

Lire Perec et Sebald : esquisse biblio-graphique

Emmanuel Zwenger

Selon le narrateur de *La Montagne magique*, « le temps est l'élément de la narration comme il est l'élément de la vie : il y est indissolublement lié, comme aux corps dans l'espace »¹. Perec nous rappelle pour sa part que lire suppose une ergonomie ; c'est un acte qui mobilise le corps dans l'espace et le temps de la vie quotidienne². Le temps du récit et le temps de la lecture ont donc en commun de se déployer simultanément dans l'espace du livre et de la vie, écoulement que synthétise l'antique métaphore du fleuve et à partir de laquelle nous proposons l'hypothèse suivante à propos des œuvres de Perec et de Sebald : le récit s'organise dans un temps spatialisé ; or le livre est l'espace traditionnel du récit ; le livre est donc un espace d'appréhension signifiant du temps.

Le temps de la vie est-il soluble dans la forme du livre ?

Objet temporel, le livre spatialise en effet le temps sous la forme d'un écoulement qui disparaît dans nos consciences à mesure qu'il apparaît. Il organise le temps de la lecture en fixant un début et une fin à la narration. La métaphore du fleuve se réfère quant à elle à l'idée de labilité, de *flux* et de « fuite » du temps, et exprime le lien indéfectible entre le temps et la vie qui, elle aussi, « s'écoule » et passe ; elle paraît adéquate en ce qu'elle traduit l'idée d'un cours orienté et irréversible qui nous conduit à diviser cet écoulement entre un passé, un présent et un avenir. Or cette métaphore présente un certain nombre de difficultés. Le physicien relèvera qu'elle confond le temps et le mouvement et l'assimile à la durée, la simultanéité, le changement, la répétition ou même l'éternité. Le philosophe ajoute que nos existences sont toujours définies à partir d'un lieu actuel que nous dépassons par la pensée puisque nous nous souvenons de ce qui a été et que nous imaginons ce qui sera et que nous sommes de plus contraints d'appréhender les choses successivement³. C'est donc l'activité de la mémoire, de la conscience de nos actions et de

¹ Thomas Mann, *La Montagne magique*, trad. de l'allemand par Maurice Betz, Paris, Fayard, 1961, p. 585.

² Georges Perec, « Lire : esquisse socio-physiologique » dans *Penser/Classer*, Paris, Seuil (La Librairie du XXI^e siècle), 2003.

³ « Le changement suppose un certain poste où je me place et d'où je vois défiler des choses ; il n'y a pas d'événements sans quelqu'un à qui ils adviennent et dont la perspective finie fonde leur individualité. Le temps suppose une vue sur le temps. Il n'est donc pas comme un ruisseau [...] » (Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 471).

l'imagination anticipatrice qui permet de parler selon la métaphore du fleuve, ce qui suppose de faire intervenir l'espace dans la définition du temps.

La contrainte d'un point de vue spatialisé concerne aussi le lecteur. Wolfgang Iser montre que la compréhension du texte littéraire repose sur la perception d'un objet textuel qui ne se donne que progressivement et Paul Ricœur montre quant à lui qu'au-delà du prérequis supposant que la signification d'un texte n'est possible que par la capacité d'analyse logique des éléments discrets répartis linéairement et successivement sur un axe horizontal, le lecteur reconstitue le récit selon ses propres attentes au point d'interaction de l'écriture et de la lecture au moment de l'acte de *refiguration* : « c'est l'acte de lire », nous dit-il, « qui accompagne la configuration du récit et actualise sa capacité à être suivie. Suivre une histoire, c'est l'actualiser en lecture. »⁴ Par ailleurs la narration est selon lui coordonnée à la perception sensible du temps humain par un lien circulaire entre la « concordance du récit » et la « discordance du temps »⁵.

La métaphore du fleuve, dans sa familiarité, favorise donc la compréhension de l'acte de lecture comme un mode de perception du temps, mais ne donne cependant qu'une représentation imparfaite du processus de lecture, processus qui connaît de multiples discontinuités – ce dont Perec rend compte dans son « esquisse socio-physiologique » de la lecture en comparant l'activité du lecteur à celle d'un pigeon picorant le sol ou en s'interrogeant sur la perception d'« un roman qui s'étale entre Montgallet et Jacques Bonsergent. »⁶

Ce constat d'un ajustement imparfait entre la forme du livre et sa prise en charge par le lecteur dans la vie suggère dès lors d'intégrer le temps du récit dans la forme du livre. Perec estime que la métaphore fluviale est devenue pour cela bien trop sage et ne permet plus de rendre compte des chemins ménagés au lecteur dans le récit : « À l'image, certes altière, mais plus assez tumultueuse, qui gouvernait depuis trop longtemps la structure de la narration, c'est-à-dire l'image du fleuve », nous dit-il, « vont succéder celles de l'arbre, de l'épi, des tiroirs. » Le temps est bien pensé comme un déplacement dans l'espace, mais l'espace a changé pour devenir, au terme de la série des images qu'il utilise pour signifier ce changement, l'espace fini d'une grille, puis celle du jeu d'échecs où, nous dit-il, « au départ, il n'y a rien, puis on commence à lire, interviennent les personnages, et à la fin il ne reste rien. »⁷ À l'inverse, Sebald ne renonce pas à la métaphore du fleuve. La fiction est selon lui « une forme artistique qui suit une temporalité, qui tend vers une

⁴ Paul Ricœur, *Temps et récit 1. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil (Essais), 1983, p. 145.

