mais variée, n'est pas une rhétorique rigide dont la structure demeure similaire à travers les âges – à la manière de ces formules apprises par cœur à l'Antiquité et gardées sous la main – mais le résultat d'un assemblage qui allie à la fois la raison et l'affect. Un entrelacement d'Histoire, de projection et d'imaginaire, toute l'œuvre de Sebald peut être lue comme la restitution d'êtres et de lieux qui ne sont plus, et la poétique de la consolation qui s'y profile prend la forme de cette restitution, à la manière d'une prière ou d'un chant pour les morts, d'un véritable requiem pour un monde disparu. Par l'entremise de l'écriture, Sebald tente de se rapprocher au plus près d'un passé qu'il n'aura pourtant pas connu, de redonner vie aux morts, de les imaginer tels qu'ils étaient et auraient pu – ou dû – être, de les consigner à la mémoire. Élégies funèbres pour les victimes de la Shoah, *Les Émigrants* et *Austerlitz* sont des lindeuls pour des victimes sans tombe ni sépulture, l'écriture d'une noirceur d'où jaillit la lumière. Cette écriture se poursuit encore aujourd'hui, longtemps après la disparition des êtres et la mort de l'auteur, une écriture qui se prolonge par l'étude de cette œuvre et par les consolations qu'elle recèle.

¹⁵³ *Austerlitz*, p. 54.

Bibliographie

Ouvrages à l'étude

SEBALD, Winfried Georg. *Die Ausgewanderten. Vier lange Erzählungen*, Carl Hanser Verlag, 1992.

_____. *The Emigrants*, trad. Michael Hulse, New Directions Books, 2000.

_____. *Austerlitz*, Carl Hanser Verlag, 2001.

_____. *On the Natural History of Destruction* [Luftkrieg und Literatur], trad. Anthea Bell, Modern Library, 2004.

_____. *Austerlitz*, trad. Anthea Bell, Modern Library, 2011.

Ouvrages de référence

ADORNO, Theodor. *Minima Moralia: Reflections from Damaged Life*, trad. E. F. N. Jephcott, New Left Books, 1964.

AGAMBEN, Giorgio. *Ce qui reste d'Auschwitz : l'archive et le témoin*, trad. Pierre Alféri, Rivages, 2003.

ANGIER, Carole. *Speak, Silence. In Search of W. G. Sebald*, Bloomsbury Circus, 2021.

ATTALI, Jacques et Stéphanie Bonvicini (dir.). *Consolations*, Librairie Arthème Fayard/Pluriel, 2017.

BAILLY, Jean-Christophe. « W. G. Sebald ou l'écriture argentique », dans *Politique de la mélancolie. À propos de W. G. Sebald*, éd. Muriel Pic, Les presses du réel, 2016, pp. 37-48.

BARTHES, Roland. *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Gallimard, coll. « Cahiers du cinéma », 1980.

BAXTER, Jeannette et al. (ed.). *A Literature of Restitution: Critical Essays on W. G. Sebald*, Manchester University Press, 2013.

BELEDIAN, Krikor. *L'Image*, trad. Sonia Bekmezian, Classiques Garnier, 2021.

BLACKLER, Deane. *Reading W. G. Sebald: Adventure and Disobedience*, Camden House, 2007.

BOËCE. *Consolation de la Philosophie*, trad. Colette Lazam, Payot & Rivages, 2020.

BOND, Greg. « On the Misery of Nature and the Nature of Misery: W. G. Sebald's Landscapes », dans *W. G. Sebald – A Critical Companion*, Jonathan J. Long et Anne Whitehead, Edinburgh University Press, 2004, pp. 31-44.

BRUNETEAU, Bernard. *Le Siècle des génocides*, Armand Colin, 2004.

BUBER, Martin. *Je et tu*, trad. Geneviève Bianquis, Aubier, 2012.

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

CARUTH, Cathy. « Introduction: The Wound and the Voice », *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, The John Hopkins University Press, 1996, pp. 1-9.

COVINDASSAMY, Mandana. « Du lien entre intime et politique dans l'œuvre de W. G. Sebald », dans *L'intime et le politique dans la littérature et les arts contemporains*, éd. Florence Baillet et Arnaud Regnauld, Michel Houdiard, 2001, pp. 186-195.

DELECROIX, Vincent. *Consolation philosophique*, Payot & Rivages, 2020.

DERRIDA, Jacques. « La différance », dans *Marges de la philosophie*, Éditions de Minuit, 1972, pp. 3-29.

_____. *Memoirs of the Blind: The Self-Portrait and Other Ruins*, trad. Pascale-Anne Brault et Michel Naas, University of Chicago Press, 1993.

DHORME, Édouard (dir.). *La Bible. Ancien Testament* (vol. 1 et 2), Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1959.

DOBZYNSKI, Charles. *Anthologie de la poésie yiddish : le miroir d'un peuple*, Gallimard, coll. « Poésie », 2000.

DUTTLINGER, Carolin. « Traumatic Photographs: Remembrance and the Technical Media in W. G. Sebald's *Austerlitz* », dans *W. G. Sebald, A Critical Companion*, Jonathan J. Long et Anne Whitehead, Edinburgh University Press, 2004, pp. 155-71.

ECKHART. « Le livre de la consolation divine », dans *Sermons-traités*, trad. Paul Petit, Gallimard, coll. « Tel », 1987, pp. 200-234.

ERTEL, Rachel. *Dans la langue de personne. Poésie yiddish de l'anéantissement*, Seuil, 1993.

FÈSSEL, Michaël. *Le temps de la consolation*, Seuil, coll. « Points », 2015.

