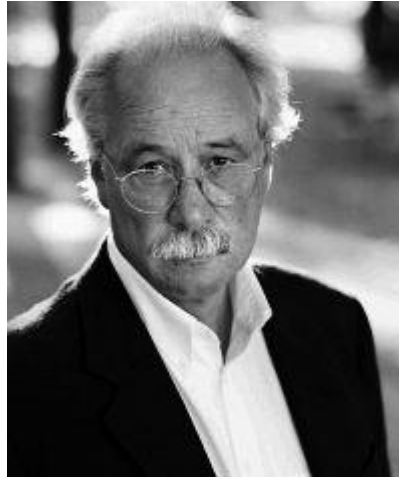


## ENTRETIEN

### L'ARPEUTEUR DE L'APRÈS

L'ÉCRITURE POUR SEBALD EST UN ENGAGEMENT, UN COMBAT RÉSOLU À PARTIR DE ET CONTRE LA DOULEUR, LE DEUIL ET L'OUBLI. AYANT CONSACRÉ À L'AUTEUR ALLEMAND LA PREMIÈRE ÉTUDE PARUE EN FRANCE, MARTINE CARRÉ NOUS GUIDE À L'INTÉRIEUR DE CE LABYRINTHE.



La fortune critique de Sebald et l'intérêt, en particulier universitaire, qu'éveille son œuvre ne cessent de croître. Alors que dans le domaine anglo-saxon les articles et essais se succédaient déjà depuis de longues années, la France tardait. Muriel Pic écrivit en 2009 *W. G. Sebald – L'image papillon* et les éditions Inculte lui consacrèrent, à l'automne dernier, un recueil de contributions *Face à Sebald*. Martine Carré, professeur à l'université Lyon III, spécialiste de littérature allemande, les avait devancés : dès 2008, elle tentait, dans *Le Retour de l'auteur*, d'explorer les principaux axes thématiques et les ressources formelles inventées par Sebald, de rassembler les fils de l'écheveau.

**Les éléments biographiques dont nous disposons à propos de Sebald sont assez rares. Est-ce dû à une discrétion constante de sa part ? N'y a-t-il aucun événement saillant qu'il aurait dissimulé, omis ?**

Sebald est en effet un homme remarquablement discret qui a constamment eu le souci de cloisonner les différents aspects de sa vie. Il s'appelait ainsi Max pour ses proches, le professeur Sebald pour ses étudiants et W. G. Sebald pour son public littéraire. C'était, puisque le mot est dans l'air du temps, un homme ordinaire qui se consacrait à son travail, à ses études, à la construction de ses œuvres.

**Mais n'en sait-on pas plus sur lui, désormais, en Allemagne ?**

Je ne pense pas vraiment. Un livre récent de Uwe Schütte, intitulé *W. G. Sebald* (2011), livre un certain nombre d'éléments plus personnels mais ces données figurent toutes dans les œuvres de Sebald. Uwe Schütte évoque par exemple la relation difficile qu'il entretient avec ses parents, et notamment avec son père. Il en explique les raisons et il y a peut-être là quelque chose qui relève de l'ordre du tabou personnel, ou qui est, disons, plus difficilement dicible, avouable peut-être. Sebald a peine à se reconnaître en un homme qui n'a, certes, jamais été membre du parti national-socialiste mais qui a fait la campagne de Pologne et qui a regagné l'Allemagne en 1947 après une phase de captivité en France. Mais on ne découvre rien dans le livre de Schütte que l'œuvre ne contienne. Nous connaissons déjà la relation douloureuse qu'il entretient avec l'Allemagne : par exemple le regard critique porté sur ses études, ses professeurs, le paysage...

**Dans quelle mesure en effet peut-on dire qu'il a eu des prises de position politiques polémiques envers l'Allemagne ? Pensons en particulier aux analyses dans *De la destruction...***

Il y a eu en effet polémique à propos de la guerre aérienne, de tout ce qu'il présente de manière très documentaire sur les bombardements. C'est la souffrance allemande qui éclate tout à coup et c'est un vrai tabou. Il y a sans doute d'autres points névralgiques dans l'œuvre qui mériteraient réflexion et documentation précise. Peut-être qu'alors on pourrait y voir comme un travail et un combat. Il y a d'un côté un désir de lucidité, de clarification, qui veut prendre et faire prendre acte des faits : de l'horreur du nazisme, de sa barbarie – et puis il y a aussi le désir de ne pas taire les souffrances du peuple allemand, des populations civiles au moment de la guerre aérienne. Mais on a l'impression que ce combat pour une position plus distanciée envers *l'histoire du troisième Reich* se fracasse, que le dépassement est totalement impossible. C'est peut-être cela la mélancolie chez Sebald : vouloir être allemand et le ressentir comme une limite.

