

Intermédialité dans l'œuvre de W.G. SEBALD
**Les photographies à l'origine de la trame narrative et d'une
reconstruction inspirée de la technique du bricolage structuraliste
dans *Les Emigrants* et *Austerlitz* ?**

Par : Sophie SALIN

Introduction

Dans les récits *Les Emigrants* et *Austerlitz* qui retracent le destin de cinq protagonistes qui seront touchés de près par la persécution des Juifs durant la seconde guerre mondiale, W.G. Sebald tisse des liens intimes entre photos et texte par l'intermédiaire de plusieurs narrateurs. Ces deux récits foisonnent de photos représentant des extraits de journaux intimes, des coupures de presse, des notes de voyages, des dessins et des cartes de visite. Les photos intégrées çà et là confèrent aux récits des personnes-témoins un caractère authentique et apparaissent comme des points de départ ou des prétextes à la narration.

Si les photos servent souvent d'éléments déclencheurs à la narration dans les récits *Les Emigrants* et *Austerlitz*, elles semblent aussi susciter des processus mémoriels en faisant remonter à la surface les personnes disparues et des éléments enfouis ou refoulés par l'inconscient. Il existe une rupture entre le texte et la photo qui laisse deviner l'existence de « blancs ». Les traces mnésiques ou réminiscences remontent certes à la surface de la conscience mais s'avèrent souvent être des images trompeuses. Ainsi la mémoire semble-t-elle former en filigrane un trait d'union à caractère métaphorique entre texte et photo en permettant d'immortaliser les morts et de les faire revivre. A l'instar des photos développées dans la chambre noire à partir de négatifs, les traces mnésiques sont révélées dans le texte sebaldien mais celles-ci s'avèrent souvent génératrices de simulacres. C'est pour cette raison qu'une reconstruction à partir de témoignages, de documents rassemblés et de photos semble s'imposer dans *Les Emigrants* et *Austerlitz*. Entrepris par un narrateur principal non-omniscient qui donne la parole à d'autres témoins et narrateurs, ce travail de reconstruction laisse émerger une polyphonie et un pluralisme. De par cette reconstruction, W.G. Sebald semble s'inspirer aussi bien des théories de l'archéologie de l'inconscient Sigmund Freud que de celles du bricolage structuraliste proposé Claude Lévi-Strauss.

Dès lors, la question se pose de savoir dans quelle mesure les photos sont les déclencheurs, voire les catalyseurs de la narration et permettent de faire remonter le passé occulté et refoulé de manière fidèle ou si elles ne s'apparentent pas davantage à des simulacres constituant un frein aux processus mémoriels dans *Les Emigrants* et *Austerlitz*.

Dans un premier temps, on étudiera dans quelle mesure les photos fonctionnent comme des éléments déclencheurs du récit. Ensuite sera étudié comment les photos permettent la résurgence des souvenirs plus ou moins déformés. Dans un dernier temps, on analysera dans quelle mesure la reconstruction de souvenirs et du passé à l'aide d'un support iconique peut être placée sous le signe de la psychanalyse freudienne et du structuralisme tel qu'incarné par Claude Lévi-Strauss.

I- Les photos, des points de départ du récit authentiques ou factices ?

A- La découverte de documents: un prétexte pour raconter des histoires

Dans les récits *Les Emigrants* et *Austerlitz*, la focale est mise sur les destins individuels de cinq protagonistes marqués par l'holocauste. Dans le récit *Les Emigrants*, titre qui n'est pas sans renvoyer au mythe du Juif errant, un narrateur principal intervient pour retracer les vies du médecin Henry Selwyn, de l'enseignant Paul Bereyter, du majordome (et grand-oncle du narrateur principal) Ambros Adelwarth et du peintre Max Ferber. Contrairement à ce qu'annonce la quatrième de couverture de l'édition allemande, il ne s'agit pas tout à fait du destin de quatre personnes juives chassées de leur pays. Seuls Selwyn et Ferber sont Juifs mais Paul Bereyter souffrira au même titre que les Juifs des persécutions nazies et se suicidera. Quant à Ambros Adelwarth, il ne se remettra jamais de la déportation de la famille juive chez qui il travaillait. Dans le récit *Austerlitz*, titre qui n'est pas sans faire écho à Auschwitz, le narrateur retrace le destin du personnage d'origine juive Jacques Austerlitz dont les parents sont morts dans les camps de concentration.

Dans ces deux récits, de nombreuses photos telles que des illustrations, des extraits d'articles de journaux, des notes de voyages, des dessins sont intégrés aux différents récits. L'insertion d'éléments photographiques dans le texte apparaît à première vue comme un moyen d'authentification. Les photos semblent servir à conférer au contenu du texte et aux témoignages une certaine authenticité. En ce sens, il n'est pas étonnant d'entendre W. G. Sebald lors d'une interview qualifier la photo de « vrai document par

excellence ».²³⁸ Ces photos appelées « iconotextes »²³⁹ ou encore « photo-textes »²⁴⁰ ne sont pas seulement là pour illustrer le propos de manière quasi mimétique mais apparaissent surtout comme des éléments qui mettent en branle le récit. Ainsi semblent-elles remplir une fonction poétique. C'est ainsi qu'elles déclenchent des processus mémoriels et procédés narratifs. Les photos semblent constituer un « prétexte » pour raconter des histoires. Pour illustrer ce phénomène, on pourrait citer l'exemple des albums-photos dans le récit intitulé *Les Emigrants*. Il arrive qu'une photo précède le récit à proprement parler comme l'atteste par exemple la photo de cimetière présentée au tout début des *Emigrants*. Il arrive parfois que ces photos s'entremêlent avec le récit. Il s'agit toujours de photos noir et blanc à la résolution souvent mauvaise qui conjurent une atmosphère à la fois inquiétante et étrange qui se traduit par le retour des morts. Ces photos sont souvent le reflet de l'état d'esprit des différents personnages mais sont parfois génératrices de simulacres, d'images trompeuses.

