MaLiCE
Le magazine des littératures & des cultures à l'ère du numérique

Citations et images : l'empathie dans Vertiges

Béatrice Jongy-Guéna

10.58048/2263-7664/4331

Vertiges du texte et de l'image

L'œuvre de Sebald, marquée par la mémoire traumatique de l'Histoire, mêle autobiographie, fiction et érudition dans un montage texte/images qui brouille la frontière entre le réel et l'imaginaire. Les images, souvent floues ou mal cadrées, ne renforcent pas le récit mais le fragilisent, remettant en question la fiabilité de la mémoire. Les citations, parfois sans guillemets, troublent l'énonciation et l'identité du narrateur. Ce procédé de montage, inspiré de Walter Benjamin, confère aux images et aux textes une valeur de reliques, supports d'une mémoire fragmentaire et endeuillée.

Sebald s'identifie à des figures d'écrivains exilés ou mélancoliques. Par un jeu d'incorporation littéraire, il transforme la mémoire culturelle en expérience vécue. Obéissant à une éthique de la mélancolie, la littérature seule peut, grâce à la fiction et à la métaphore, permettre une telle approche empathique de la catastrophe. Le lecteur est invité à partager cette mémoire hantée, dans un rapport sensible aux traces et aux ruines de l'Histoire.

Profondément mélancolique, l'œuvre de Sebald, auteur marqué par les crimes de l'Allemagne nazie et le silence qui a pesé sur eux durant son enfance, est une collecte de souvenirs et de traces d'un monde disparu. Le recueil de textes que constitue *Vertiges* mêle une mémoire toute littéraire au récit d'une crise psychique, alternant portraits biographiques d'écrivains et récit de soi, hésitant entre la nouvelle et le récit. Un sentiment diffus s'empare pourtant du lecteur, celui d'assister à un alliage inédit d'érudition et de subjectivité, que nous voudrions tenter de saisir ici.

L’usage inhabituel des citations et des images suscite d’abord à la lecture une inquiétante étrangeté. Les images, souvent floues ou mal cadrées, ne renforcent pas le récit mais le fragilisent, remettant en question la fiabilité de la mémoire. Les citations, parfois sans guillemets, troublent l’énonciation et l’identité du narrateur. Ce procédé de montage, inspiré de Walter Benjamin, confère aux images et aux textes une valeur de reliques, supports d’une mémoire fragmentaire et endeuillée.

Surtout, les traces de mémoire que collecte ce mélancolique lecteur de Benjamin sont le lieu d’un vertige, d’une hantise que la littérature se doit de transmettre. Par un jeu d’incorporation littéraire, Sebald transforme la mémoire culturelle en expérience vécue. Obéissant à une éthique de la mélancolie, la littérature seule peut, grâce à la fiction et à la métaphore, permettre une telle approche empathique de la catastrophe. Le lecteur est invité à partager cette mémoire hantée, dans un rapport sensible aux traces et aux ruines de l’Histoire.

EPREUVES DE MEMOIRE

Vaporisation du moi

L’insertion d’images et de citations dans le texte sebaldien témoigne d’un processus d’altération du sujet, dans un tournoiement identitaire. « Les images de Sebald, note à juste titre Frédéric Marteau, sont ainsi autant de traces qui participent au récit, au même titre que les éléments narratifs de celui-ci[1]. » Elles sont entrelacées avec le texte, selon une mise en page voulue par Sebald lui-même. Dans la nouvelle « Beyle ou le singulier phénomène de l’amour », Sebald remplace le mot « yeux » par le détail d’un tableau représentant les yeux de Stendhal. Le texte n’est ni *ekphrasis* ni légende, et l’image n’est pas illustrative[2]. L'auteur prend soin de court-circuiter l'effet de réel de ces images par des techniques telles que le cadrage, le floutage, etc., non pour réhabiliter la fiction contre le documentaire (la littérature ne peut être une forme de salut), mais parce que la fiction est chez lui, selon l’expression de Marie-Jeanne Zenetti, « un outil de déstabilisation, destiné à pointer les apories de la littérature[3] ». Dans *Vertiges,* il est question du Burg Greifenstein, forteresse médiévale située dans l'Altenberg en Autriche (*V* 42). Or la bâtisse présentée en photographie représente certes le château en question, mais en miniature auprès d'un mur, la cour intérieure traversée de cactus… La suite du