**Pouvez-vous préciser quelles furent les étapes de la réception de Sebald ?**

C'est un peu compliqué, je pense, et pour de nombreuses raisons qui ne sont pas toutes liées à la nature du propos de Sebald sur l'Allemagne. En fait il commence sa carrière de *créateur littéraire* (puisque l'œuvre du critique est abondante)

par un texte remarquable mais difficile. Il s'agit d'un long poème en prose *Nach der Natur / D'après Nature* qui croise les attributs de la prose et de la poésie. C'est un triptyque en vers qui vit d'un souffle narratif, épique. On y découvre toutes les composantes des œuvres ultérieures : le goût du récit biographique, l'intérêt pour le travail de la nature mais aussi de l'art, de l'artiste, l'attention portée au problème de la destruction, qu'elle soit l'œuvre de la nature ou des hommes, l'ouverture à la dimension autofictionnelle de l'écriture. Les symboles, les problématiques qui marqueront l'œuvre entière y figurent : la Passion, la neige, et leur corollaire : l'antisémitisme, mais ce texte est compliqué, difficile. Il sera suivi de *Vertiges*, puis des *Émigrants*. C'est avec ce dernier texte que s'opère la percée : le livre entre dans le *Kindlers neues Literaturlexikon* en 1998, c'est le dictionnaire des œuvres littéraires de langue allemande. C'est donc une sorte de canonisation. La voie est ouverte à la réception (très positive) des autres textes : *Les Anneaux de Saturne* puis *Austerlitz*. Mais il semble bien que *Les Émigrants* aient d'abord eu du succès en Grande-Bretagne et aux États-Unis – c'est d'ailleurs assez amusant : il y a dans l'histoire de l'œuvre de Sebald, qu'il s'agisse de sa création, de ses contenus thématiques ou de sa réception, toujours une sorte d'approche par la périphérie. Son narrateur entre en Allemagne par l'Italie, l'Autriche. La création se nourrit de la littérature autrichienne, suisse. C'est encore par l'étranger que commence la reconnaissance.

### **Aujourd'hui, est-il considéré comme un écrivain allemand, reconnu comme tel dans son pays ? Et a-t-il, un tant soit peu, fait école ?**

Je crois qu'on peut dire qu'il a en effet maintenant toute sa place en Allemagne : la critique abonde désormais sur ses écrits et on assiste, depuis une dizaine d'années, à une explosion des commentaires en langue allemande. Cependant, je ne suis pas sûre que la problématique de ses œuvres soit radicalement nouvelle. On peut penser à ses modèles : je pense à Peter Weiss, Alexandre Kluge chez qui la problématique de la mémoire, de la lutte contre l'oubli passe aussi par la littérature documentaire. Sebald s'inscrit dans un courant. Si sa position y est originale, c'est peut-être pour d'autres raisons qu'il faudrait creuser. Au fond son narrateur semble vivre dans les premiers textes dans un monde défait, délié, un monde en ruines dont il ne perçoit que les éclats et puis, au fil des œuvres, ce narrateur se ressaisit de lui et du monde : il le recompose, il l'assemble et, à sa manière, lucidement, il dépasse la vision désabusée d'une postmodernité désespérante pour de nouveau trouver du sens. C'est peut-être là qu'il est novateur.

### **Il était un spécialiste de la littérature de langue allemande : au-delà de ses textes critiques, cela a-t-il influencé sa création ?**

