

Sous le signe de Saturne

Austerlitz, de W.G. Sebald, traduit de l'allemand par Patrick Charbonneau, Actes Sud, 350 p.

Alexis Nouss

La guerre du monde

Number 190, May–June 2003

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/18158ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)

1923-3213 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Nouss, A. (2003). Sous le signe de Saturne / *Austerlitz*, de W.G. Sebald, traduit de l'allemand par Patrick Charbonneau, Actes Sud, 350 p. *Spirale*, (190), 57–58.

SOUS LE SIGNE DE SATURNE

AUSTERLITZ de W. G. Sebald.

Traduit de l'allemand par Patrick Charbonneau, Actes Sud, 350 p.

COMMENT ne pas aborder ce livre en sachant que le destin en fit le dernier ? Il paraît en 2001 ; en décembre de cette année-là, Sebald meurt dans un accident de voiture, laissant un corpus d'une dizaine d'ouvrages. Le syndrome de la dernière œuvre : regarder *Le champ de blé aux corbeaux* de Van Gogh et y voir les signes prémonitoires de sa fin toute proche. Dans le cas de Sebald, la tentation est forte car son œuvre comme sa poésie sont régies par une interrogation permanente sur la mort et l'oubli.

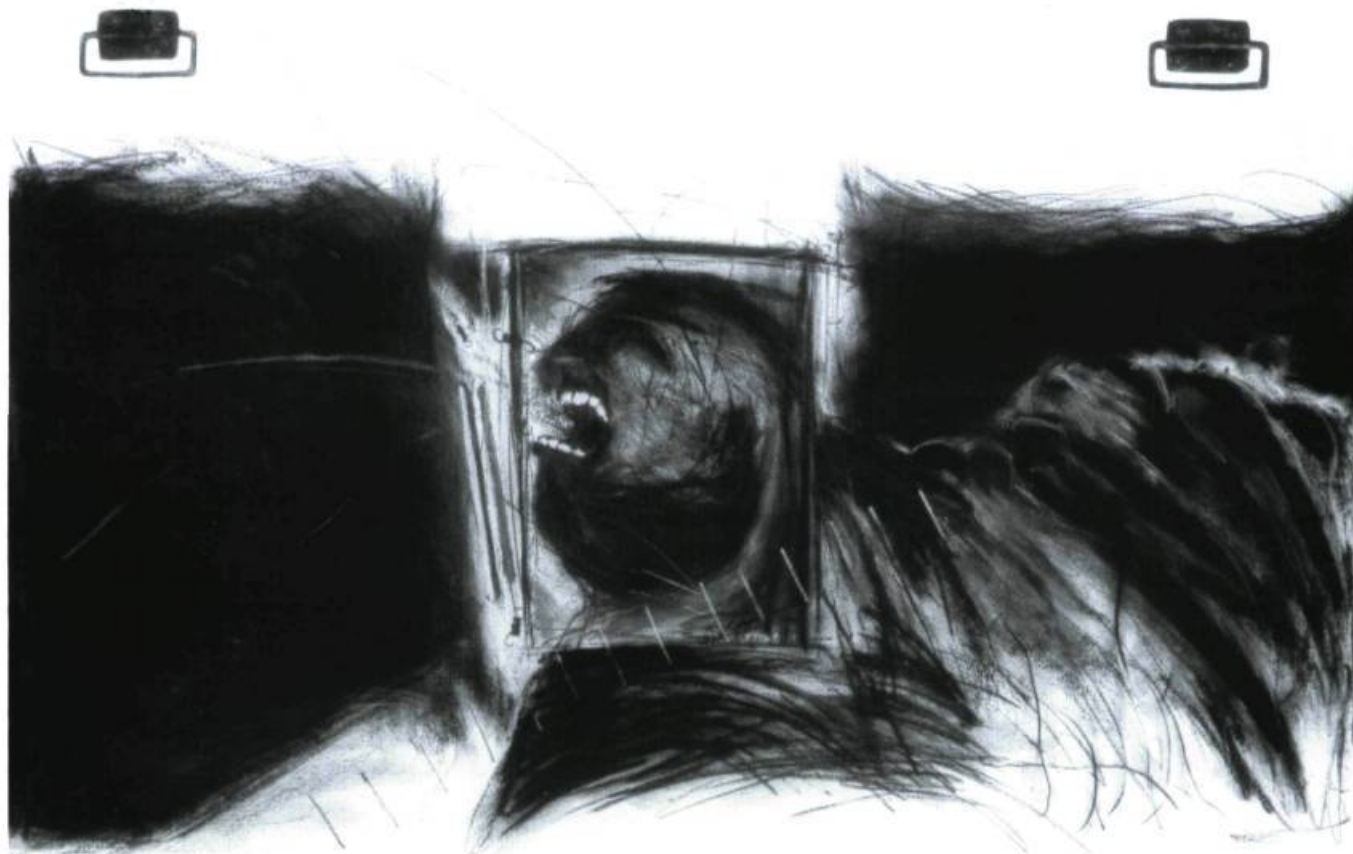
Walter Benjamin, qui s'y connaissait en matière de mélancolie, plaçait sa naissance « sous le signe de Saturne, l'astre à la révolution la plus lente, la planète des détours et des retards ». Le mode et les thèmes de réflexion benjaminien