⁵ « Le monde déployé par toute œuvre narrative est toujours un monde temporel [...] : le temps devient temps humain dans la mesure où il est articulé de manière narrative ; en retour le récit est significatif dans la mesure où il dessine les traits de l'expérience temporelle. », *ibid.*, p. 17.

⁶ Georges Perec, « Lire : esquisse socio-physiologique », *op. cit.*, p. 125.

⁷ Georges Perec, « La maison des romans », dans *Entretiens, conférences, textes rares, inédits*, (Mireille Ribière éd.), Nantes, Joseph K., 2019, p. 303.

fin, qui travaille sur un gradient négatif et il est très, très difficile dans cette forme particulière de récit d'arrêter la fuite du temps. »⁸ Il conserve donc la métaphore de l'écoulement tout en relevant le défi d'en atténuer les effets.

La linéarité s'impose aux deux auteurs comme une contrainte structurelle du récit dont il s'agirait de se débarrasser ou qu'il faudrait assumer. Notre hypothèse est que Perec et Sebald explorent les ressources spatiales spécifiques du livre pour agir sur la contrainte de l'écoulement du récit et du temps : si le livre est un objet temporel spatialisé, et si le récit est une mise en ordre du temps humain, alors l'organisation spatio-temporelle du livre induit une lecture susceptible de rendre sensible la réalité du temps. Une telle solidarité entre sens et sensible n'est envisageable que si l'on précise avec Anne Moeglin-Delcroix que « le livre peut n'être pas un simple format, mais », dit-elle, « une forme, entendue comme l'organisation signifiante d'une matière. »⁹ Contrairement donc à une conception hylémorphique d'une forme indifférente à son contenu, le livre est susceptible de se transformer « en un *médium* au sens fort du terme, affecté par ce qu'il véhicule autant qu'il l'affecte en le structurant »¹⁰. Cette définition en réciprocity de la forme du livre (comme composition spatio-temporelle) et du récit (comme expression du temps humain) caractériserait dès lors une conception « biblio-graphique » du récit et de la lecture chez Perec et Sebald.

Georges Perec : indexer la lecture

En 1968-1969, Perec cherche à contraindre la structure d'un roman policier en mettant en rapport dix personnages, dix situations et dix mobiles ou indices¹¹. Il envisage tout d'abord une grille puis découvre dans la même période l'existence du carré latin qui, superposé à un second carré, devient un carré bi-latin dont il se servira pour organiser la matière de trois projets :

- *Lieux*, commencé en 1969 et abandonné en 1975, qui requiert un carré bi-latin d'ordre douze où chaque paire associe, chaque mois de l'année et pendant douze ans, deux lieux parisiens décrits une fois de mémoire et une autre fois sur place ;
- *Konzertstück für Sprecher und Orchester* (1974), qui repose sur un carré bi-latin d'ordre dix où chaque paire associe une situation urbaine et une musique (l'autoradio dans le taxi, le juke

⁸ W.G. Sebald, « Chasseur de fantômes » dans *L'archéologue de la mémoire. Conversations avec W.G. Sebald*, Arles, Actes Sud, 2007, p. 44.

⁹ Anne Moeglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste 1960/1980. Une introduction à l'art contemporain*, Marseille-Paris, Le Mot et le reste/Bibliothèque Nationale de France, 2012, p. 4.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Voir David Bellos, *Georges Perec. Une vie dans les mots*, Paris, Seuil (Biographie), 1994, p. 441.

box dans le bar, le musicien dans la rue, etc.). Chacune des paires est de plus déterminée par deux formes musicales différentes, l'une pour le texte, l'autre pour la musique ; ce *Hörspiel* utilise ainsi pour la première fois plusieurs contraintes simultanées, posant ainsi les fondements du troisième opus faisant usage d'un carré bi-latin.

- *La Vie mode d'emploi*, qui prévoit trois contraintes majeures : le carré bi-latin d'ordre 10, la polygraphie du cavalier et la fausse dizine¹². Plutôt que de se restreindre à l'utilisation de deux séries de dix éléments pour chaque chapitre/case à l'aide du même carré, Perec décide d'utiliser « vingt et un carrés de chacun deux listes de dix éléments », soit « quarante-deux listes de quatre cent vingt « choses » à répartir, quarante-deux par case (et jamais deux fois les mêmes quarante-deux) »¹³ en se servant de la contrainte de la quenine.

Le carré répond donc à une fonction narrative : il structure le récit et en conditionne la lecture en opérant par fragmentation, distribution et combinaison dans l'espace et dans le temps :

- dans l'espace, la *fragmentation* s'applique aux douze espaces parisiens choisis pour *Lieux*, aux espaces de la vie urbaine dans *Konzertstück*, aux pièces de l'immeuble dans *La Vie mode d'emploi*. La *distribution* et la *combinaison* s'appliquent respectivement aux lieux « réels » et aux lieux remémorés, aux éléments verbaux et musicaux, aux « choses » et aux pièces des appartements de l'immeuble.
- dans le temps, il s'agit d'une fragmentation, d'une distribution et d'une combinaison chronologique en mois et en années dans *Lieux*, plutôt sociologique dans *Konzertstück* qui tente de se saisir de l'air du temps par une enquête sur les formes musicales urbaines ; *La Vie mode d'emploi* place en revanche le temps au centre du projet : il associe dialectiquement le récit au personnage de Bartlebooth, dont l'emploi du temps est programmé dans la longue durée (50 ans), et raconte la vie des habitants d'un immeuble depuis sa construction pendant une centaine d'années selon un point de vue synchronique arrêté précisément au moment de la mort de Bartlebooth, le 23 juin 1975 « un peu avant huit heures du soir ».