Il était spécialiste de littérature moderne et fin connaisseur de la littérature des XIXe et XXe siècles français, et il connaissait naturellement très bien la littérature allemande de la même période. Leur présence est très forte dans l'œuvre. On y trouve A. Stifter, G. Keller, E. Herbeck, R. Walser, J. P. Hebel, Josef Roth, Michael Hamburger, mais aussi Chateaubriand, Nabokov, Diderot, Milton, Swinburne et puis pour le XVIIIe siècle Thomas Browne, Grimmelhausen, bien d'autres encore. Et il y a ceux qui y sont d'une certaine manière prolongés : Thomas Bernhard très présent dans le style d'*Austerlitz* par exemple, et puis, et c'est très amusant, des jeux d'écriture à quatre mains. Sebald se saisit d'un auteur : Kafka dans *Vertiges* par exemple ; il prend un texte de lui et il en livre une écriture continuée. Je pense à cette scène dans *Vertiges* où le narrateur qui marche alors sur les traces de Kafka s'arrête dans une gare italienne, y lit une inscription en italien dans les toilettes « *il cacciatore* » et la complète de sa main « *nella selva nera* ». Si l'on traduit le texte en français ou en allemand, on retombe sur la proposition « *le chasseur de la Forêt Noire* » et on a l'une des clés intertextuelles du recueil dans lequel un mystérieux cadavre erre, de récit en récit, sur une civière. Il s'agit, et on l'apprend dans le troisième récit du recueil, du Chasseur Gracchus, un personnage de Kafka qui est originaire de la Forêt Noire. Toute l'œuvre se prête à de tels jeux de pistes intertextuels. C'est tout à fait passionnant.

« Au fil des œuvres, ce narrateur se ressaisit de lui et du monde : il dépasse la vision désabusée d'une postmodernité désespérante pour de nouveau trouver du sens. »

### **Pourriez-vous préciser ce qui fait la spécificité de la langue de Sebald ? Son traducteur, Patrick Charbonneau, mentionne en particulier sa syntaxe, son usage des termes dialectaux, la précision du lexique...**

La langue de Sebald : du souffle, de très longues périodes, une syntaxe complexe, en effet, comme vous le soulignez, des termes dialectaux, des archaïsmes aussi... le souci de prêter attention au détail – une chose à laquelle le narrateur des récits de Sebald est toujours sensible, même dans la peinture... la recherche du mot juste, le désir peut-être de revenir par et à travers l'héritage à une langue *classique*, la langue allemande d'avant la catastrophe, celle des poètes et des philosophes.

### **Sebald était réticent, à propos de ses récits, quant à l'usage du terme roman. Il a ainsi demandé qu'on supprime cette mention sur la couverture de l'édition allemande d'*Austerlitz*. Pour quelle raison ?**

Je me souviens qu'il déclare quelque part ne pas pouvoir introduire dans son livre certains éléments qui relèveraient « *typiquement* » du romanesque et ce pour des raisons linguistiques. Le fait de ne plus vivre depuis des décennies dans l'espace germanophone lui interdit, semble-t-il, de se servir de la langue allemande comme d'une langue d'usage et il voit cela comme un handicap, dans les dialogues par exemple.

Plus profondément, il dit aussi vouloir se détourner « *de toutes les formes faciles de la fictionnalisation* » et il y a dans le mot roman quelque chose qui renvoie à l'escapisme, l'évasion, or c'est précisément ce qu'il refuse. Son œuvre est

engagée : elle l'engage dans une pratique d'écriture qui engage à son tour le lecteur dans une réception active qui a vocation à trouver des prolongements dans une réflexion politique, citoyenne... Ce qui se joue est de l'ordre du passage de témoin. Il prend son public à témoin et la prose documentaire est plus à même de satisfaire cette visée que le genre du roman tel qu'on l'entend traditionnellement.

### **Le romanesque c'est le sentimental ? Une sorte de kitsch ? Du mensonger ?**

Oui, je pense que c'est de cela qu'il a peur. Son écriture est placée sous le signe d'une exigence éthique. Elle interdit le pathos, la confusion entre soi et l'autre, le mensonge, les approches fallacieuses. C'est de cela qu'il est question dans *Les Émigrants* où le peintre Max Ferber dit ne pouvoir créer que des repentirs. Max Ferber, c'est une sorte de Sisyphe du fusain. Dans sa pratique picturale, le tableau ne naît qu'au prix de retouches incessantes qui disent la difficulté de la représentation ; mais au fond, on découvre que la valeur de son œuvre réside justement dans son inaccomplissement présumé.

C'est un modèle pour le narrateur de Sebald : il y a dans son écriture, par-delà la précision du détail, quelque chose de cet ordre-là : un art et une recherche de la nuance, quelque chose qui habite obscurément l'écriture, son « *scrupulantisme* » comme il dit. C'est ce qui en fait, à mon sens, sa réussite : cette délicatesse et cette sensibilité qui autorisent le passage du témoin.