texte évoque la vue depuis la terrasse du Greifenstein : « le fleuve étincelant et ses basses terres marécageuses sur lesquelles les ombres du soir commençaient à se poser ». La photographie qui suit le passage est sous-exposée, et l'on distingue difficilement les méandres d'un fleuve au crépuscule. Il pourrait s'agir de n'importe quel fleuve, l'image n'apporte aucune information supplémentaire, au contraire : elle déréalise le souvenir qui vient d'être évoqué, et jette le soupçon sur la capacité de mémoire.

En outre, le style de Sebald est étrangement impersonnel. Son écriture apparaît comme désaffectée, sans pathos aucun, strictement descriptive. L'usage fréquent du « on » et de la généralisation amortit le caractère émotionnel du propos. Le style « procès-verbal » que Günther Anders a décelé chez Kafka plane évidemment sur l'écriture sebaldienne. Comment ne pas penser au titre du dernier séminaire de Pierre Fédida en 2002[4], « Humain-déshumain, l'oubli, l'effacement des traces, l'éradication subjective, la disparition » qui porta sur les expériences d'agonie psychique, d'éradication subjective et d'anéantissement de soi ? Ainsi dans « *All'estero* », le narrateur semble passer comme une ombre dans le tableau :

> Hätte **man** die Wege, die ich damals gegangen bin, nachgezeichnet, **es** wäre der Eindruck entstanden, **es** habe hier eine auf einer vorgegebenen Fläche immer wieder neue Traversen und Winkelzüge versucht[5] […].

> Si l'**on** avait dessiné les chemins que j'ai autrefois parcourus, **on** aurait eu l'impression que l'**on** avait essayé, sur une surface donnée, toutes les traverses et tous les recoins[6] […].

Toutes les propositions principales ont pour sujet un « *es* » [on], alors que l'unique « je » est introduit par une relative. Et l'errance du narrateur est transformée en un cas d'école, un exercice théorique.

L'autre procédé de dépersonnalisation réside dans la confusion énonciative. Par un procédé de bricolage levi-straussien, Sebald insère des textes d'autres auteurs, en marquant plus ou moins l'intrusion : retrait typographique, italiques, langue étrangère, facsimilés de manuscrit. À minima, il use du style direct sans guillemets et du style indirect libre. Ainsi, à Venise, Sebald cite son guide italien sans guillemets, et l'incise

arrive tardivement pour préciser que Malachio est le locuteur. « Le miracle de la vie née du carbone, entendis-je dire Malachio, part en flammes (*V* 60). » Le lecteur attribue d'abord le discours au narrateur, avant de se raviser. On ne sait plus à qui attribuer cette pensée, au narrateur ou à Malachio, ni si Malachio existe vraiment. Est-il une hallucination du narrateur ? une des victimes de la catastrophe ? La longue phrase sur les minoteries crée un suspens qui s'achève sur une hypothèse effroyable : « […] on se demande s'il n'y était vraiment transformé que du grain (*V* 60). » Qui est ce « on » ?

Mathieu Larnaudie note que Sebald délègue souvent la parole aux personnages qu'il rencontre. Ces discours rapportés vont vers « une dépersonnalisation du sujet de l'énonciation », amplifiée « par les déplacements géographiques qu'il opère, par la posture du promeneur qu'il endosse (et qui devient le véritable lieu d'où son œuvre s'énonce) », et par la somme des documents et connaissances[7]. Il s'inspire en cela de la récollection des récits telle qu'a pu la pratiquer Hebel dans ses *Histoires d'Almanach*[8]. Les images renforcent cette ambiguïté narrative et minent davantage l'autorité du narrateur. Dans la nouvelle « Le Dr K. va prendre les bains à Riva », on annonce l'arrivée finale d'une barque à Riva. Or on ne sait si cette barque est un élément du récit du narrateur ou du discours rapporté de K. Une photographie comme pixellisée montre un vaisseau fantôme.