Pour acquérir progressivement une plénitude narrative, la contrainte du bi-carré semble cependant devoir être mise en rapport avec les autres « champs » d'écriture de Perec – l'autobiographie dans *Lieux*, l'infraordinaire sociologique dans *Konzertstück*, le romanesque dans *La Vie mode d'emploi* –, plénitude atteinte au terme de deux tentatives marquées par un échec

¹² P.V. de l'OU LiPo, réunion du 8 novembre 1972, cité par D. Bellos, *op. cit.*, p. 528.

¹³ *Ibid.*, p. 536.

relatif – l’abandon de *Lieux* et l’arrêt définitif de la production de *Hörspiele* après l’insuccès de *Konzertstück*. Hypothétiquement, la grille pourrait trouver dans le modèle fragmentaire, distributif et combinatoire de la casse typographique une image scripturale et mécanique de la production littéraire encore plus précise que l’échiquier ou le tiroir. Mais ce modèle strictement spatial, pas plus que l’échiquier ou le tiroir, ne permet de répondre aux exigences du « champ romanesque ». En cela, la métaphore du puzzle proposée par Perec pour son « romans » revêt l’intérêt particulier de relier les éléments éparpillés au sein d’un espace fini, mais ne suffit cependant pas à fournir un ordre de succession. Les similitudes relevées par Philippe Lejeune entre *Lieux* et *La Vie mode d’emploi* au plan de la structure du projet temporel nous conduit à relever que Perec a introduit de l’un à l’autre des deux projets deux opérateurs de *composition* supplémentaires : la *pseudo-queenine* dans l’ordre de la distribution spatiale, et la *polygraphie du cavalier* dans l’ordre de la succession temporelle. La polygraphie du cavalier coordonne les axes de l’abscisse et de l’ordonnée en des points déterminés de la grille et permet d’unifier la dynamique de dispersion spatiale et narrative inhérente à la forme abstraite du carré bi-latin sans recourir à l’idée d’un écoulement linéaire. De l’un à l’autre, on assiste à une forme d’abstraction de la narration – on passe d’un sujet exposé à la première personne dans *Lieux* à un sujet indécis dans *La Vie mode d’emploi* –, mais surtout, au plan du déroulement temporel de la lecture, l’introduction de la polygraphie du cavalier permet de délinéariser l’ordre de la grille du carré bi-latin¹⁴. Entre les deux, *Konzertstück* n’offre aucune logique de succession, sinon celle, paratactique, d’un enchaînement de situations musicales que renforce la nature sonore du médium radiophonique dans l’ordre du déroulement linéaire et qui n’offre à l’auditeur aucune possibilité de navigation dans le flux sonore.

Si l’hyponymie permet de délinéariser la lecture des chapitres imposée par le carré bi-latin, suffit-elle pour autant à offrir un « véritable » choix de lecture ? On sait que Perec réfléchit dès 1967 à cette question, ainsi qu’en témoigne son commentaire du roman de Julio Cortázar, *Mareille*¹⁵. A l’instar du roman de Cortázar, la polygraphie du cavalier n’offre pas un « un véritable choix » de lecture ; aussi invisible que la structure du carré bi-latin, sa dynamique est celle d’un « discontinu orienté » sur lequel le lecteur n’a aucune prise.

Il s’agirait en somme pour Perec de maintenir dans le livre les deux termes de la contradiction existant entre la nécessité d’une continuité narrative linéaire et le constat d’une discontinuité des lieux. Notre hypothèse est que l’exploitation par Perec des ressources propres du livre imprimé et

¹⁴ « La progression des chapitres est elle-même un jeu, elle se fonde sur ce que l’on appelle la « polygraphie du cavalier », qui consiste à parcourir toutes les cases d’un échiquier suivant la marche du cheval : un pas en avant et un autre en diagonale » (G. Perec, « La vie, règle du jeu », dans *Entretiens, conférences, textes rares, inédits*, (Mireille Ribière éd.), Nantes, Joseph K., 2019, p. 362).

¹⁵ « Plus récemment encore, Julio Cortázar, dans la *Mareille* [sic], suggère deux lectures d’un même récit, l’une linéaire, l’autre discontinue, mais c’est un discontinu orienté une fois pour toutes, et non un véritable choix » (G. Perec, « Écriture et mass-media », *ibid.* p. 139).

plus précisément celle des index lui permet d'accorder l'exigence narrative à la discordance des espaces et du temps de la vie : les différentes annexes du texte font en effet relief sur la discordance ou l'éclatement de la grille et du récit et se présentent comme le moyen de relier les parties du corps fragmenté du texte par autant de fils narratifs qui s'imposent au lecteur comme de « véritables » choix de lecture.