### **Ce refus rejoint-il cette affirmation un peu mystérieuse : « J'évite d'être au centre des choses, je préfère de beaucoup être sur les marges » ? Pourrait-on dire qu'il écrit, non pas, comme le dit Marthe Robert de Flaubert, « en haine du roman », mais « en marge du roman » ?**

C'est tout à fait possible. Cette notion de périphérie est très importante pour lui parce qu'elle autorise ce qu'il appelle l'approche tangentielle. Cela recoupe le projet politique de son œuvre. On sait que le rapport – le deuil – impossible de l'Allemagne à son propre passé s'explique en partie, et en partie seulement bien sûr, par les méthodes utilisées par les troupes américaines au moment où elles sont entrées dans le pays. Elles ont été trop brutales pour pouvoir être efficaces. En montrant les images atroces des charniers des camps aux populations, on les a sidérées plus qu'édifiées. Face à ce que nul ne pouvait imaginer, l'horreur a médusé, interdit la réflexion. C'est cela que Sebald cherche à tout moment à éviter. Alors il y a les approches indirectes, le sens caché des anecdotes, les parcours labyrinthiques qu'imposent les textes avant et afin que leur sens tout à coup ne s'impose. Tout est affaire d'enquête, de reconstruction, de recoupement. La démarche est analytique, elle donne à penser, elle délivre le sens et, tout à coup, tout est à repenser...

### **Vous employez à de nombreuses reprises, dans votre essai, le terme d'autofiction. Pensez-vous à la figure du narrateur dans ses récits, aux liens ambigus que cette figure entretient avec Sebald lui-même ?**

Oui, il y a chez lui des éléments personnels mais ils sont toujours au service de la fiction, ils dépassent l'individu, ils y sont fonctionnalisés/fictionnalisés. Il n'y a pas d'extimité chez Sebald. On ne sent pas non plus chez lui, au contraire de chez Doubrovski, de rapport à l'analyse au sens thérapeutique. En revanche il y a cette découverte par le narrateur que les données de l'existence personnelle (les initiales, le jour de la naissance) sont des données partagées qui *obligent*. Lorsque, dans *Les Émigrants* toujours, le narrateur découvre, inscrit sur la tombe de Meier Stern, le jour de sa naissance, il ne se rétracte pas sur sa propre vie. Au contraire. L'apparition de cette date relève tout à coup pour lui du jeu statistique, du partage et de la distribution des unités symboliques. C'est un hasard, mais un hasard qui, d'une certaine manière, le met au monde, l'engage : il se découvre comme inscrit dans la chaîne des générations, comme solidaire aussi de ceux qui sont différents de lui, comme un homme en somme. Et il découvre sa vocation d'écrivain.

### **Mais la démarcation reste ténue entre autofiction et autobiographie...**

C'est vrai, il y a beaucoup de traits autobiographiques dans les textes et c'est là que l'on retrouve le rapport à l'Allemagne (toujours douloureux), la perte des amis, l'évocation de ceux qu'on a aimés (l'instituteur de la petite enfance, le Paul Bereyter des *Émigrants*), la jeunesse, l'arrivée en Grande-Bretagne, la maladie, les postes occupés. Mais il me semble qu'au fond, en les avançant dans son œuvre, Sebald n'a qu'un souci, celui de montrer comment Max ou le professeur Sebald devient W. G. Sebald – un peu comme le premier chapitre de *Vertiges* montre comment Beyle devient Stendhal. C'est peut-être encore une marque de l'engagement : si la littérature a (encore) un sens, les données autobiographiques ne figurent dans l'œuvre que parce qu'elles déterminent la vie de celui qui devient écrivain et c'est précisément parce qu'elles sont souvent bouleversantes qu'elles l'ouvrent à sa vocation.