Images et citations inscrivent le récit sebaldien dans un univers baroque, du *Schwindel,* vertige au double sens d'inquiétude métaphysique et de supercherie.

Mélancolie du collectionneur

Sebald collectionnait entre autres photos et cartes postales, qu'il employait ensuite dans sa prose, se référant à Levi-Strauss mais surtout à Walter Benjamin. Or Benjamin collectionnait aussi les citations, comme le rappelle Hannah Arendt[9]. Le *Livre des passages* fut d'ailleurs composé de citations recopiées par Benjamin au cours des dernières années de son existence. Catherine Coquio, lectrice de son essai sur Walter Benjamin, explique que celui-ci « avait *découvert* une nouvelle relation possible au passé : un sauvetage de la tradition à hauteur du cours catastrophique de l'histoire. Tandis que Kafka avait substitué à la notion de vérité celle de transmissibilité, comme Benjamin l'avait vu avec précision, celui-ci substitua à cette transmissibilité du passé, à

son tour perdue, sa *citabilité*[10] ». Héritier de Benjamin, Sebald s'attache à des « objets de pensée », qui sont les citations et les images. Car l'image est épiphanique. Les photographies en noir et blanc, souvent à gros grains, contre-jour, sous-exposées… font signe vers une autre réalité. En entretien Sebald explique : « Je crois en effet que la photographie en noir et blanc, ou les zones grises de la photographie en noir et blanc, représentent exactement ce territoire situé entre la vie et la mort. », un *noman's land* où l'on errait[11]. L'image est semblable au cadavre, comme le note Blanchot[12]. Ce dernier n'est ni le vivant en personne, ni un autre. De même, l'image n'est ni la chose ni une autre réalité. Cadavre et image font signe vers une chose qu'ils ne sont pas, ou plus. Dans *Vertiges* le narrateur, entendant chanter les enfants d'une école juive, a la vision soudaine de tas de chaussures dans la neige. Quelques pages plus loin, il insère une photographie mal cadrée et floue, en noir et blanc, de ce qu'il décrit comme des baraquements et comme un « terrible mémorial ». La photographie tronquée pourrait renvoyer dès lors aux camps de la mort (*V* 44-45).

Muriel Pic[13] montre bien à quel point, en ce sens, Sebald est proche de la méthode préconisée par Benjamin : en sortant les images de leur contexte, en les isolant, voire en les recadrant, il est possible de faire émerger entre elles d'autres rapports, de « dynamit[er] le cours de l'histoire[14] ». Pour Sebald comme pour Benjamin juge-t-elle, « le montage possède une vertu politique » en tant qu'il mène le lecteur, par une expérience de choc, à « une méditation sur la mort, un travail de deuil ; sa vocation ultime est philosophique[15] ». Plaçant le lecteur face aux images, il s'agit alors de le mettre « en contact avec les traces[16] » et de provoquer en lui la nécessaire expérience d'un *memento mori*, d'un contact direct avec la mort. L'ange de Dürer – le mélancolique – vient alors en quelque sorte rappeler à l'ordre l'ange de l'histoire de Paul Klee (le moderne qui, selon Benjamin, refuse le travail de deuil). Dans son essai *Séjours à la campagne*, commentant les natures mortes de son ami le peintre allemand Jan Peter Tripp, Sebald écrit : « [Les choses] sont alors, en quelque sorte, sauvées pour toujours grâce à la méticulosité patiente et passionnée du peintre. L'aura du souvenir qui les entoure leur confère le caractère de reliques où se cristallise la mélancolie[17]. »

Xavier Boissel rappelle la « fonction orphique de la littérature » chez Sebald, mais traversée par un principe d'entropie, et donc sans restauration ni célébration possible du

passé. Chez lui le temps n'est pas *retrouvé* mais *suspendu* dit Boissel. « Ce temps négatif n'est pas celui de l'*Histoire,* mais celui de la *mémoire*[18]. »

