



HAL
open science

Travail littéraire du dispositif documentaire dans l'œuvre de W.G. Sebald

Marie-Jeanne Zenetti

► **To cite this version:**

Marie-Jeanne Zenetti. Travail littéraire du dispositif documentaire dans l'œuvre de W.G. Sebald.
W.G. Sebald, Littérature et éthique documentaire, 2017. hal-02008610

HAL Id: hal-02008610

<https://hal.univ-lyon2.fr/hal-02008610v1>

Submitted on 5 Feb 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Si l'œuvre de W. G. Sebald a acquis une place aussi centrale dans l'imaginaire contemporain, c'est notamment parce qu'elle est emblématique d'un " tournant documentaire " pris par la littérature, et au-delà par les arts visuels, au cours de cette période de transition de la fin du vingtième au début du vingt-et-unième siècle ; ce que Jean-François Chevrier et Philippe Roussin, dans deux numéros de la revue *Communications* consacrés à ce sujet, ont désigné comme un « parti pris du document¹ ». Chez Sebald, ce parti pris relève tout à la fois de l'évidence – les documents insérés dans le texte interpellent immédiatement le lecteur et sont partout identifiés comme ce qui fait la singularité de son écriture – et de l'énigme : quel statut leur conférer ? Est-il réellement pertinent de définir l'œuvre sebaldienne comme une œuvre « documentaire » ? Comment rendre compte de la spécificité de son écriture sans l'assimiler à des formes proches et entretemps relativement stabilisées telles que le témoignage ou la biographie ? Mais aussi, est-il possible de penser ensemble des œuvres qui, de *D'Après nature* à *Austerlitz*, s'échelonnent le long d'une trajectoire où le rapport aux faits historiques tire l'écriture tantôt vers la diction poétique, tantôt du côté de la fiction ?

Une ambiguïté semblable, entre évidence et énigme, frappe la notion de document. La plasticité de la notion a pour conséquence une difficulté définitionnelle. Jean-François Chevrier et Philippe Roussin y répondent en envisageant le document en tant que forme². On peut y ajouter une définition d'ordre pragmatique : les artefacts rassemblés sous ce nom ont acquis le rôle de sésame à partir duquel on pense le rapport au réel, et qui instaure un régime spécifique de connaissance, mais aussi un nouveau régime de représentation. La révolution introduite dans le domaine des arts visuels avec l'apparition de la photographie, puis du film, engage aujourd'hui un nouveau rapport de l'œuvre au réel, y compris dans le domaine littéraire : un rapport différent de la *mimésis*, et qui privilégie la présentation à la représentation, la captation à la figuration. En jouant du document comme forme d'accès au passé, l'art, et notamment la littérature, modifie notre rapport à lui. Je proposerai d'examiner, à travers l'œuvre de Sebald, comment elle questionne les usages du document tels qu'ils ont été constitués par les sciences sociales, et notamment par l'histoire, dans un dialogue avec cette discipline qui interroge et déplace les modalités d'élaboration des savoirs.

effet de document et interrogation du dispositif documentaire

Comment penser ensemble la reproduction de l'article de presse rapportant la disparition d'un guide de montagne et issu des archives « morts suspectes » dans le récit des *Émigrants* consacré au Dr Henry Selwyn, l'addition de la pizzeria Verona insérée dans *Vertige* et la photographie censée représenter Jacques Austerlitz en couverture du roman éponyme ? Au-delà de la question de l'authenticité et donc de la valeur documentaire de ces images, ce qu'elles ont en commun, c'est d'abord d'évoquer une certaine catégorie d'objets, qu'on rassemble couramment sous le terme de « documents ». Au-delà de leur signification propre, de ce qu'elles représentent (un article de presse, une note de restaurant, un enfant) et de leur portée informative (ce qu'elles nous apprennent dans le cadre du récit d'enquête élaboré par l'auteur), elles affirment toutes ceci : « nous sommes des documents ».

On reconnaît là la transposition d'une réflexion célèbre proposée par Roland Barthes dans son article sur « L'effet de réel³ », consacré aux détails en apparence « afunctionnels » qu'il relève

¹ *Communications*, n°71, « Le parti pris du document : littérature, photographie, cinéma et architecture au XXe siècle », et *Communications* n°79, « Des Faits et des gestes, Le parti-pris du document, 2 : littérature, photographie, cinéma et architecture au XXe siècle », numéros dirigés par Jean-François CHEVRIER et Philippe ROUSSIN, Seuil, octobre 2001 et juin 2006.

² « Le document, que nous distinguons de la documentation et du documentaire, n'est pas un genre (au sens où on l'entend aussi bien en littérature que dans les arts visuels) mais une forme ». J-F. CHEVRIER et Ph. ROUSSIN, « Présentation », in *Communications*, n°79, numéro cité, p. 5.