FRIETZSCHE, Peter. « W. G. Sebald's Twentieth-century Histories », dans *W. G. Sebald: History, Memory, Trauma*, éd. Scott Denham et Marc McCulloh, Walter de Gruyter, 2006, pp. 291-300.

GEOLTRAIN, Pierre (dir.). *Écrits apocryphes chrétiens* (vol. 2), Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2005.

GODEL, Vahé. *La Ruelle des Oiseaux et autres récits*, Éditions Métropolis, 1999.

_____. *Fragments d'une chronique*, Éditions Métropolis, 2001.

GÖRNER, Rüdiger (éd.). *The Anatomist of Melancholy. Essays in Memory of W. G. Sebald*, Iudicium Verlag, 2003.

GRAY, Richard. *Ghostwriting. W. G. Sebald's Poetics of History*, Bloomsbury Academic, 2017.

GUIDÉE, Raphaëlle. « Freud, Resnais et Verlaine s'en vont à Marienbad : l'inquiétante étrangeté du passé dans *Austerlitz* », dans *W. G. Sebald. Récit, histoire et biographie dans Die Ausgewanderten et Austerlitz*, éd. Sylvie Arlaud, Mandana Covindassamy et Frédéric Teinturier, L'Harmattan, 2015, pp. 105-120.

_____. *Mémoires de l'oubli. William Faulkner, Joseph Roth, Georges Perec et W. G. Sebald*, Classiques Garnier, 2017.

HOMÈRE. *Odyssée*, trad. Victor Bérard, Gallimard, coll. « Folio classique », 1999.

IGNATIEFF, Michael. *On Consolation: Finding Solace in Dark Times*, Random House Canada, 2021.

JAMES, David. *Discrepant Solace. Contemporary Literature and the Work of Consolation*, University of Oxford Press, 2019.

- KILBOURN, Russell J. A. « Architecture and Cinema: The Representation of Memory in W. G. Sebald's *Austerlitz* », dans *W. G. Sebald – A Critical Companion*, éd. Jonathan J. Long et Anne Whitehead, Edinburgh University Press, 2004, pp. 140-154.
- LONG, Jonathan J. et Anne Whitehead (éd.). *W. G. Sebald – A Critical Companion*, Edinburgh University Press, 2004.
- MARCHAND, Laure et Guillaume Perrier. *La Turquie et le fantôme arménien : sur les traces du génocide*, Actes Sud, 2013.
- MARTHA, Benjamin-Constant. « Les consolations dans l'Antiquité », dans *Études morales sur l'Antiquité*, Hachette, 1882, pp. 135-189.
- PIC, Muriel. *W. G. Sebald – l'image papillon*, Les presses du réel, 2009.
- PIC, Muriel et Jürgen Ritte (éd.). *W. G. Sebald. Littérature et éthique documentaire*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2017.
- PLUTARQUE. *Consolations à sa femme*, trad. Nicolas Waquet, Payot & Rivages, 2018.
- ROHE, Olivier. « Fragments », dans *Face à Sebald*, Éditions Inculte, 2011, pp. 321-331.
- SCHWAB, Gabriele. *Haunting Legacies. Violent Histories and Transgenerational Trauma*, Columbia University Press, 2010.
- SCHWARTZ, Lynne Sharon. *The Emergence of Memory. Conversations with W. G. Sebald*, Seven Stories Press, 2007.
- SEBALD, Winfried Georg. *Campo Santo*, trad. Patrick Charbonneau et Sibylle Muller, Actes Sud, coll. « Babel », 2009.
- SEMPRUN, Jorge. *L'Écriture ou la Vie*, Gallimard, coll. « Folio », 2006.
- SÉNÈQUE. *Dialogues. Tome III : Consolations*, trad. René Waltz, Les Belles Lettres, 2017.
- USQUE, Samuel. *Consolation aux tribulations d'Israël*, trad. Lucia Liba Mucznik, Éditions Chandeigne, 2014.

WINKELVOSS, Karine. *W. G. Sebald, l'économie du pathos*, Classiques Garnier, 2021.

Articles tirés de revues et de journaux scientifiques

AGRELL, Beata. « Consolation of Literature as Rhetorical Tradition: Issues and Examples », dans LIR.journal, *Consolation – Literary and Religious Perspectives*, Göteborgs Universitet, 2001, pp. 10-35.

ALTOUNIAN, Janine. « De l'élaboration d'un héritage traumatique », dans *Cliniques méditerranéennes*, vol. 2, no. 78, 2008.

CAMPOS, Lucie. « L'excès du savoir et du sentiment », dans *W. G. Sebald, Europe* no. 1009, 2013, pp. 79-88.

ESHEL, Amir. « Against the Power of Time: The Poetics of Suspension in W. G. Sebald's *Austerlitz* », *New German Critique*, vol. 88, 2003, pp. 6-14.

FUCHS, Anne. « W. G. Sebald's Painters: The function of fine arts in his prose works », *The Modern Language Review*, vol. 101, no. 1, 2006, pp. 167-183.

HAUER, Stanley R. « The Sources of Fritz Lang's "Die Nibelungen" », *Literature/Film Quarterly*, vol. 18, no. 2, 1990, pp. 103-110.

LINDBERG, Bo. « Stoicism and Consolation », dans LIR.journal, *Consolation – Literary and Religious Perspectives*, Göteborgs Universitet, 2001, pp. 80-91.

NORMAN, Max. « W. G. Sebald, The Trickster », dans *The New Yorker*, 20 novembre 2021, <https://www.newyorker.com/books/under-review/w-g-sebald-the-trickster>