### **Et peut-on parler d'expériences, de variations, sur l'autoportrait – par exemple par le biais de l'intertextualité, des références à d'autres figures d'écrivains ou d'artistes ?**

Il me semble en effet que tout est chez lui histoire de variations, d'expériences et d'expérimentations, de prolongements. Dans tous les récits, il y a un ou des auteurs dont il reprend des lignes de force pour les prolonger. Dans *Vertiges*, on a des textes remontant à des périodes différentes et consacrés à des personnages différents : Stendhal, un narrateur autofictionnel, Kafka, puis la fin du récit autofictionnel. Le dénominateur commun entre ces quatre récits, c'est l'écriture de soi : celle qu'a pu initier Stendhal, celle que Kafka revoit et revisite dans le recueil lui-même, celle enfin que le narrateur de Sebald pratique : il est alors un sujet qui est, comme Beyle dans le premier texte, en prise aux difficultés de la mémoire et, comme les narrateurs de Kafka, un sujet à l'identité corrodée ; il n'a pas de nom, même pas d'initiale et est, comme Kafka et Sebald l'étaient, déchiré entre trois pôles linguistiques : l'italien, l'allemand et l'anglais. Dans *Les Émigrants*, c'est Nabokov qui est au centre d'une généalogie de l'écriture. *Les Anneaux de Saturne* sont marqués par Borges et Thomas Browne. Dans *Austerlitz*, il y a Jean Améry dont Sebald devient une sorte d'exécuteur testamentaire.

Et puis, au tout début, il y avait Grünewald, le peintre de la souffrance qui se peignait lui aussi. L'héritage n'est pas un vain mot dans cette littérature de la mémoire. Sebald hérite, il ne renie rien, il choisit et crée à partir des modèles qu'il se donne. C'est une manière très poétique, créative, d'être aussi et encore critique.

**On trouve dans ces récits un certain nombre d'images récurrentes : le sac à dos par exemple. Est-ce un symbole de l'exil ? de la mémoire ? ou peut-être même de la forme (montage, bricolage, *fourre-tout*) de ses œuvres ?**

Il me semble que c'est en effet tout à la fois. Dans *Vertiges*, le narrateur qui vit sur un mode pathétique, au sens où il est affecté par tout ce qu'il rencontre dans Vienne sans pouvoir l'intégrer rationnellement, se raccroche, alors qu'il est en pleine clochardisation, à un sac en plastique « *dans lequel il fourre toutes sortes de choses inutiles* » : c'est l'indice du monde hétéroclite et vain dans lequel il se perd et ce monde-là a à voir avec la mémoire, avec ces chants d'enfants juifs qui l'émeuvent aux larmes sans qu'il fasse le lien, au moment où il les entend, avec ses origines allemandes. Le sac à dos, c'est l'attribut d'Austerlitz, son bagage et celui de tous les autres qui, comme lui, ont dû fuir l'Allemagne pour être épargnés ; c'est le pendant de la valise de sa mère qui est, elle, le signe de tous ceux qui sont partis, comme elle, pour les camps. C'est le signe de la mémoire, de l'exil forcé et de l'impossible installation, de la fidélité aux siens par-delà le deuil, la marque de la hantise des camps.

**De même la nature morte ou la *vanité* sont des genres picturaux qui l'inspirent particulièrement.**

Oui, il en renouvelle le genre : la *vanité*, ce n'est plus chez lui, comme dans le baroque, un simple rappel à la précarité de l'existence et à l'inanité des occupations humaines. Chez Sebald, la mort se rapproche temporellement de nous, mais moins pour nous rappeler – comme le crâne de Thomas Browne pourrait le faire au début de *Anneaux de Saturne* – notre propre mort que pour nous renvoyer, par l'image du charnier de Bergen-Belsen dans le même texte, aux assassinats de la Deuxième Guerre mondiale et à cette barbarie récente dont nous aurions tous pu être les acteurs. La banalité du mal en quelque sorte.

**Justement, évoquons les illustrations – et en particulier les photographies. Pouvons-nous nous arrêter sur un exemple-clé : comment interprétez-vous les quatre paires d'yeux qui en quelque sorte ouvrent Austerlitz en nous regardant ?**

Beaucoup ont recherché la signification de ce passage. On a attribué ces yeux à des personnes qui auraient marqué l'œuvre de Sebald et on y a reconnu ceux de Wittgenstein, *personnage* très présent dans *Les Émigrants* et dans *Austerlitz*. Au moment où ces photographies de regards apparaissent dans le texte, on se trouve dans un environnement très particulier : un *nocturama* ; et il est dit des regards des oiseaux, qui sont eux aussi représentés photographiquement, qu'ils percent l'obscurité. Le fait que le regard des oiseaux soit explicitement associé, dans les lignes qui les séparent de ceux des humains, à ceux des peintres et des philosophes renvoie encore à de l'intertextualité. Jean Améry – dont le texte *Par-delà le crime et le châtement*, et notamment l'essai « Ressentiments », a déterminé la structure d'*Austerlitz* – est aussi l'auteur d'un ouvrage intitulé *L'Oiseau de feu*. C'est l'histoire d'un peintre qui travaille à la confection d'un tableau qui porte ce nom. La littérature ne se distingue pas ici clairement de la philosophie, elle a des enjeux qui ont à voir avec les dessous du réel, les ténèbres et la quête d'une vérité. Il est un terme que vous utilisez dans votre question qui est très important : ces yeux qui *nous* regardent... Ils nous obligent d'une certaine façon, il y a un avant et un après de la lecture du texte, la mise au jour d'une réalité qui nous transforme.