³ Roland BARTHES, « L'effet de réel » [1968], in *Œuvres Complètes, tome III*, Paris, Seuil, 2002, p. 25 sq.

dans les œuvres d'écrivains réalistes. Selon lui, un baromètre évoqué par Flaubert ou une petite porte mentionnée par Michelet semblent à première vue « insignifiantes » et donc « scandaleuses (du point de vue de la structure⁴) » ; mais ces détails sont bien pourvus d'une fonction : connoter, dans leur insignifiance même, le réel entendu comme « catégorie⁵ ». Ce recours à « l'effet de réel » est symptomatique d'une pensée du fait comme ce qui résiste à l'intelligible : dès lors, faire entrer le détail insignifiant dans l'œuvre réaliste constituerait une technique destinée à imiter le réel, en adoptant ponctuellement l'in-signifiance qui le caractérise.

Il est possible de suivre une hypothèse analogue concernant les documents présents chez Sebald. L'« effet » produit par leur insertion dans l'œuvre concerne cependant moins le « réel » dans son ensemble qu'il n'évoque une catégorie instable d'objets chargés d'y donner accès : les documents. Ceux-ci, contrairement aux détails « irrécupérables » en apparence auxquels Barthes s'intéresse, sont immédiatement identifiés et donc appréhendés et déchiffrés comme des signes. Mais, au-delà de leur contenu informationnel, ils produisent un signifiant second, que je propose de désigner comme un « effet de document ».

La variation de l'effet de réel à l'effet de document, de l'esthétique réaliste du XIX^e siècle à l'esthétique documentaire contemporaine, révèle un changement dans la manière de penser le réel. Elle engage une inversion des termes du paradigme définitionnel : ce ne sont plus les documents qui se définissent comme ce qui nous donne accès aux faits, mais les faits, et notamment les faits passés, qui sont pensés comme ce à quoi on a accès grâce à des documents. Écrire sur l'Histoire du vingtième siècle, pour Sebald, et au-delà pour un nombre croissant d'écrivains contemporains, ce n'est plus ou plus seulement l'imiter par le biais d'un récit, mais réfléchir aux modalités d'accès au passé, un accès toujours médié par des documents⁶.

Mon hypothèse est que Sebald prend acte du lien devenu aujourd'hui inextricable entre ce que nous appelons l'Histoire, et cet ensemble d'objets que constituent les documents : on ne pourrait légitimement, dans le système du discours contemporain, prétendre parler de la première sans mobiliser les seconds. Le document constitue bien plus qu'une forme, ou un outil : il est une des structures matricielles qui organise le rapport que les hommes entretiennent à la connaissance. Il est difficile de trouver un concept opérant pour décrire ce type d'objets, mais il semble que les réflexions menées ces dernières années sur la notion de dispositif peuvent être éclairantes pour le penser. Initialement conçu par Foucault comme un modèle organisationnel permettant un certain contrôle de la société (dans le domaine judiciaire ou carcéral, par exemple), le dispositif connaît actuellement des acceptions plus larges, comme celle qu'en donne Giorgio Agamben, dans une conférence en partie consacrée à Foucault : « [...] tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants⁷ ».

⁴ *Ibid.*, p. 25.

⁵ « [I]ls ne disent finalement rien d'autre que ceci : nous sommes le réel ; c'est la catégorie du « réel » (et non ses contenus contingents) qui est alors signifiée. *Ibid.*, p. 32.

⁶ C'est ce que manifeste l'évolution de son œuvre : son premier ouvrage, *D'après nature*, intègre les informations collectées à la forme poétique, contrairement à toutes les œuvres ultérieures, qui exposent matériellement le document comme forme. Cette évolution peut être rapprochée de la mutation dans l'art entre le XIX^e et la fin du XX^e siècle, que soulignent Jean-François Chevrier et Philippe Roussin quand ils précisent qu'« il y a dans l'art du XX^e siècle un parti pris du document qui rompt avec le naturalisme et peut-être les réalismes du XIX^e. Selon l'idéologie et les formules du naturalisme (Zola, son école et ses équivalents européens), la teneur documentaire d'une œuvre, littéraire ou visuelle, suppose la définition positiviste du fait et la croyance que ce fait existe à l'état pur. L'efficacité culturelle de cette attitude tenait — et tient encore dans la culture contemporaine — à la conjonction du principe d'enquête sociale, centré sur la production de preuves, et de la possibilité de transfigurer les faits objectivés en une « vision », qui ordonne et organise le présent en le replongeant dans le pathos de la rhétorique épique et théologique, évolutionniste et historiciste. Le document ne serait plus que la matière première d'un autre récit. Par là s'expliquerait la domination du roman comme modèle d'une mise en forme narrative du monde commun et de la conscience collective. [...] Nous avons constaté [...] dans l'art du XX^e siècle, l'apparition d'un nouveau rapport : entre la division du sujet, dans un processus de déformation mêlant apprentissage et méconnaissance, et le témoignage ou l'enquête comme expérience d'une altérité sociale, culturelle et même anthropologique, qui se démarque des normes nouvelles de l'information médiatique ». J-F. CHEVRIER et Ph. ROUSSIN, « Présentation », in *Communications*, n°71, numéro cité, p. 5.