Les index de *Lieux* préfigurent d'une certaine façon le fonctionnement de *La Vie mode d'emploi*, à savoir un mode opératoire de la narration fondé sur la non-linéarité et l'arborescence. Ils offrent une pluralité de modes séquentiels de lecture et préfigurent le fonctionnement hypertextuel d'un réseau numérique ainsi que l'application numérique récemment mise en ligne sur le site des éditions du Seuil en offre un exemple. La répétition, chaque année, du processus descriptif des réels et des souvenirs génère certes une variété d'entrées susceptible d'alimenter une multiplicité d'index et de proposer par là un choix de lecture. Mais ni l'accumulation des entrées ni celle des parcours proposés ne vient organiser véritablement une narration. Ils livrent une impression de statisme, de « sur place » au sens propre comme au sens figuré, et ne provoquent pas l'effet attendu par l'auteur lui-même – une mesure du vieillissement des lieux, de la mémoire et de l'écriture –, mais plutôt celui d'un ressassement au sein d'un espace clos. Autrement dit la mesure du temps vécu semble appeler le romanesque, soit une temporalité de la narration qui précisément fait défaut à *Lieux*, projet exclusivement autobiographique, et qui sera trouvée, entre *Konzertstück* et *La Vie mode d'emploi*, dans le mode de lecture alternée de *W ou le souvenir d'enfance*. « Il y a », dit Perec à propos de son « romans », « une centaine de pages d'index qui sont comme les cinq mille pièces du puzzle à partir desquelles on peut recombinaison, poursuivre, reconstituer des histoires qui sont éparpillées dans le livre »¹⁶. Les index orientent des trajectoires de lecture d'une multiplicité d'histoires sous l'histoire synthétique d'un tableau figé, dialogue du fixe et de l'animé qui se retrouve au plan de la lecture : il y aurait dit Perec « un mode de lecture qui serait linéaire, et qui serait le roman, *La Vie mode d'emploi*, et puis un certain nombre de romans en abyme, en dessous ... »¹⁷. Les index, ainsi que les « Repères chronologiques » et le « Rappel de quelques unes des histoires racontées dans cet ouvrage » de *La Vie mode d'emploi*, actualisent un potentiel de narration qui ouvre le livre à une forme de lecture erratique plutôt qu'il ne l'enferme, dit-il, « autour d'une histoire unique ». Ils se proposent comme le guide matériel d'une lecture plurielle que Perec associe toujours à la forme matérielle de son livre où prolifèrent ses histoires : un « gros livre ». Une relation en réciprocité est ainsi établie entre la forme du livre (un « gros » livre) et son contenu (une multiplicité d'histoires) grâce à la navigation autorisée par

¹⁶ *Ibid.*, p. 667.

¹⁷ *Ibid.*

les index. Rappelons qu'à l'inverse du *volumen* qui ne permet pas la lecture sélective d'une œuvre, l'index suppose la forme du livre en codex et est donc étroitement dépendant du mode d'utilisation du livre. Les index et autres pièces annexes affectent directement l'ergonomie de la lecture par les mouvements aller-retour qu'ils imposent aux yeux et aux mains du lecteur. Ils inscrivent ainsi dans le livre la temporalité singulière d'une patiente reconstitution du récit par le lecteur devenu partenaire d'un jeu avec l'auteur.

Le thème du temps ne s'inscrit donc plus, chez Perec, dans l'espace dévolu traditionnellement au lecteur installé confortablement sur un navire, qui n'est pour lui rien d'autre qu'une chaise longue¹⁸, mais dans celui, discontinu et tumultueux, de la vie. « Depuis que je suis Parisien », disait-il, « c'est-à-dire depuis ma naissance, je n'ai jamais été sur des bateaux-mouches. »¹⁹ A contrario de la lecture d'une aventure à bord d'un bateau-mouche, le roman devient chez Perec l'aventure d'une lecture dans l'espace du livre.

W.G. Sebald : ralentir la lecture

A l'inverse de Perec, Sebald file l'antique métaphore du fleuve pour mieux la contrarier. L'une des fonctions des photographies dans le texte, nous dit-il, « est celle d'arrêter le temps. [...] les photographies ont [...] ce pouvoir, elles agissent comme des retenues, des barrages qui endiguent le flot. Je crois que c'est quelque chose de positif, le fait de ralentir la lecture, en quelque sorte. »²⁰ La relation isotopique qui unit la forme du récit et la lecture de l'iconotexte fait du motif de la photographie-barrage un élément structurant de la réflexion sur la mémoire chez Sebald. Elle affirme une définition en réciprocité du récit – les développements thématiques et iconographiques du fleuve – et du livre – le ralentissement de la lecture – définition dont la fonction est de métaphoriser la dynamique mémorielle au sein du flux temporel.