VERTIGE DE L'EMPATHIE

Une poétique de l'altérité

Citations et images chez Sebald participent du même bricolage autobiographique. Le narrateur s'identifie à des écrivains qui ont tous subi un processus d'étrangeté à soi-même : Dante exilé (exil redoublé par la fiction puisque Sebald le peint en fuite dans les rues de Vienne), Kafka, Rilke à travers la figure du réprouvé d'« All'estero » (allusion aux *Carnets de Malte Laurids Brigge*), Robert Walser à travers la figure du poète Ernst Herbeck, interné et obsédé par le minuscule. Une photographie reproduit un extrait du manuscrit de ce dernier (p. 49), à la graphie – et la signature – presque illisible, sans légende. Au lecteur de décider de son attribution ?

Dans *Séjours à la campagne*, Sebald mêle essai sur des écrivains et autoportrait, puisqu'il cherche dans les traces biographiques – images (picturales et photographiques), et citations – les « reflets de sa propre personnalité ». Au fond, commente Frédéric Marteau, « qu'il parle de lui-même, de Grünewald ou de Conrad, d'Austerlitz ou de Walser, Sebald se bricole un autoportrait[19] ». Mandana Covindassamy souligne le caractère de ces auto/bio/graphies où l'autre évoqué « me traverse et m'altère[20] ». Sebald lui-même expliquait la proximité de la figure narrative de ses œuvres avec ses personnages par le terme de *relais*[21], insistant sur la continuité de l'une aux autres. D'ailleurs, comme le remarque Elisabeth Cardonne-Arlyck, « la diction des narrateurs secondaires et des personnages réfringents ne se différenciant pas de celle du narrateur principal, une même tonalité élocutoire circule d'un sujet à l'autre et, avec elle, l'humeur qu'elle porte[22] ».

La stratégie narrative adoptée joue un rôle crucial dans cette disparition, comme le souligne Ruth Franklin :

> La plupart des personnages racontent leur histoire sous forme de monologues lors de leur rencontre avec le narrateur. Et, dans certains de ces

> monologues, à un moment crucial, Sebald passe de la troisième à la première personne, de sorte que le narrateur disparaît pour laisser place au personnage[23].

Les récits emboîtés montrent que la parole chez Sebald vient toujours de plus loin. Johan Faerber commente l'absence de guillemets dans l'œuvre[24]. Ce ne sont pas des citations, mais de la paraphrase, comme si les textes avaient disparu :

> Il les raconte comme si leurs textes avaient été perdus, comme si les ouvrages étaient inaccessibles, comme si sommeillait au cœur de chacun de ses livres la peur alexandrine de la bibliothèque anéantie par les flammes. C'est pourquoi il engage ses récits dans un récit de la Littérature où il faut restituer une écriture dont la lettre est perdue mais qu'il entend redonner à tout prix.

Sebald serait ainsi plus qu'un écrivain, un aède qui tente de rendre à la vie la Littérature « reculée dans une existence mythique[25] », de « redonner non la lettre de la Littérature, définitivement perdue, mais son esprit[26] ». Aussi néglige-t-il la fonction d'autorité de la citation de même que la fonction de preuve de l'image photographique, qui était, selon Barthes, « l'authentification même[27] ». Or, si les images sebaldiennes relèvent bien d'un bricolage autobiographique, l'autoportrait qui en résulte est nécessairement lacunaire. Comme l'écrit Frédéric Marteau, « l'image photographique et l'écriture semblent avoir ainsi un même rapport faussé (artefactuel) à l'autobiographie : elles donnent l'illusion de s'en rapprocher tout en mettant en place une distance infranchissable[28] ».