⁷ Giorgio AGAMBEN, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, traduit de l'italien par Martin Rueff, Paris, Rivages poche, 2007, « Petite bibliothèque », p. 31.

Dans le domaine littéraire, une « critique des dispositifs⁸ » le conçoit comme un agencement d'objets combinant trois composantes : un aspect technique, dans la mesure où le dispositif engage une machinerie, une combinaison d'éléments qu'il est nécessaire de décrire ; une dimension pragmatique, car le dispositif produit des effets qu'il faut mettre au jour ; et une dimension symbolique, dans la mesure où le dispositif informe les représentations⁹. En ce sens, le dispositif définit avant tout une méthode d'approche et caractérise des agencements à dimension scopique – qui donnent à voir le monde et modèlent les images que nous nous en faisons. S'il intéresse la théorie littéraire, c'est dans la mesure où les œuvres peuvent être envisagées comme le creuset de dispositifs de vision et d'intellection inédits, où elles mettent en scène les dispositifs existants et en proposent de nouveaux.

En fonction de ces critères définitionnels, peut-on envisager le document comme un dispositif ? Un document, par exemple une photographie, se présente généralement sous la forme d'un objet unique, qui peut paraître incompatible avec la définition foucauldienne du dispositif comme « agencement d'éléments hétérogènes articulés à des fins stratégiques¹⁰ ». Mais une photographie articule toujours à l'image visible un discours implicite concernant ses modalités techniques de production (ce que Jean-Marie Schaeffer nomme « le savoir de l'archè¹¹ »). Une photo n'est jamais qu'une image : ce qui fait sa spécificité, c'est qu'elle se donne à lire en tant que trace d'un réel passé, et ce savoir se superpose nécessairement à l'image que nous avons sous les yeux. Et cela est vrai pour tout document, quel que soit son support : il associe toujours à une représentation (iconographique ou discursive) un savoir concernant son origine et ses modalités de production, qu'il s'agisse d'une page de journal intime ou d'un rapport de police. Cet aspect correspond à la dimension technique du dispositif. À celle-ci s'ajoutent des dimensions pragmatique et symbolique, dans la mesure où le document conditionne un certain type d'attitude (déchiffrement, reconstitution, analyse) et informe le rapport au passé – il le construit plus encore qu'il n'y donne accès. C'est précisément en tant que dispositif qui modèle notre rapport au réel, que la littérature, et notamment l'œuvre de Sebald, s'intéresse au document. Ses récits peuvent ainsi être analysés comme une tentative d'exhiber le dispositif documentaire, mais aussi de le travailler dans et par la littérature.

mise en scène d'une résistance du document

Il n'est pas question de prétendre synthétiser ou interroger ici les très riches réflexions menées par les historiens eux-mêmes quant à leur rapport au document. Mais cette précaution n'interdit pas, il me semble, de tenter de cerner un imaginaire des usages du document censément proposés par les sciences humaines tel qu'il se manifeste dans les œuvres littéraires, et avec lequel elles jouent. Selon ce système de représentations, le document est d'abord appréhendé sur le mode de la trace, comme un signe à déchiffrer, dans le cadre d'une enquête qui réactive le modèle du paradigme indiciaire identifié par Carlo Ginzburg à partir de la démarche d'interprétation des symptômes de Freud, de la technique d'attribution des œuvres artistiques de Morelli et des romans d'enquête policière de Conan Doyle¹². Cette assimilation du document à un indice en fait l'étape provisoire dans l'élaboration d'un discours sur le passé, en même temps qu'un appui au discours historien, qu'il vient attester sur le mode de la preuve. Or, une partie de cet imaginaire du document se voit infléchi par l'œuvre de Sebald, dans une démarche qui ne se contente pas de

⁸ Je renvoie pour plus de précisions à l'ouvrage collectif dirigé par Philippe ORTEL, *Discours, image, dispositif*, Paris, l'Harmattan, 2008.

⁹ Philippe ORTEL en donne pour exemple une émission télévisée : elle « suppose une scénographie spécifique (I), visant elle-même l'immersion du spectateur (II) et, par ce biais, la transmission de valeurs ou d'informations (III), même dans le cas d'un simple divertissement ». Philippe ORTEL, « Vers une poétique des dispositifs », *Discours, image, dispositif*, ouvrage cité, p. 39.

¹⁰ Michel FOUCAULT, « Le jeu de Michel Foucault », in *Dits et écrits, 1954-1988, tome III (1976-1979)*, édité par Daniel Defert et François Ewald, Paris, Gallimard, 1994 [1977], p. 299.

¹¹ Jean-Marie SCHAEFFER, *L'Image précaire*, Paris, Seuil, 1987.