s'éclairent de cette sombre lumière qui se retrouve chez l'auteur des *Anneaux de Saturne*. Les ruines de la culture européenne, les destructions et traumatismes de la dernière guerre, les camps, l'obsédante vérité enfouie du passé, l'impuissance de l'art et pourtant sa vertu consolatrice forment l'arrière-fond des récits de Sebald. Ils prennent place en Europe, parcourue et regardée avec la minutie et l'attention d'un ethnographe de contrées lointaines, les lieux familiers dégageant alors une étrangeté déconcertante, tels, dans ce livre, Paris et la nouvelle Bibliothèque nationale. Le genre est difficile à cerner : récits de voyage ou carnets intimes, essai ou chronique. La voix du narrateur tresse l'objectivité d'une immense érudition et la subjectivité d'une conscience blessée. Le rythme d'écriture de

Sebald, lent et ferme comme le pas du marcheur — qu'il était — ne circonscrit pas le terrain modelé d'expériences, d'émotions et de réflexions qu'il traverse et nous fait, à la suite, découvrir. Il ne le défriche pas, il le met en friche, il crée de l'inconnu. L'ampleur de la phrase de Sebald, qui peut s'étendre sur plusieurs pages, n'est pas celle d'un tissu qui enveloppe et contient, mais celle de la vague marine qui déploie l'inquiétante profondeur qu'elle recouvre.

Humilité

Comme pour pallier la douceur de cette voix, la menace, semble-t-il parfois, de son extinction, des images jalonnent les pages, entre les confidences et les digressions savantes : cartes,



Paul-Émile Saulnier, *Cri II*, 1984, Papier Somerset, fusain, pastel, collage, 80 cm X 105 cm.

gravures, peintures, photographies révélant des détails ou des vues générales. Ces documents — il ne s'agit aucunement d'illustrations, précisément pour la raison qui suit — attestent une qualité rare chez un écrivain : l'humilité. Kafka, la manifestant par d'autres moyens, la possédait. La redondance de ces images, car elles montrent ce qui est décrit avant ou après leur insertion, n'est qu'apparence ; elles servent une fonction précise, qui tient de l'humilité. Sebald nous dit : voici en mes lignes ce que j'ai cru ou pu voir mais je vous livre l'image car vous pourriez y voir autre chose. En termes barthésiens quant à la photographie, applicables ici aux autres reproductions, Sebald ne se crispe pas sur son *punctum*, ne le fétichise pas ; liberté et invitation sont faites au lecteur de se laisser surprendre ou atteindre par un autre détail, un autre affect.

La « bonne » photographie est celle qui, outre le saisissement d'un instant et d'un objet, donne à voir ce saisissement, le saisit. Et par ce double saisissement, elle suscite un désaïsissement, double également : celui de son pouvoir à saisir quoi que ce soit et celui de ma prétention, photographe ou spectateur, à maîtriser ce pouvoir. De même, tous les documents dans les livres de Sebald viennent apporter ce que les mots ne peuvent atteindre et, en même temps, ouvrent davantage encore cette impuissance. Saturne dévorant ses enfants. Perte que théorisa Benjamin en considérant l'allégorie du côté de la mélancolie.

Si la forme en est similaire, *Austerlitz*, cependant, diffère des trois précédents ouvrages traduits en français en ce que celui-ci est centré sur un seul personnage qui n'est pas le narrateur (*Les émigrants* en comptait quatre). Le récit reconstitue le trajet biographique et intellectuel de cet historien, enfant de parents tchèques disparus pendant la guerre, en lui laissant la parole. Jacques Austerlitz rejoint la galerie des personnages marqués par l'histoire tragique du xx^e siècle — émigrants, exilés, déportés, persécutés venant d'Europe de l'Est, juifs pour la plupart — qui fascinent Sebald et qui fournissent le matériau de son œuvre. Il est né après, mais il est leur compagnon, à qui échoit la responsabilité de perpétuer leurs croyances et leurs doutes. Si bien que certains aspects du portrait d'Austerlitz valent pour un autoportrait. Austerlitz écrit, beaucoup, amassant des notes

sur l'architecture moderne du xix^e siècle, sans qu'il parvienne à en tirer un livre, figure rappelant Benjamin et son projet des *Passages*. Austerlitz photographie et est attiré par les photographies du passé. Austerlitz croit que l'histoire n'avoue pas sa vérité dans les « images préétablies » mais « ailleurs, quelque part à l'écart, en un lieu que personne n'a découvert ». Le *modus operandi* d'Austerlitz est partagé par Sebald : par association d'idées, regard flottant — comme il est dit de l'écoute —, interrogation des traces et des archives, faire revenir le passé comme les pigeons voyageurs de Gerald, l'ami d'Austerlitz, le reconstituer comme « autant de lettres et de signes tirés de la casse des choses oubliés ».