**Austerlitz, comme auparavant le dernier récit des *Émigrants*, affronte – plus ou moins obliquement – la question de la Shoah. N'a-t-on pas tendance à le ranger parmi les *écrivains de la Shoah* – au risque de laisser dans l'ombre d'autres thèmes chez lui tout aussi importants ?**

Le risque est grand en effet de réduire l'œuvre à cette dimension mais il me semble que l'on est attentif maintenant à d'autres pistes : le problème philosophique de l'empathie, les questions génériques, la contribution de Sebald à un renouveau de l'historiographie, peut-être aussi la question de l'histoire littéraire – le XIXe siècle comme origine, la piste écologique. Le piège, c'est peut-être l'incroyable virtuosité de l'écrivain : il y a un toujours un fil intertextuel à explorer... Nous n'avons par exemple pas mentionné Borges, Poe, il y en aurait bien d'autres encore... Et le feuilleté de l'œuvre se découvre au fur et à mesure que la littérature comparatiste s'y intéresse.

**Seriez-vous d'accord pour dire que la question centrale, c'est celle de la souffrance, et que cette souffrance, Sebald veut l'aborder en un difficile équilibre entre « *la compassion et l'indifférence* » ?**

Très volontiers... Il est très frappant à cet égard que le retable d'Issenheim de Grünewald informe toute l'œuvre. Il la marque au plan de la forme : *D'après Nature* est un triptyque, les trois premiers textes de prose constituent une trilogie, et on peut lire aux archives de Marbach, qui hébergent le fonds Sebald, qu'*Austerlitz* devait lui aussi être le premier récit d'une série de trois. Ce triptyque de Grünewald marque aussi les écrits au plan du contenu : il n'est pas, je crois, une œuvre de la trilogie qui n'y renvoie explicitement. La passion y joue un rôle central : c'est en voyant le retable d'Issenheim que Max Ferber accède à la souffrance qui était cachée en lui, et le narrateur des *Anneaux de Saturne* vit à l'hôpital, alors qu'il y souffre le martyr, une sorte de rêve qui rappelle par la description qui en est faite la peinture de Grünewald. Dans tous les textes de Sebald, le narrateur est en souffrance. Il la vit parfois sans pouvoir l'identifier comme dans *Vertiges* où elle le rend fou, ensuite en pouvant l'approcher et la nommer. Vous parlez de cette différence entre compassion et indifférence. C'est l'enjeu des textes que la conquête d'une lucidité, d'un regard conscient, on a dit *mélancolique*, sur la réalité de cette souffrance. L'enjeu de tous les textes, c'est au fond qu'en dépit de tout le sujet s'y retrouve et qu'il trouve, en lui, la force « *d'organiser le pessimisme* » comme l'a dit Walter Benjamin. Il faut trois

récits pour qu'il y parvienne dans ce que j'appelle la trilogie, et, dans *Austerlitz*, un long apprentissage, une amitié de quelques décennies pour que le narrateur puisse appréhender la réalité pour ce qu'elle est. Ensuite il pourra témoigner, comme le narrateur des autres textes le fait aussi, et c'est du côté du témoignage, de la vigilance et de l'exigence éthique que se trouve un espoir mesuré.

**Chez Sebald, « l'art a une vocation pragmatique : il fait évoluer le sujet ».**

**Voyez-vous une évolution, un infléchissement, ou une forme de mûrissement, entre le premier récit, *Vertiges*, et le dernier, *Austerlitz* ? Celui-ci vous paraît-il plus achevé, formellement, ou plus riche ?**

Personnellement, il me semble que l'évolution la plus importante a lieu entre *Vertiges* et *Les Anneaux de Saturne*. Un sujet perdu dans un monde désespérément postmoderne dont il ne saisit que des éclats, des bribes de discours et de l'univers, va apprendre à se ressaisir de ces éclats, de ces fragments de réalité, pour réorganiser le réel et montrer, sur un mode labyrinthique qui est aussi encyclopédique, que la souffrance aveugle et qu'elle fait obstacle à la lecture du monde et des traces comme expérience.