¹² Carlo GINZBURG : « Traces, racines d'un paradigme indiciaire », in *Mythes, Emblèmes, Traces. Morphologie et histoire*, traduction Monique Aymard, Christian Paoloni, Elsa Bonan et Martine Sancini-Vignet, Paris, Flammarion, 1989, p. 149.

questionner la démarche historique, mais entre en dialogue avec les historiens qui travaillent à la penser et à la redéfinir. Dans son œuvre, ces représentations des usages attendus du document sont ébranlés, pour se révéler en tant que caractéristiques d'un dispositif construit culturellement – et qui n'a rien d'évident, ni de définitif.

Les termes de « source », de « trace », devenus des métaphores lexicalisées pour désigner le document, sont révélateurs d'une pensée du document comme signe, voie d'accès à autre chose que lui-même (au réel, actuel ou passé) et qui engage un travail d'interprétation. Pour l'historien, selon le paradigme hérité de la sémiotique médicale et de la mantique étudié par Ginzburg, le document constitue un signe à déchiffrer, dont la matérialité doit être dépassée, pour être comprise en termes de causalité. Il faut savoir le lire, pour aller au-delà de ce qu'il livre au premier abord, selon une herméneutique adossée à une pensée multiséculaire du signe, qui associe au sens littéral une valeur moindre qu'aux sens « spirituels », allégoriques ou métaphoriques.

Même si Sebald rejoint la logique indicielle en écrivant des récits qui retracent toujours des enquêtes, il n'y intègre pas réellement le document en tant qu'indice à déchiffrer, mais questionne au contraire cet usage du document comme signe. Les photographies insérées dans son œuvre jouent souvent d'une certaine illisibilité, que vient souligner leur absence de légende : leur signifié parfois problématique exhibe des documents à voir plutôt qu'à lire, et à considérer en tant que signifiants, dans leur dimension visuelle et concrète. C'est le cas de façon évidente pour les photographies, dont certaines frappent par leur beauté (par exemple, dans *Austerlitz*, le portrait de la comédienne dans laquelle Vera reconnaît Agáta, celle du jeune derviche ou celle du cimetière champêtre qui ouvre les *Émigrants*) ; mais aussi d'un ensemble de documents difficilement interprétables autrement que comme de pures traces, dont la matérialité résiste aux discours qui prétendraient les ressaisir : ainsi, dans *Vertiges*, la copie d'un ticket d'entrée au Giardino Giusti, d'un billet de train pour Vérone ou des calculs de ma main de Beyle¹³.

Cette résistance des documents à toute forme d'intégration à un discours surplombant se manifeste notamment dans la tendance qu'ont les œuvres de Sebald à conclure non sur une interprétation, mais sur ces images qui font retour dans la mémoire et dans l'écriture. Dans *Les Émigrants*, deux récits s'ouvrent ainsi par un document : celle du Dr Henry Selwyn avec la photo du cimetière, celle de Paul Bereyter avec celle de la voie ferrée. Mais toutes se ferment sur un document – témoignage écrit ou oral, image ou discours : celle du Dr Selwyn avec l'article relatant la mort du guide de montagne, celle de Paul Bereyter avec la restitution du témoignage de Mme Landau, celle d'Ambros avec des notations extraites de son journal et enfin celle de Max Ferber avec la fameuse évocation de la photo du ghetto de Litzmannstadt, représentant trois jeunes femmes d'une vingtaine d'années derrière un métier à tisser. Il est frappant ici que le document ne soit pas livré, comme cela a été souligné déjà par de nombreux commentateurs, mais qu'une sorte d'équivalent verbal de la photographie soit proposée pour clore le livre. On peut y voir une manière de manifester la manière dont le document, un peu comme les morts, revient à la fois dans le discours littéraire, dans la mémoire du narrateur et dans celle du lecteur. La rêverie macabre à laquelle cette évocation donne lieu semble interdire l'idée d'un dépassement ou d'une intégration du document. À l'objectivité de la preuve, Sebald préfère la subjectivité d'une rêverie où se superposent des strates de lectures antérieures, et l'érotisme de la trace, qui donne matière à divagations. En cela, le document vaut aussi en tant qu'échappée, porte ouverte au détour et au court-circuit : contre la linéarité et la logique de la démonstration, il offre la possibilité d'un investissement personnel, préféré à la synthèse d'un discours totalisant.