Un temps feuilleté

La topographie d'Austerlitz (Anvers, Londres, Prague, Paris) est aussi une chronographie, la première ne servant, en réalité, que la seconde. Car son affaire, comme pour Sebald, c'est le temps. Un temps opiniâtrement diffus, perçu selon deux modes. Un temps, d'une part, plus bourgeois que proustien, feuilleté, soit « qu'il ne passe pas » « et que tous les moments existent simultanément », soit « que le temps n'existe absolument pas, qu'au contraire il n'y a que des espaces imbriqués les uns dans les autres [...], que les vivants et les morts au gré de leur humeur peuvent passer de l'un à l'autre ». D'autre part, un temps marqué par une historicité très précise, la période de la gangrène nazie sur l'Europe. Le livre est encadré, premières et dernières pages, par une visite du narrateur à la forteresse de Breendonk qui servit de camp de captivité aux nazis, et le dernier tiers en partie consacré à la visite d'Austerlitz à une autre ville fortifiée, Terezín.

Mais les deux temporalités ne se contredisent pas. C'est la première qui permet de pénétrer dans la seconde, de faire effraction dans la forteresse de la seconde, gardée par l'inimaginable de ce qui s'y est passé, horreur telle que la mémoire ne peut y donner accès. C'est la première qui permet à l'écriture de passer les barrières du refoulement. Car le souvenir est semblable à la noisette cachée par l'écureuil ; comment est-il sûr de la retrouver, l'hiver venu ? Il faut alors étrangement et audacieusement faire confiance à une étonnante préservation mémorielle, celle des objets ou des lieux sur lesquels s'imprintent

des traces comme d'« innombrables lignes ténues sillonnant l'histoire ».

Peu à peu, Austerlitz va retrouver son passé refoulé, la langue perdue, les images diaphanes de son enfance. L'origine de son nom, si énigmatique, et qui n'est pas liée à ce qu'en répertorie l'histoire. Les deux références attendues par un lecteur français sont néanmoins mentionnées : la bataille d'Austerlitz, morceau de bravoure d'un de ses mentors, britannique mais napoléonophile, et la gare d'Austerlitz. Celle-ci apparaît, à lui qui avait « la manie des gares », à la fin de sa quête, sur les traces de son père à Paris. « Bizarrement, me dit Austerlitz, quelques heures après notre dernière rencontre, alors que sortant de la Bibliothèque nationale il prenait la correspondance à Austerlitz, il avait eu le pressentiment qu'il se rapprochait de son père. » Puissance métaphorique de cet énoncé. Puis les pages finales du livre évoquent l'extermination des juifs européens, « gouffre où ne pénètre le moindre rayon de lumière ».

Dans l'avant-dernière phrase du livre, une date : gravée sur une paroi de la forteresse de Kaunas, en Lituanie, celle de l'arrivée d'un convoi de déportés de Drancy. En bas de page, une *N.d.E.* informe qu'il s'agit aussi de la date de naissance de Sebald. Nul commentaire ne saurait mieux indiquer le lien de l'œuvre de Sebald avec la Shoah, lien que les circonstances ont déposé dans ce dernier ouvrage comme un secret ultime, et premier. Mais il est une autre coïncidence, à la charge frémissante. À la fin du livre, lors du séjour parisien, Austerlitz rapporte qu'il logeait chez une vieille dame au 6 de l'avenue Émile-Zola. Sebald mentionne simplement l'adresse. Mais ce lieu n'est pas anodin. Ce fut la dernière habitation de Paul Celan, juste à côté du pont Mirabeau d'où il se suicida en avril 1970. Sebald le savait-il ? Plus exactement : il ne pouvait pas ne pas le savoir. Pour le lecteur aujourd'hui, l'emprise de la mélancolie, l'étreinte saturnienne, c'est de ne pouvoir le lui demander. « [...] j'ai repris mon chemin pour Malines, où je suis arrivé à la tombée de la nuit ». Derniers mots du livre, derniers mots de Sebald, comme un adieu. Il est parti, séjour terrestre achevé, vers le royaume qu'il voulait sien et dont son œuvre nous reste comme une épure photographique.

Alexis Nouss