Deux exemples permettent de saisir la dynamique anti-textuelle de la photographie. Dans *D'après Nature. Poème élémentaire*²¹, deux cahiers de trois photos présentées en double page bordent le poème à ses deux extrémités : les photos du premier cahier montrent les eaux stagnantes d'un

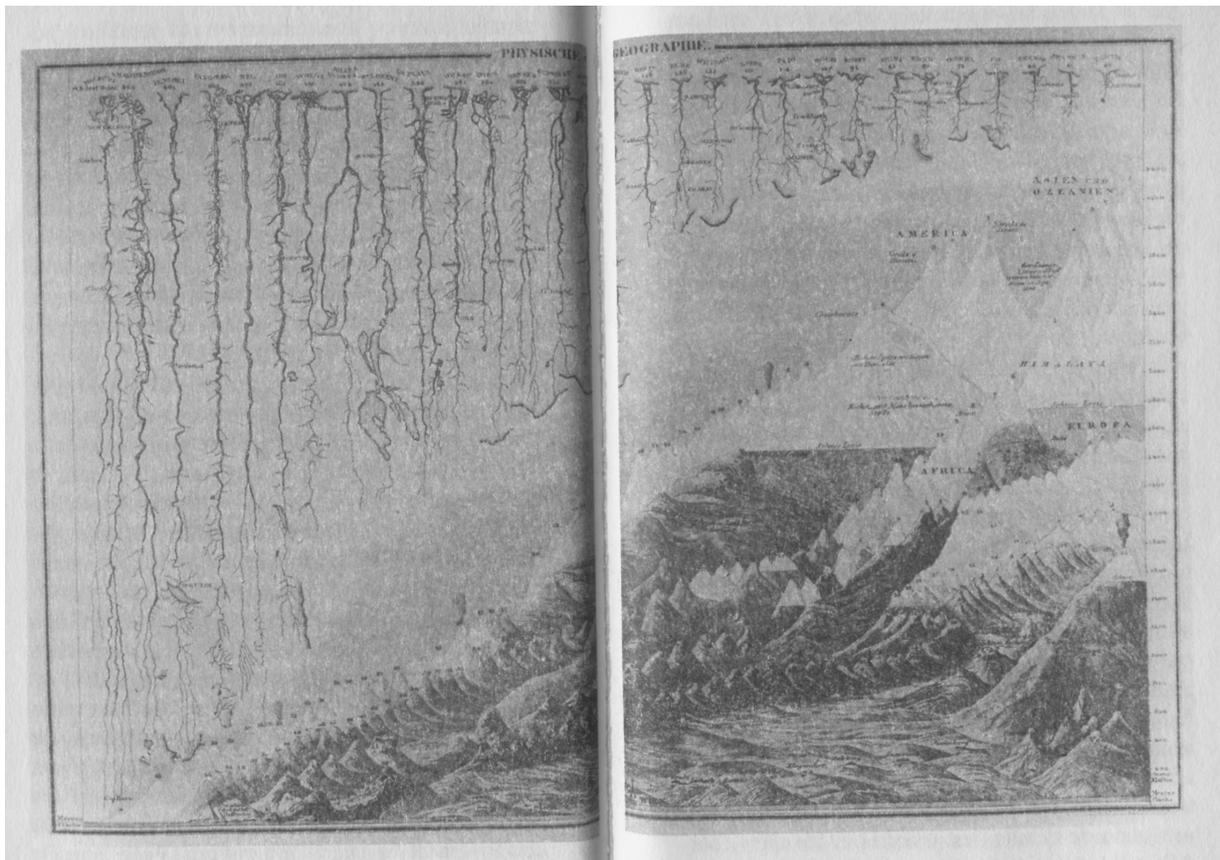
¹⁸ Voir G. Perec, « Lire : esquisse socio-physiologique », dans *Penser/Classer, op. cit.*, p. 124.

¹⁹ G. Perec, « Quelques-unes des choses qu'il faudrait tout de même que je fasse avant de mourir », dans *Je suis né*, Paris, Seuil, (Librairie du XXI^e siècle), 1990, p. 105. Le commentaire cité ici provient d'un enregistrement radiophonique de Perec lisant ce même texte (<https://www.radiofrance.fr/franceculture/25-choses-a-faire-avant-de-mourir-selon-georges-perec-2445420>).

²⁰ W.G. Sebald, « Chasseur de fantômes » dans *L'archéologue de la mémoire. Conversations avec W.G. Sebald*, Arles, Actes Sud, 2007, p. 44.

²¹ Nous renvoyons à l'édition allemande de *D'après nature* (W.G. Sebald, *Nach der Natur. Ein Elementargedicht*, Nördlingen, Franz Greno, 1988) dont les photographies de Thomas Becker ont été supprimées dans l'édition française (Actes Sud, 2007).

bras morts de fleuve ou celles d'une embouchure, alors que celles du second cahier à la fin du livre représentent les eaux tumultueuses situées dans l'environnement montagneux d'un glacier. Le mouvement général propose ainsi de remonter de l'aval vers l'amont, alors que le texte suit le sens de la lecture, de l'amont du fleuve (« Comme la neige sur les Alpes ») vers son aval (« ... et que j'aïlle tout au bout de la mer ») jusqu'à l'obscurité du troisième et dernier poème (« La sombre nuit fait voile »), mouvement que confirme l'ordre chronologique des époques du récit, du XVI^e siècle (Grünewald) au XVIII^e siècle (Steller) jusqu'au XX^e siècle (Sebald). Le second exemple offre une représentation synthétique et emblématique d'une même orientation à contresens : dans *Vertiges*, une planche d'Atlas « où étaient répertoriés les plus grands fleuves et les plus hauts sommets de la Terre par ordre décroissant de longueur et d'altitude »²² situe l'amont du glacier et des neiges éternelles sur la page de droite, jusqu'à l'aval du fleuve et son embouchure sur la page de gauche :



W.G. Sebald, *Vertiges*, p. 226.

²² W.G. Sebald, *Vertiges*, Paris, Gallimard (Folio), p. 226.