La stratégie narrative adoptée joue un rôle crucial dans cette identification. Tout au long de l'ouvrage, l'écrivain s'identifie à des doubles : Stendhal, Casanova, et particulièrement Kafka... et ses avatars, comme ce chasseur Gracchus qui hante le recueil. C'est Kafka dans *Vertiges*, qui incarne la plus grande hantise du narrateur. Chacun des quatre récits de *Vertiges* contient une phrase extraite d'une nouvelle de Kafka, « Le chasseur Gracchus », légèrement reformulée chaque fois : celle qui décrit le cadavre du chasseur Gracchus sur sa civière. Le narrateur lui-même éprouve à Venise, le jour de la Toussaint 1980, « l'impression d'être enterré ou tout au moins d'être exposé sur un catafalque » (*V* 64), puis s'allonge à Milan « sur la couche recouverte d'un couvre-lit à franges et motif

de fleurs » (*V* 104). La structure même de *Vertiges* induit d'étranges confusions. Beyle, dans la première nouvelle du recueil intitulée « Beyle ou le singulier phénomène de l'amour », et le Dr. K dans la troisième nouvelle « Le Dr K. va prendre les bains à Riva » sont des doubles de Sebald qui dit entretenir avec eux un rapport d'identification, renforcé aux yeux du lecteur par le fait que la même voix narrative traverse les quatre textes.

La nouvelle « Le Dr. K va prendre les bains à Riva » s'achève sur des extraits du *Chasseur Gracchus* revisités par Sebald. Celui-ci modifie les textes de Kafka de manière à aboutir à une fiction dont le protagoniste est un composé de Kafka et de ses personnages. Il insère une photographie légendée issue du livre de Klaus Wagenbach : *Franz Kafka. Bilder aus seinem Leben,* et imagine qu'elle représente les habitants de Desenzano attendant « le vice-secrétaire de la compagnie pragoise d'assurance ouvrière [29]. » (*V* 138) Il ajoute : « L'un d'eux aurait déclaré que ceux en qui nous mettons nos espoirs n'arrivent jamais que lorsqu'on n'a plus besoin d'eux. » (*V* 139) C'est une référence au messianisme, tel que Kafka l'expose dans son journal : « Le Messie ne viendra que lorsqu'il ne sera plus nécessaire, il ne viendra qu'un jour après son arrivée, il ne viendra pas au dernier, mais au tout dernier jour[30]. » Cette fictionnalisation par Sebald est donc une sorte de glose de la pensée de Kafka, à mettre en parallèle avec un de ses articles scientifiques sur cette même question : « Das Gesetz der Schande – Macht, Messianismus und Exil In Kafkas Schloss » (la loi de la honte – pouvoir, messianisme et exil dans *Le Château* de Kafka)[31]. Dans cette même nouvelle, Sebald fictionnalise et amplifie une entrée du journal de Kafka et une lettre à Felice[32]. Or, il répète ainsi le procédé d'écriture de Kafka, qui passe du « je » au « il » dans les dernières années de son journal, c'est-à-dire à partir de 1920, le sujet impersonnel kafkéen tendant de plus en plus à remplacer le « je ». Manfred Hornschuh note que l'écrivain « ne représente plus seulement lui-même, mais aussi les autres. Il est exemplaire car il est l'incarnation de la souffrance[33]. »

Une éthique de la mélancolie

Cette incarnation de la souffrance, le narrateur sebaldien l'expérimente en se laissant traverser par des scènes littéraires qu'il vit comme des réminiscences. Ainsi, dans la nouvelle « All'estero », le narrateur sort de sa crise psychique lorsque, assis dans sa

chambre d'hôtel pour se déshabiller, il est saisi d'effroi à la vue de ses souliers : « Ma gorge se serra et mes yeux se troublèrent » (*V* 38). Cette scène évoque un épisode célèbre de la *Recherche*, où le narrateur est lui-même sauvé par un geste similaire :

> Mais à peine eus-je touché le premier bouton de ma bottine, ma poitrine s'enfla, remplie d'une présence inconnue, divine, des sanglots me secouèrent, des larmes ruisselèrent de mes yeux. L'être qui venait à mon secours, qui me sauvait de la sécheresse de l'âme, c'était celui qui, plusieurs années auparavant, dans un moment de détresse et de solitude identiques, dans un moment où je n'avais plus rien de moi, était entré, et qui m'avait rendu à moi-même, car il était moi et plus que moi[34]...