Cette façon d'enrayer le paradigme indicielle présente à la fois un intérêt littéraire indéniable, et un certain risque. Souligner la dimension matérielle et irréductible du document revient à l'ériger en objet, et l'œuvre littéraire en espace d'exposition d'une collection personnelle où se donnent à lire les bribes d'un sujet tournant sans cesse autour de ces traces qu'il collecte presque à l'aveugle. Le narrateur sebaldien passe beaucoup de temps dans de petits musées, comme le

¹³ W. G. SEBALD, *Vertiges*, trad. P. Charbonneau, Paris, Gallimard, coll. « folio », 2001, [*Schwindel : Gefühle*, 1990]. Les images mentionnées sont insérées respectivement aux pages 78, 95 et 36 de l'édition citée.

cabinet d'Andromeda Lodge dans *Austerlitz*, et Muriel Pic a montré combien la notion de collection ou le musée personnel est essentielle pour comprendre la poétique sebaldienne¹⁴. Les documents n'y sont jamais bruts, mais engagés dans une logique d'exposition, comme ces vitrines d'Andromeda Lodge où s'alignent les papillons. L'auteur expose des objets-documents à un regard qui n'est pas celui du détective ou du chasseur, parangons du paradigme indiciare, mais bien ceux de l'amateur et du collectionneur. Le papillon épinglé n'a pas d'abord vocation à constituer une histoire naturelle ; en tant qu'objets d'une collection personnelle, moins scientifique que disparate, les documents portent la marque dispersée d'un sujet, qui ne trouve à se dire qu'à travers eux. Ce qu'ils restituent et cristallisent, c'est sans doute moins un passé historique ou l'histoire de tel ou tel personnage qu'un rapport que l'auteur entretient à eux¹⁵.

En ce sens, l'œuvre de Sebald peut aussi être perçue comme emblématique d'une fascination « littéraire » pour le document, dans le sens parfois péjoratif qu'un tel adjectif peut prendre : l'écho qu'elle rencontre dans la sensibilité contemporaine peut être considérée comme symptomatique d'un romantisme de l'archive, qui se détourne de la constitution d'un discours de vérité pour entrer en résonance avec la sensibilité d'un sujet, et privilégier dans le document ce qui donne lieu à rêver plus qu'à comprendre le passé, selon une logique qu'on peut estimer complaisante. Dans la littérature et les arts visuels contemporains se manifeste ainsi un goût insistant pour une certaine mélancolie de l'archive qui touche parfois au fétichisme ou à la déploration, et qui entre en tension avec la scientificité du document, l'érigant en objet de fantasmes, valorisé pour lui-même, en tant qu'il présente un potentiel d'investissement inépuisable.

ambiguïté et mise en doute d'un romantisme de l'archive

Une telle critique, pourtant, si elle n'est pas entièrement illégitime, risque à la fois d'outrer les différences entre démarche littéraire et historiographique et de passer à côté d'une partie de l'œuvre de Sebald lui-même, pour n'en retenir qu'une image somme toute réductrice, et qui mérite d'être nuancée. D'une part, en effet, on ne saurait opposer de façon péremptoire et caricaturale deux systèmes de représentation du passé que seraient l'histoire et la littérature, fondés chacun sur des usages du document qui leur seraient propres. Un grand nombre de travaux récents, dont ceux de Patrick Boucheron et d'Ivan Jablonka, interrogent le rapport qu'entretient l'historiographie à la création littéraire¹⁶. En défaisant une vision schématique et réductrice de l'histoire comme science positive, ils placent la question de l'écriture au cœur de leurs interrogations épistémologiques et de leur métier d'historiens, dans la continuité des questions posées avant eux notamment par Michel de Certeau¹⁷.

D'autre part, on aurait sans doute tort de penser que Sebald adhérerait lui-même sans réticences à un tel romantisme purement « littéraire » de l'archive. Plusieurs travaux ont en effet montré comment certaines images dysfonctionnent en tant que preuves, venant semer le doute sur l'ensemble du récit¹⁸. Mais son œuvre est aussi traversée par une critique latente de la littérature « documentaire », ou qui fait usage de documents. Elle pose la question de la légitimité qu'il y a pour l'écrivain à vouloir faire parler les documents, au risque de leur faire dire ce qu'ils ne

¹⁴ Muriel PIC, *W. G. Sebald : l'image-papillon* suivi de : *W. G. Sebald : l'art de voler*, Paris, Presses du réel, coll. « L'espace littéraire », 2009.

¹⁵ Pour Muriel Pic la photographie chez Sebald revêt ainsi « une valeur *reliquaire* » : « [a]u déclin de l'aura correspond une ascension de l'épiphanique. L'industrialisation s'inscrit alors dans le culte des morts en facilitant son insertion dans les espaces intimes : chacun peut conserver près de soi la photographie d'un cher être disparu » *Ibid.*, p. 164.

¹⁶ Je renvoie pour plus de précisions à l'ensemble de leurs travaux, et tout particulièrement à Patrick BOUCHERON, « On nomme littérature la fragilité de l'histoire », in *Le Débat*, 2011/3, n° 165, p. 41-56, et *L'Entretemps : conversations sur l'histoire*, Lagrasse, Verdier, 2012 ; Ivan JABLONKA, *L'Histoire est une littérature contemporaine : manifeste pour les sciences sociales*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXI^e siècle », 2014.

¹⁷ Michel DE CERTEAU, *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975.