Dans les deux cas, la dynamique iconographique semble bien s'opposer au mouvement textuel comme la mémoire agit à rebours de l'orientation de la flèche du temps.

Une telle organisation du temps dans l'espace du livre suppose le point de vue extérieur d'un auteur conscient des effets de l'organisation de la lecture sur le temps du récit, et celui d'un observateur susceptible de parcourir les époques et les espaces pour remonter à volonté le fleuve du temps. Ceci n'est envisageable qu'à la condition d'admettre une identification de l'auteur et du narrateur. Ce dernier se révèle effectivement comme un narrateur *feint* dans la dernière séquence du poème *D'après Nature* : du hublot d'un avion des rives de la Mer du Nord, vers l'amont du fleuve, l'Allemagne²³, puis des rives sud de la Méditerranée vers les sommets enneigés des montagnes africaines de l'arrière-plan du tableau d'Altdorfer, *La Bataille d'Alexandre*²⁴, le narrateur se débarrasse progressivement de son identité feinte pour se présenter comme sujet d'énonciation autobiographique qui survole le cours d'un fleuve et remonte aux sources du temps pour y découvrir l'histoire du monde, avant de s'abstraire en une prosopopée de la Mélancolie.

Un tel procédé d'élévation du point de vue sur les fleuves est récurrent dans l'œuvre de Sebald. Au début d'*Austerlitz*, la perspective sur l'Escaut fait l'objet d'une méditation sur la réversibilité du temps et de l'espace²⁵. Plus tard, à Londres, le point de vue sommital de l'observatoire de Greenwich sur la Tamise suggère à Austerlitz une interrogation sur la valeur de la métaphore du fleuve²⁶. Dans ce dernier exemple, Sebald expose précisément son opposition à l'idée d'un écoulement du temps, mais ne renonce cependant pas à la métaphore du fleuve du

²³ « Ainsi qu'une raie flotte dans les profondeurs/de la mer, ainsi je glissais sans un bruit,/bougeant à peine une aile,/très haut au-dessus de la terre,/survolant l'embouchure du Rhin,/et je suivais, en remontant le fleuve,/le cours de cette eau devenue/lourde et amère. » (W.G. Sebald, *D'après nature*, Arles, Actes Sud, 2007, p. 87).

²⁴ « Nous portons le regard/au-delà de la bataille et nous voyons,/du Nord vers le Sud, nous voyons les tentes blanches/d'un camp perse dans l'éclat du couchant,/et une ville au bord de la mer./ Au large, voiles gonflées,/passent les navires, et les ombres/touchent déjà Chypre, et au-delà/s'étend la terre ferme d'Égypte./On reconnaît la péninsule du Sinaï, la mer Rouge,/et plus loin encore à l'horizon,/ dans la lumière qui peu à peu s'éteint,/élevant leurs tours de neige et de glace, les montagnes/du continent inconnu/inexploré, africain. » (*Ibid.*, p. 88-89).

²⁵ « Austerlitz poursuivit ses considérations le lendemain, sur la promenade en terrasse au bord de l'Escaut où nous nous étions donnés rendez-vous. Il désigna le large ruban liquide qui étincelait sous le soleil du matin et parla d'un tableau datant de la fin du XVI^e siècle, époque que l'on a appelée la petite période glaciaire, où Lucas Van Valckenborch donne à voir depuis l'autre rive l'Escaut entièrement gelé, avec derrière, obscures, la ville d'Anvers et une bande de terre plate jusqu'à la côte. [...]. Quand maintenant je regarde au loin et pense à cette peinture et à ses personnages minuscules, il me semble que l'instant fixé par Lucas Van Valckenborch n'est pas révolu, que la dame en jaune canari vient juste de tomber ou de s'évanouir, que la coiffe de velours noire vient de glisser sur sa tempe, et c'est comme si ce petit malheur assurément ignoré de la plupart se répétait sans cesse, comme s'il n'allait jamais finir et que rien ni personne n'était en mesure d'y remédier. » (W.G. Sebald, *Austerlitz*, Arles, Actes Sud, 2002, p. 20-21).

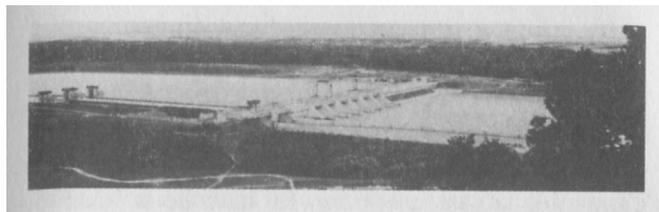
²⁶ [...] si Newton a réellement pensé que le temps s'écoule comme le courant de la Tamise, où est alors son origine et dans quelle mer finit-il par se jeter ? Tout cours d'eau, nous le savons, est nécessairement bordé des deux côtés. Mais quelles seraient, à ce compte, les rives du temps ? [...] Et jusqu'aujourd'hui, la vie des hommes, dans maintes contrées de la terre, n'est-elle pas moins régie par le temps que par les conditions atmosphériques, autrement dit par une grandeur inquantifiable qui ignore la régularité linéaire, n'avance pas de manière constante mais au rythme de remous et de tourbillons, est déterminée par les engorgements et les dégorgements, revient sous une forme sans cesse autre et évolue vers qui sait où ? » (*Ibid.*, p. 123-124).

temps : les « remous » et « tourbillons », les « engorgements » et « dégorgements » des eaux lui permettent de signifier la désynchronisation du temps de la mémoire, soit une opposition à l'écoulement du fleuve-temps. Aux obstacles « naturels » du fleuve répondent symétriquement ceux de la régulation technique des eaux à laquelle est indexée une force d'oubli. Dans *D'après Nature*, le technicien hydraulique Mathis Nithart est affecté d'une profonde mélancolie. Dans *Vertiges*, le fleuve régulé par un barrage signale, comparativement à son débit naturel, un appauvrissement de la mémoire :



W.G. Sebald, *Vertiges*, p. 49.