Dans les œuvres de Sebald, l'esthétique retrouve son sens plein. Le sujet fait des expériences, il crée du lien entre les hasards des rencontres, les événements, le passé, le présent, et il se risque à se projeter dans le futur. Cette expérience passe par la perception, les sens, elle affecte le sujet et elle ménage sa place à la tradition en transmettant, sans que cette transmission soit au service des conservatismes. C'est une tradition ouverte au changement ; elle permet au sujet de s'expérimenter et d'expérimenter son action sur le monde. L'art a là une vocation pragmatique : il fait évoluer le sujet et, ce faisant, lui permet de transformer une petite part de ce / de ceux qu'il rencontre.

*Austerlitz* se centre davantage sur la Shoah tout en revenant, bien sûr, sur la question du XIXe siècle comme origine. C'est la question que soulève en grande partie le texte des *Anneaux de Saturne*. Peut-être peut-on dire que s'il y a une maturation dans *Austerlitz*, c'est dans la mesure où l'on y accède à un certain classicisme : je veux dire que la tradition y est présente, que les liens intertextuels y sont nombreux mais que leur actualisation y est telle que le livre peut se lire à la fois à plat et verticalement. On peut s'intéresser aux références à Kafka, Améry, Poe, Wittgenstein, Resnais, et à d'autres encore et s'en amuser ; mais par-delà ces éléments que l'on perçoit ou pas, il y a quelque chose qui vous touche très immédiatement, une humanité que la qualité d'écoute du narrateur, son attention aux détails, aux silences, aux comportements non verbaux vous fait très directement éprouver. C'est peut-être cela la force d'*Austerlitz* : celle de la scène, par exemple, dans laquelle Austerlitz, sexagénaire, revit et fait revivre au lecteur, comme s'il se jouait au moment où il le lit, l'instant où il est arrivé en Grande-Bretagne et a vu pour la première fois ses parents adoptifs. C'est une vision qui semble avoir la force des « grands rêves ».

**Vous avez évoqué la mélancolie. Si Sebald évite généralement l'ironie, ne trouve-t-on pas chez lui un certain humour, discret, difficile à définir, une sorte d'humour *sui generis***

Certains disent de Sebald qu'il est très sarcastique. Personnellement je ne le ressens pas. S'il y a une spécificité de son humour, je la ressens plutôt comme une *humidité*, quelque chose qui vous sauve de la mélancolie (des larmes) alors que vous allez sombrer (pleurer). Freud a montré, en racontant l'histoire du fameux condamné à mort que l'on vient chercher dans sa cellule un lundi matin pour l'exécuter, comment l'humour mobilise toutes les défenses du sujet en le faisant sourire d'une situation dramatique. L'homme en question aurait émis un laconique « la semaine commence mal ». L'humour de Sebald, c'est un peu cela, de la tendresse, de la délicatesse, des égards pour autrui. Mais ces moments-là sont, je trouve, assez rares dans les textes. En tout cas, pour filer la métaphore de l'humidité, cette sorte de politesse envers le lecteur, c'est de l'*humus* aussi, car elle permet la mise à distance, donc la confrontation avec les énoncés, et la croissance, le développement par la prise en compte de leur réalité.

**Vous concluez votre essai en posant la question de la « responsabilité » du lecteur des œuvres de Sebald – en effet, quelle est ici notre part, notre place, notre rôle ?**

On est là dans l'ordre du privé. Que fait-on de la lecture ? À chacun d'y répondre. Il peut y avoir beaucoup d'approches de l'œuvre : l'abord érudit et il y a une mine de choses à mettre au jour ; l'accès sensible et le lecteur est souvent éprouvé par la lecture ; au croisement des deux, la lecture politique, la conviction que l'art, la culture, la littérature accélèrent les prises de conscience, éveillent à l'inachevé et qu'il est, lorsque l'on sait, des combats auxquels on ne peut se soustraire.

Propos recueillis par Thierry Cecille

« L'arpenteur de l'après »

[Le Matricule des Anges](#)

Dossier « W.G. Sebald, topographie de la mélancolie »

n°134, juin 2012