Mais là où le narrateur proustien retrouve son moi oublié par l'intercession du souvenir de sa grand-mère, chez Sebald, le moi est sauvé par un « geste » littéraire. Sebald est le récipiendaire d'un livre d'images, d'un *Bilderatlas* à la manière d'Aby Warburg, composé de fragments littéraires et culturels qu'il ne se contente pas de citer, mais qu'il revit. Il incorpore l'intertexte, qui est mémoire de la littérature[35] et le restitue sous forme de gestes, c'est-à-dire des images qui peuvent être réitérées. Capables de « survivance » – *Nachleben* selon le concept warburgien –, les images nous transmettent des « formules de pathos » par un procédé qu'il a nommé « incorporation » (*Verkörperung*) puis « incarnation » (*Verleibung*) : « Selon Warburg, note Georges Didi-Huberman, des formes anciennes font retour dans les nouvelles œuvres selon un processus qui n'est pas celui de la transmission des savoirs, mais celui du psychisme ou du *symptôme*[36]. » Karine Winkelvoss a admirablement montré la valeur de l'arrêt sur image chez Sebald, qui, aurait donc pour fonction, au sein d'une prose qui cherche à éviter excès de pathos, de porter la restitution de cette souffrance à son degré d'expressivité maximale[37]. Ces épiphanies sebaldiennes, loin de l'extase proustienne, sont un symptôme : elles manifestent le retour du refoulé[38]. Martine Carré souligne que le narrateur de *Vertiges* vit « en régime pathétique, ravagé par la souffrance humaine[39] ». Contemplant les fresques de Giotto, il ressent la détresse des anges, « pris au piège d'une subjectivité maladive[40] ». Et face au tableau de Tiepolo représentant la ville d'Este ravagée par la peste, il s'attarde sur la figure de sainte Thekla intercédant en faveur des habitants de la ville, en lui adressant cette prière : « Sainte Thekla, prie pour nous... » (*V* 52). Le

narrateur se confond avec les habitants de la ville d'Este.

Comme tout collectionneur – comme Benjamin – Sebald éprouve de l'affection pour les objets de mémoire. Il avoue d'ailleurs procéder à une « identification affective » avec ses personnages[41]. En réalité, il ne s'agit pas seulement de s'identifier, remarque Muriel Pic, mais de donner la parole, de laisser s'exprimer autrui à travers soi »[42]. Pour Aristote, le mélancolique contient la possibilité de toutes les transformations[43]. C'est ce tournoiement des identités qui permet à Sebald de déplacer l'*Einfühlung* romantique, notion de psychologie et d'esthétique qu'on pourrait définir comme une projection de nos sentiments dans les objets avec lesquels nous sympathisons, sur un terrain éthique : celui d'une compassion sans bornes pour les victimes.

Seule la littérature peut opérer ce déplacement, car la vérité de l'Histoire n'est pas dans les faits, mais dans l'expérience individuelle, sensible, de l'effroi. Et la fiction est indispensable à l'empathie : « Ce n'est que dans la métaphorisation que l'Histoire nous devient accessible sur un mode empathique[44] » énonce Sebald. Non pas une forme facile de fiction, mais une entreprise risquée, au cours de laquelle l'écrivain se déprend de sa subjectivité pour se laisser hanter par les traces de la destruction et identifier les symboles de la catastrophe. Comme l'écrit Frédéric Marteau, « Sebald recherche les rapports, les liens, les points de contact entre son expérience personnelle et celle d'autrui, ou encore entre ces dernières et un phénomène historique plus collectif, la mélancolie apparaissant comme un état propre aux vertiges, aux coïncidences et même aux hallucinations[45] ». Aussi ses récits évoquent-ils « des crimes non résolus »[46], ceux de la mémoire en particulier. Ainsi dans *Vertiges* le meurtre de Schlag le chasseur. Or le chasseur, qui procède par empathie, car il « devient sa proie[47]… » est un double de l'écrivain. Selon Carlo Ginzburg, le chasseur aurait été le premier à « raconter une histoire » parce qu'il était le « seul capable de lire, dans les traces muettes (sinon imperceptibles) laissées par sa proie, une série cohérente d'événements[48]. »