Il reste à ajouter que la vue du Grafenstein entretemps n'est plus la même. On a construit une retenue d'eau en contrebas de la forteresse. Le cours du fleuve en a été régularisé et offre maintenant un spectacle auquel la force du souvenir ne résistera plus longtemps²⁷.

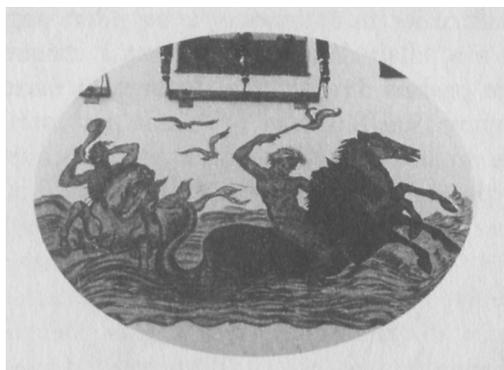


W.G. Sebald, *Vertiges*, p. 51.

A la fin de ce même récit la régulation des eaux fluviales figurées par les allégories murales du peintre Hengge est interprétée par le narrateur comme une célébration douteuse de la force d'« arraisonement » technique de la nature :

²⁷ W.G. Sebald, *Vertiges*, Paris, *op. cit.*, p. 51.

[...] il était dans les années trente au faite de sa gloire et connu jusqu'au-delà Munich [...]. Sur la maison Seefelder par exemple, où mon grand-père habitait un appartement combles dans lequel je suis né, figurait, à la demande de l'artisan forgeron Ure Seefelder, qui les trouvait correspondre au goût du jour et au commerce de machines créé par lui quelques années avant la guerre, une scène de course automobile ; et sur la guérite du transformateur à l'orée du village, il y avait même une allégorie de la force hydraulique.²⁸



A la fin d'*Austerlitz*, les berges du Rhin rappellent au personnage le souvenir d'un barrage sous les eaux duquel un village fut submergé et près duquel il fut placé enfant après son évacuation²⁹, voyage qui suscite chez lui la pensée d'une désynchronisation du temps et désigne obliquement l'oubli de la Shoah³⁰ :

[...] en descendant le Rhin je ne savais plus à quelle époque de ma vie je me trouvais. [...] Je vois ce paysage allemand, dit Austerlitz, tel qu'il a été décrit par les voyageurs du passé, le grand fleuve non régularisé et débordant par endroits de son lit, les saumons qui s'ébattent dans ses eaux, les écrevisses courant sur le sable fin ; je vois les sombres lavis que Victor Hugo a réalisés des châteaux du Rhin, Joseph Mallord Turner assis sur son petit pliant non loin de la ville assassine de Bacharach et brossant d'une main leste ses aquarelles ; je vois les eaux profondes de Vyrnwy, les habitants engloutis de Llanwyddyn [...].³¹

Outre les barrages, les extrémités amont et aval du fleuve se signalent particulièrement à l'attention du lecteur. L'amont du fleuve, le glacier est, comme le barrage, l'espace métaphorique et paradoxal de l'oubli et du souvenir. A la fin du premier récit des *Émigrants*, le glacier engloutit puis restitue le corps du guide Naegeli : « Voilà donc comment ils reviennent les morts. Parfois, après de plus de sept décennies, ils sortent de la glace et gisent au bord de la moraine, un petit tas d'os polis, une paire de chaussures cloutées. »³²

²⁸ *Ibid.*, p. 210.

²⁹ « Elias arrêta la carriole au bord du lac et monta avec moi jusqu'au milieu du barrage, où il me parla de sa maison paternelle qui se trouvait maintenant à une profondeur de peut-être cent pieds sous les eaux, et pas seulement la maison de son père, mais au moins quarante fermes et habitations, et l'église Saint Jean-de-Jérusalem et les trois chapelles et les trois tavernes – irrémédiablement recouvertes par les flots après l'achèvement de la digue à l'automne 1888. » (W.G. Sebald, *Austerlitz*, *op. cit.*, p. 64-65).

³⁰ La « ville assassine » de Bacharach renvoie aux pogroms antisémites organisés en 1287 dans les régions inférieures du Rhin et de la Moselle.

³¹ *Ibid.*, p. 269-270.

³² W.G. Sebald, *Les Émigrants*, Arles, Actes Sud (Babel), 1999, p. 32-33.



W.G. Sebald, *Les Émigrants*, p. 23



W.G. Sebald, *Les Émigrants*, p. 33.