¹⁸ Voir notamment, Silke HORSTKOTTE, « Pictorial and Verbal Discourse in W. G. Sebald's *The Emigrants* », in *Iowa Journal of Cultural Studies*, n°2, 2002, p.33-50.

sauraient dire. En cela, l'œuvre de Sebald oppose moins un usage « littéraire » du document qui se définirait contre l'usage historiographique qu'il ne questionne le geste de réappropriation documentaire par l'écriture littéraire. Cette critique est évidemment au cœur de *De la destruction comme élément d'histoire naturelle*, où il se montre extrêmement suspect, voire acerbe, à l'égard de toute forme de complaisance, d'esthétisation, autant que des stéréotypes mobilisés par les auteurs qui n'hésitent pas à mêler le vrai et le faux. Par ailleurs, dans les entretiens auxquels il se livre, et de façon plus implicite, en relisant le parcours que trace son œuvre narrative des *Émigrants* à *Austerlitz*, on peut me semble-t-il également déceler chez lui une certaine méfiance quant à l'image que la postérité, de son vivant déjà, lui a érigée : celle d'un archéologue mélancolique de la mémoire¹⁹.

La place centrale qu'occupe Sebald dans l'imaginaire littéraire contemporain s'est réellement affirmée avec la parution des *Émigrants (Die Ausgewanderten)* en 1992, ouvrage largement primé, salué, et rapidement traduit en plusieurs langues. La particularité de ce livre tient à ce qu'il retrace, sous forme de quatre longs récits, l'histoire de quatre exilés marqués par la seconde Guerre Mondiale, et que l'auteur a connu personnellement, comme il l'explique dans tous les entretiens concernant l'ouvrage. Cette dimension documentaire est aussi largement construite par le texte, à travers la forme choisie (le récit d'enquête) et l'insertion de photographies ainsi que de divers documents, venant attester les faits présentés. En réalité, le dernier récit, « Max Ferber », combine les histoires de deux personnes réelles. Sebald s'en explique dans des entretiens : il s'est heurté à un refus de la part du peintre dont il voulait raconter le parcours²⁰. Mais les médias comme les critiques ont surtout retenu les déclarations de l'auteur affirmant que les modifications effectuées sont essentiellement des changements de forme, pas de fond – et ont à partir d'elles construit cette image de Sebald en archiviste des vies oubliées, image qui marque encore largement la réception de ses livres, notamment en France. La reconnaissance de l'œuvre de Sebald est ainsi concomitante, et sans doute tributaire, de ce qu'on pourrait nommer un « tournant documentaire » de la littérature contemporaine. On peut dès lors trouver surprenant que son dernier ouvrage, *Austerlitz*, qui a paru l'année de sa mort accidentelle en 2001, soit le seul que son auteur présente comme une pure fiction – même s'il est nourri de données historiques, qu'il adopte lui aussi la forme du récit d'enquête et recourt à l'insertion de photographies. L'histoire, là encore, est celle d'un exilé marqué par la violence historique : Jacques Austerlitz, enfant juif pragois envoyé en Angleterre pendant la seconde Guerre Mondiale et élevé par des parents d'adoption sous une fausse identité. Le récit fonctionne ainsi en diptyque par rapport aux *Émigrants*, et semble leur apporter un contrepoint, dans la mesure où il en revendique pleinement la catégorie « fiction », tout en mobilisant toujours le document en tant que forme. Sebald a longuement expliqué dans divers entretiens que son personnage mélange les histoires de « 2 ou 3, peut être 3 personnes et demie » : notamment celle d'un de ses collègues et celle d'une femme du nom de Susie Bechhofer, découverte par le biais d'un documentaire télévisé²¹. Cette démarche consistant à s'emparer d'histoires individuelles traumatiques (qui plus est de celles de personnes encore en vie, et dont certaines témoignent en propre) en mêlant ainsi le vrai et le faux pose une question éthique, tout en allant à rebours de l'image de restitution des vies d'autrui qui a érigé Sebald en auteur majeur de la fin du XX^e siècle. On peut préciser le problème en le limitant à la question du document – et en l'occurrence aux photographies insérées par Sebald dans ses récits. L'image du petit page qui figure en couverture d'*Austerlitz* ne saurait être celle d'un être de fiction – les êtres de fictions ne peuvent être « réellement » photographiés. Le regard qui nous fixe et

¹⁹ Je fais ici référence au titre français de l'ouvrage collectif dirigé par Lynne SCHARON SCHWARTZ, *L'Archéologue de la mémoire : conversations avec W. G. Sebald*, trad. D. Chartier et P. Charbonneau, Arles, Actes Sud, 2009, en précisant qu'il diffère légèrement du titre original, *The Emergence of Memory : Conversations with W. G. Sebald* (New York, Seven Stories Press, 2007).