Citations et images font signe, dans l'univers sebaldien, vers un passé qui a été cruellement balayé. Toujours elles semblent portées comme des reliques par un narrateur endeuillé, un sujet qui endosse, face aux désastres de l'Histoire, la

responsabilité maximale. Le titre allemand : *Schwindel. Gefühle.*, avec ses deux substantifs, chacun suivis d'un point, semble faire écho aux initiales du double prénom honni « W. G ». Ils assigneraient à l'écrivain mélancolique une nouvelle identité, instable, une présence pathétique au monde, soumise au vertige et aux émotions. Mais c'est aussi un titre programmatique : le lecteur est prévenu que lire Sebald c'est partager la mémoire de la catastrophe.

1 Frédéric Marteau, « L'écrit et la photographie : mélancolie du livre. Autour de l'œuvre de W. G. Sebald », in Alain Milon et Marc Perelman (dir.), *L'Esthétique du livre*, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2010, p. 241-261. En ligne, §14.

2 *Ibid*., p. §13.

3 Marie-Jeanne Zenetti, « Travail littéraire du dispositif documentaire dans l'œuvre de W.G. Sebald », dans Muriel Pic et Jürgen Ritte (dir.), *W.G. Sebald. Littérature et éthique documentaire*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2017, p. 37-51 ; p. 51.

4 Pierre Fédida, dir, *Humain/déshumain*, Paris, PUF, 2007.

5 W G Sebald, *Schwindel. Gefühle*, Frankfurt am Main, Fischer, 2013, p. 39-40.

6 Je traduis.

7 Mathieu Larnaudie, « Une carence existentielle chronique », in *Face à Sebald*, Paris, éditions Inculte, 2011, p. 218.

8 Johann Peter Hebel, *Histoires d'Almanach*, traduit en français par René Radrizzani, Paris, José Corti, 1991.

9 Hannah Arendt, « Walter Benjamin. 1892-1940 », *Men in Dark Times* (1955), trad. A. Oppenheimer-Faure et P. Lévy, *Vies politiques*, Paris, Gallimard, 1974.

10 Catherine Coquio, « Walter Benjamin et ses bibliothèques : collections et passages ». En ligne.

11 W.G. Sebald, « Mais l'écrit n'est pas un vrai document… », entretien avec Christian Scholz, in *Europe*, n° 1009, mai 2013, p. 7-15 ; p. 14.

12 Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 348.

13 Murielle Pic, *W. G. Sebald : l'image-papillon ; suivi de W. G. Sebald : l'art de voler*, Dijon, Les Presses du réel, 2009, p. 85.

14 Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX*^{e}, Paris, éditions du Cerf, traduction Jean Lacoste, 2006, p. 493.

15 Murielle Pic, *op. cit.*, p. 85.

16 *Ibid.*, p. 94.

17 W. G. Sebald, *Séjours à la campagne*, traduit par Patrick Charbonneau, Arles, Actes Sud, 2005, p. 176-177.

18 Xavier Boissel, « My life in bush of ghosts », in *Face à Sebald*, éditions Inculte, 2011, p. 39-56 ; p. 49.

19 Frédéric Marteau, « L'écrit et la photographie : mélancolie du livre. Autour de l'œuvre de W. G. Sebald », *art. cit.*, §16.

20 Mandana Covindassamy, *W. G. Sebald : cartographie d'une écriture en déplacement*, Paris, PUPS, 2014, p. 123.

21 Arthur Lubow, « Franchir des frontières ». Entretien avec Sebald, in Sharon Schwartz Lynne et al. (dir.), *L'archéologue de la mémoire, Conversations avec W.G. Sebald*, Actes Sud, 2009, p. 173.

22 Élisabeth Cardonne-Arlyck « Entre humeur et émotion : la mélancolie mobile de Jacques Roubaud et W. G. Sebald », *Fabula / Les colloques, L'émotion, puissance de la littérature.* En ligne.

23 Ruth Franklin, « Des ronds de fumée », Sharon Schwartz Lynne et al. (dir.), *L'archéologue de la mémoire*, *op. cit.,* p. 127.