Aux seuils lumineux de l'amont résonnent symétriquement, dans les ouvrages de Sebald, les franges obscures et souvent crépusculaires de l'aval des fleuves, embouchures et autres rives maritimes où se mêlent la terre et l'eau. « J'étais arrivé dans l'un des bras/morts du temps », dit l'ingénieur D. dans un accès de mélancolie dans *D'après nature* avant d'ajouter : « Ces questions me mènent au-delà de la frontière³³ ». Arrivé, dans le deuxième récit des *Émigrants*, sur le rivage, l'oncle du narrateur regarde la mer : « C'est le bord des ténèbres, dit-il. Et de fait on eût cru que derrière nous le continent avait sombré et que rien d'autre n'émergeait du désert liquide que cette étroite bande de sable s'étirant du nord au sud. »³⁴

³³ W.G. Sebald, *D'après nature*, op. cit., p. 83.

³⁴ W.G. Sebald, *Les Émigrants*, op. cit., p. 106.

L'extrémité avale du fleuve désigne ainsi généralement le terme d'un processus temporel de transformation et de destruction progressive du monde. *Les Anneaux de Saturne* est sans doute le récit de Sebald le plus développé de ce point de vue. Le sous-titre original, « un pèlerinage anglais » (*Eine englische Wallfahrt*), signale la dimension commémorative du voyage effectué par le narrateur, dont le récit multiplie les représentations des zones de contact entre la terre et la mer, le plus souvent accompagnées de reproductions photographiques où dominent des teintes grises diluées ou des noirs bouchés. De la côte Est de l'île britannique où se situe le narrateur, l'espace ouvert de la mer qui mène aux côtes allemandes et donc à son passé lui fournit l'occasion de récapituler l'histoire des destructions passées.

Des glaciers aux mers, la métaphore du fleuve permet ainsi à Sebald de signifier la dynamique de dilution des espaces propre au travail du temps et de montrer, par l'effritement de ses extrémités, son inexistence. Ne subsiste de la métaphore du fleuve que les matériaux que celui-ci, du glacier à son embouchure, charrie et dépose sous la forme de reliques photographiques arrêtées dans les bras morts de ses berges. Insérées dans le flot du récit, les photographies ont pour fonction de ralentir son écoulement, de matérialiser l'oubli et de favoriser l'émergence de mémoires englouties³⁵. Le temps du récit et de la lecture est ainsi textuellement submergé par l'anamnèse à la faveur de la force anti-textuelle des photographies. Celles-ci jouent dans les textes de Sebald, à même la forme du livre, un rôle semblable aux ailes de l'Ange de l'Histoire de Klee commenté par Benjamin : elles opposent une résistance au vent du Progrès et de l'Histoire pour, dit-il, « panser les plaies et ressusciter les morts. »³⁶

Nous dirons en conclusion que Perec et Sebald abordent les modalités de spatialisation du temps qu'offrent le livre en élaborant deux stratégies différentes. Le carré bi-latin, puis la pseudo-queenine et la polygraphie du cavalier permettent à Perec de systématiser de manière invisible les contraintes de distribution et de succession du récit. Mais c'est bien la forme de l'index qui autorise la constitution de véritables trajectoires et choix de lecture dont les points ordinaux

³⁵ La métaphore du fleuve et des obstacles qui entravent son flux répondrait ainsi à l'ambiguïté inhérente à la pensée d'une sortie du temps chez Sebald : « [...] cette sortie du temps est alternativement salvatrice, dans la mesure où elle autorise la résurrection d'un temps d'avant la destruction ou même l'espoir de son annulation, et infernale, car elle ouvre "sur la perspective désespérante d'une détresse et d'un tourment sans fin". » (Raphaëlle Guidée, *Mémoires de l'oubli. William Faulkner, Joseph Roth, Georges Perec et W.G. Sebald*, Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 157 ; la citation insérée par l'auteurice est de W.G. Sebald, *Austerlitz*, *op. cit.*, p. 125).

³⁶ Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », dans *Écrits français*, Paris, Gallimard (Folio essais), 1991, p. 438.

deviennent les points cardinaux d'une navigation qui ne doit plus rien à l'antique métaphore du fleuve mais plutôt à la cybernétique alors en développement. En systématisant les index, Perec actualise la tradition gutenbergiene du livre pour la projeter dans l'imaginaire des machines de lecture³⁷. La métaphore du fleuve est en revanche essentielle à la concrétisation de la poétique mémorielle de Sebald. Elle lui permet de faire jouer pleinement la composition iconotextuelle comme une force antitextuelle et d'intégrer dans la forme même du livre les mouvements intempestifs de la mémoire. En articulant d'une part la discordance du temps à la discontinuité du récit et, d'autre part, la mise en intrigue à la forme du livre et de la lecture, Perec et Sebald établissent une relation de réciprocité entre l'espace du récit et le temps humain et inscrivent ainsi la littérature dans une tradition plastique du livre : plutôt que de chercher les ressources d'un renouvellement littéraire hors du livre, Perec et Sebald exposent la littérature à ses potentiels biblio-graphiques.

³⁷ Perec se situerait ainsi à la charnière entre deux époques : il trouverait dans la tradition du codex une source de renouvellement des pouvoirs de la littérature (voir « Écriture et mass-media », *op. cit.*, p. 140), et serait le « dernier des écrivains gutenbergiens » en ce que « sa mort, en mars 1982, coïncide avec l'avènement d'une ère numérique dont nous n'avons pas fini d'évaluer les portée. » (Raoul Delemazure, *Une vie dans les mots des autres. Le geste intertextuel dans l'œuvre de Georges Perec*, Paris, Classiques Garnier, 2019, p. 416).