²⁰ Voir en particulier l'entretien avec Carole ANGIER, « Qui est W.G. Sebald ? », in *L'Archéologue de la mémoire : conversations avec W. G. Sebald*, *op. cit.*, p. 76-78.

²¹ Voir notamment les entretiens suivants : « The last word », entretien de W. G. Sebald avec Maya JAGGI, publié dans *The Guardian*, numéro du 21 décembre 2001, consultable en ligne à l'adresse suivante : <http://www.theguardian.com/education/2001/dec/21/artsandhumanities.highereducation>; et « Conversation avec W.G. Sebald », entretien avec Joseph CUOMO, in *L'Archéologue de la mémoire*, *op. cit.*, p. 111-113.

semble « réclamer son dû » est donc celui d'un enfant réel, pourvu d'une identité et d'une histoire réels, et qui se voit assimilé sans son consentement à un personnage fictionnel²². Il y a contradiction de nature entre ces deux êtres (le sujet réel de la photo et le sujet fictif de l'histoire) qu'une même image prétend incarner²³.

Comment alors interpréter ce choix ? Les positions défendues par Sebald, notamment dans *De la destruction*, semblent exclure l'interprétation du parcours d'écriture qui va des *Émigrants* à *Austerlitz* comme simple célébration de la liberté du romancier, réhabilitant la fiction contre la démarche documentaire. On pourrait alors interpréter le « cas » Austerlitz comme un dédoublement assumé dont la fonction serait de créer un brouillage. La photographie du petit page, qui figure en couverture de l'édition allemande originale d'*Austerlitz* et de la plupart des traductions publiées, associée à la catégorie « fiction », me semble fonctionner comme un paradoxe à valeur heuristique. Ici, le choix de la pure fiction apparaît moins comme une tentative de dépasser le documentaire que de signaler que tout récit d'enquête – et donc aussi les récits qui constituaient *Les Émigrants* – est toujours en partie fictif, et relève toujours en partie de la trahison. Autrement dit, on peut penser que Sebald joue sur le mode critique avec l'image d'auteur qui a construit sa position dans le champ littéraire, en subvertissant cette valeur « éthique » accordée au documentaire dans les représentations contemporaines de la littérature.

On trouve des indices d'un tel jeu dès les *Émigrants*. Dans un passage souvent commenté, l'oncle de Ferber, Léo, évoque ainsi un montage photographique représentant l'autodafé perpétré en 1933 à Wurtzbourg et le dénonce en tant que faux, dans les termes suivants :

Et de même que ce document est un faux, dit l'oncle, comme si la découverte qu'il avait faite constituait la preuve décisive, tout depuis le début n'avait été que falsification²⁴.

Dans la bouche de l'oncle, la phrase concerne la propagande nazie ; mais au-delà, elle amène le lecteur à s'interroger de la même manière sur les documents produits par l'auteur lui-même. C'est l'intention de Sebald, qu'il développe dans un entretien :

Cela ne pouvait pas être plus explicite. Cette photo fonctionne comme un paradigme pour toute l'entreprise. Le procédé photographique qui consiste à reproduire un élément du réel en prétendant que c'est le réel, mais ne l'est en aucune manière, a transformé la perception que nous avons de nous-mêmes, celle que nous avons des autres, notre notion du beau, notre notion de ce qui perdurera et de ce qui disparaîtra²⁵.

Ce qui vaut pour le faux document vaut donc potentiellement pour tout document, et pour tout récit à prétention documentaire. Sebald dénonce non seulement la production de faux documents, mais toute croyance aveugle en la capacité qu'aurait un document ou un quelconque récit de livrer le passé²⁶. En d'autres termes, il n'a ni la naïveté de croire que la fiction dit vrai, ni la naïveté inverse consistant à affirmer que la non-fiction y arrive davantage. Aucune forme de littérature ne peut rendre au petit page son dû, qu'il continue de réclamer avec insistance sur la

22 C'est ce que souligne Raphaëlle GUIDÉE : « La photographie d'Austerlitz est peut-être « authentique », mais que signifie l'authenticité d'un document dont le référent, dans le texte, n'est pas l'historien de l'art réel qu'elle représente, mais l'historien de l'art fictif dont la biographie a été élaborée, notamment, à partir d'un bric-à-brac de photographies d'origine inconnues ? » Raphaëlle GUIDÉE, « « Le temps n'existe absolument pas » : photographie et sortie du temps dans Austerlitz, de W.G. Sebald », article publié en ligne sur le site Fabula, consultable à l'adresse suivante : http://www.fabula.org/atelier.php?Photographie_et_sortie_du_temps.

23 Il en va de même pour la photo censée représenter Max Ferber enfant dans le dernier récit des *Émigrants* : Sebald a reconnu dans l'entretien avec Carole Angier précédemment cité qu'elle n'était celle d'aucun des deux personnages qui ont inspiré l'histoire. Entretien cité, p. 76.