24 Johan Faerber, « Après la littérature », in *Face à Sebald, op. cit.*, pp. 335-347 ; p. 345.

25 *Ibid.*, p. 346.

26 *Ibid.*, p.347.

27 Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie.* Paris, cahiers du cinéma, Gallimard. Seuil, 1980, p. 135.

28 Frédéric Marteau, « L'écrit et la photographie : mélancolie du livre…», *art. cit.*, §14.

29 Ruth Vogel-Klein, « Les traces de Kafka dans *Vertiges* de W. G. Sebald », in Philippe Zard (éd.), *Sillage de Kafka*, Le Manuscrit, 2007.

30 Franz Kafka, *Journaux*, in *Œuvres complètes*, vol. 3, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1984, p. 455.

31 Ruth Vogel-Klein, « Les traces de Kafka dans *Vertiges* de W. G. Sebald », in Philippe Zard (éd.), *Sillage de Kafka*, Le Manuscrit, 2007, p. 451.

32 W. G. Sebald, *Vertiges*, p.132, de « À l'hôtel, il s'allonge sur le lit » à « se laver de son séjour viennois ». Cf. Franz Kafka, *Journal*, 25 juin 1914. Franz Kafka, *Journal*, éd. Pléiade, p. 370-372

33 Manfred Hornschuh, *Die Tagebücher Franz Kafkas. Funktionen – Formen – Kontraste*, Francfort-sur-le-Main / Paris etc., Peter Lang, 1987, p. 61. Je traduis.

34 Marcel Proust, *Sodome et Gomorrhe I*, *À la Recherche du temps perdu*, Bibliothèque de la Pléiade, sous la direction de Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, 1987-1989, t. 1-IV), III, p. 153.

35 Cf l'ouvrage de Tiphaine Samoyault, *L'Intertextualité*. *Mémoire de la littérature*, Paris : Nathan, Coll. 128, 2001.

36 Cf Georges Didi-Hubeman, *L'Image survivante, Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, 2002, Collection Paradoxe, p. 27. (Je souligne).

37 Karine Winkelvoss, « Die Schrecksekunde des Blitzlichts. L'arrêt sur image chez Sebald, entre panique et illumination » in Sylvie Arlaud, Mandana Covindassamy et Frédéric Teinturier (dir.), *W.G. Sebald. récit, histoire et biographie dans Die Ausgewanderten et Austerlitz*, Paris, L'Harmattan, p. 141-161 ; p. 158.

38 *Ibid.*, p. 149.

39 Martine Carré, « W. G. Sebald : le discours sur soi comme construction de la figure de l'auteur », in Murielle Pic (dir.), *Politique de la mélancolie : à propos de W. G. Sebald*, Les Presses du réel, 2016, p. 139-161 ; p. 150.

40 *Ibid.*, p. 151.

41 W. G. Sebald, « Entretien avec Joseph Cuomo », in *Archéologue de la mémoire, op. cit.* , p. 93-119 ; p. 44.

42 Murielle Pic, *W. G. Sebald : l'image-papillon*, *op. cit.,* p. 35.

43 Problème XXX. 953 b.

44 W. G. Sebald, « Wildes Denken. Gespräch mit Sigrid Löffler », in Franz Loquai (dir.), W. G. Sebald, Eggingen, Isele, 1997, p. 137 : « Aber erst in der Metaphorisierung wird uns Geschichte empathetisch zugänglich ».

45 Frédéric Marteau, « L'écrit et la photographie…», *art. cit.*, § 7.

46 Sharon Schwartz Lynne *et al.* (dir.), *Archéologue de la mémoire, op. cit.*, p. 104.

47 Cf. Murielle Pic, *W. G. Sebald : l'image-papillon, op. cit.*, p. 34.

48 Carlo Ginzburg, « Traces, racines d'un paradigme indiciaire », in *Mythes, Emblèmes, Traces. Morphologie et histoire*, Paris, Flammarion, 1989, p. 149. Lien fait par Murielle Pic, *W. G. Sebald : l'image-papillon, op. cit.*, p. 32-33.