24 W. G. SEBALD, *Les Émigrants*, traduit de l'allemand par P. Charbonneau, Paris, Acte Sud, « Babel », 1999, p. 215.

25 W. G. SEBALD, Entretien avec Arthur LUBOW, « Franchir les frontières », dans *L'Archéologue de la mémoire, op. cit.*, p. 165.

26 En ce sens, Sebald va plus loin dans sa démarche que, par exemple, Patrick Modiano : celui-ci dans *Dora Bruder* (Paris, Gallimard, coll. « Blanche, 1997) revenait sur le roman proposé sept ans plus tôt sous le titre *Voyage de noces*, fiction élaborée par l'auteur à partir d'un avis de recherche datant de 1941 et relatant la disparition d'une jeune fille, dont le nom se retrouve dans la liste des déportés de Drancy pour Auschwitz du 18 septembre 1942. Le récit à valeur documentaire relatant l'enquête menée par l'auteur avait en quelque sorte valeur de repentir, venant racheter la trahison littéraire de la fiction précédente.

couverture, dans une attente jamais comblée. Sebald ne me paraît donc pas dupe de la posture d'« archéologue de la mémoire » que la postérité lui a construite. Il joue de la place qu'il a acquise dans le champ, où il est le plus souvent assimilé à un scribe fidèle, mélancolique et discret des vies oubliées. Avec *Austerlitz* et le choix de la fiction, il s'inscrit ainsi en faux contre tout un discours qui, au nom d'un devoir de mémoire, érige l'enquête documentaire en parangon de vérité, et donc de vertu littéraire. Un tel jeu avec sa propre image a pour intérêt de venir nuancer le portrait d'un Sebald absorbé dans un mélancolique goût de l'archive, et parfois érigé en monument un peu trop consensuel. Il réintroduit chez ce personnage un scepticisme et un humour qui ne lui étaient pas étrangers, selon ceux qui l'ont connu, et permet aussi de le resituer dans une tradition allemande marquée de critique du document, qui remonte au moins à Brecht.

Les interrogations éthiques que Sebald manifeste autant dans son écriture que dans les discours qu'il tient sur celle-ci excluent ainsi la possibilité d'une littérature documentaire exempte de tout soupçon. Celle-ci n'existe jamais que comme construction – à l'exclusion peut-être de la littérature de témoignage, qui lui est irrémédiablement refusée en son nom propre, puisqu'il n'a pas fait partie des victimes directes de la seconde Guerre mondiale. Mais cela ne signifie pas pour autant qu'il se lance gaiement dans la fiction : il ne semble ni totalement persuadé de sa légitimité, ni prêt à abandonner l'exigence qui le pousse à parler du passé. Il préfère donc utiliser la fiction comme outil de déstabilisation, destiné à pointer les apories de la littérature. *De la destruction* souligne cette lacune fondamentale, cette impossibilité pour les écrivains allemands de rendre compte de ce qu'a vécu le peuple allemand. Tous les exemples sur lesquels différents lecteurs attirent l'attention de Sebald, et qui sont mentionnés dans la dernière partie de l'ouvrage, apparaissent comme insuffisants, pour différents motifs. Malgré l'immense beauté des œuvres qu'il nous a laissées, on peut donc croire qu'il n'a jamais considéré la littérature comme une victoire dénuée d'ambiguïté, ou comme une porte de salut – et c'est peut-être ce sentiment de faillite et de doute qui garantit la portée des questionnements éthiques soulevés par son œuvre, en même temps qu'il fonde sa mélancolie.

C'est dans cette inquiétude quant au statut du document et aux modalités par lesquelles l'écriture s'en empare que Sebald me semble entrer le plus intensément en dialogue avec les questionnements de certains historiens contemporains, soucieux de trouver des formes qui interrogent ce que le discours transforme des faits dont il prétend se saisir, autant que de montrer la ténuité problématique d'une ligne de partage entre littérature et historiographie que nombre de leurs travaux viennent déplacer ou subvertir. Dans ce rapport au document, il s'agit moins de s'abîmer dans la contemplation mélancolique de l'archive ou dans l'illusion de restitution d'un passé toujours reconstruit, que de s'interroger sur notre rapport à lui, et sur ce que les discours que nous élaborons pour lui donner forme révèlent de notre contemporain. Historiens et écrivains participent ainsi de concert à l'examen du document en tant que dispositif d'intellection construit par les pratiques, mais aussi au questionnement des discours sur le passé, historiographiques et littéraires, et sur les représentations implicites qu'ils véhiculent. Et cette démarche à valeur critique passe notamment par le fait d'ébranler le joug des imaginaires, que ce soit en contestant une représentation strictement positiviste de la discipline historique qui a fait long feu, ou en nuancant, comme y invite l'œuvre de Sebald, une vision consensuelle de l'œuvre littéraire comme discours qui se complairait dans la petite musique d'un douloureux mal d'archive.

Marie-Jeanne ZENETTI
Université Lyon 2