Dans ces deux récits, les photos forment souvent le point de départ du texte. Tout porte à croire qu'une personne prenant en charge la narration tombe par hasard sur un document, document semblant fournir et devenir ainsi l'occasion ou le prétexte pour initier un récit.²⁴¹ Pour illustrer ce propos, on pourrait citer l'exemple de l'album-photo que le narrateur découvre par hasard dans le récit concernant Ambros Adelwarth²⁴². Les photos semblent ainsi à première vue avoir pour vocation de conférer une certaine authenticité à la trame du récit. On pourrait également rappeler l'exemple de la coupure de journal qui est représentée à la fin de l'histoire portant sur Dr. Selwyn²⁴³, coupure qui témoigne de la découverte des restes du guide de montagne Johannes Naegelis dans un glacier et accorde « après-coup » de la crédibilité et de l'authenticité au récit. La fonte du glacier mentionnée à la fin apparaît également comme la métaphore d'une prise de conscience et identification fatale de Dr. Selwyn avec le destin des Juifs pendant la seconde guerre mondiale puisque ce personnage finit par mettre fin à ses jours avec un fusil.

²³⁸ Cf. Christian Scholz/ W.G. Sebald: « *Aber das Geschriebene ist kein wahres Dokument.* » *Ein Gespräch mit dem Schriftsteller W.G. Sebald über Literatur und Photographie.* In: *Neue Zürcher Zeitung* 26-27/02/2000, p. 51.

²³⁹ Cf. Alex Seiler: « *Als hätten die Bilder selbst ein Gedächtnis.* » *Zu Bedeutung und Funktion von Bildern in W.G. Sebalds Austerlitz, Sarrebruck, VDM, 2008, p. 14.*

²⁴⁰ Cette expression est utilisée par Thomas von Steinaecker. Cf. Thomas von Steinaecker: *Literarische Foto-Texte. Zur Funktion der Fotografien in den Texten Rolf Dieter Brinkmanns, Alexander Kluges und W.G. Sebalds*, Bielefeld, transcript Verlag, 2007.

²⁴¹ Le narrateur semble ainsi suivre les pas de l'auteur qui était un collectionneur invétéré de photos qu'il trouvait de manière fortuite sur les marchés aux puces.

²⁴² W.G. Sebald: *Les Emigrants*, traduit de l'allemand par Patrick Charbonneau, Actes Sud, 1999, p. 86.

²⁴³ W.G. Sebald: *Les Emigrants*, p. 33.

B- Les photos ; un matériel authentique ou fallacieux?

A première vue, les images semblent donc avoir pour fonction de confirmer la véracité des éléments racontés. Il s'agira pour le narrateur principal des *Emigrants* - qui est, en recourant à la terminologie présentée par Genette « homodiegétique » - c'est-à-dire non-omniscient et se situe en ce sens sur un pied d'égalité avec le lecteur²⁴⁴ - d'élucider l'histoire inconnue de Paul Bereyer, de « percer son histoire »²⁴⁵, de reconstruire des biographies en rassemblant des fragments de souvenirs et du matériel tel que des albums-photos. A cette fin, le narrateur est secondé par d'autres narrateurs, personnes-témoins à qui il donne la parole *in media res*, « sans transition », c'est-à-dire en recourant à des formules du type « dit-il » sans utiliser de guillemets. Le narrateur de *Austerlitz* semble pour sa part avoir du mal à effectuer ce travail de reconstruction, ce qui transparaît à travers les photos choisies et les prises de vue de bâtiments inaccessibles qui sont souvent le reflet d'une déchéance ou d'un état d'esprit mélancolique des personnages.

Les photos présentes dans *Les Emigrants* donnent l'impression d'avoir été prises par des amateurs dans la mesure où elles sont souvent floues. Elles semblent ainsi traduire et transposer les troubles de la vue dont souffrent Paul Bereyer et Ambros Adelwarth. Dans *Austerlitz*, la résolution des photos est indéniablement meilleure dans la mesure où les clichés sont souvent pris par Austerlitz qui est lui-même photographe et spécialiste en histoire de l'art.

Dans la mesure où des photos de documents tels que des billets de train, des journaux intimes, des coupures de journaux se détachent au fil du récit dans leur matérialité, ces photos semblent avoir pour vocation à première vue de donner l'impression que l'histoire est réelle. A y regarder de plus près, force est pourtant de constater qu'elles apparaissent comme des éléments dont il faut se méfier, des éléments fallacieux et trompeurs.

Dans une interview accordée à Volker Hage, Sebald dira qu'il trouve que c'est précisément le caractère ambivalent et flottant de la photographie - qui semble osciller et hésiter entre aspect documentaire et fiction - qu'il juge tout particulièrement productif²⁴⁶.

²⁴⁴ Cf. Gérard Genette : *Discours du récit*. In : *Figures III*, Paris, Seuil 1972.

²⁴⁵ W.G. Sebald: *Les Emigrants*, p. 38.

²⁴⁶ Cf. Volker Hage : *Hitlers pyromanische Fantasien: W.G. Sebald*, p. 265. In: *Zeugen der Zerstörung. Die Literaten und der Luftkrieg. Essays und Gespräche*, Francfort-sur-le-Main, Fischer, 2003, pp. 259-279.

Dans le récit portant sur Max Ferber, la photo de l'autodafé pratiquée à Wurtzbourg par le régime national-socialiste apparaît comme fallacieuse, comme pure invention dans la mesure où des éléments factices y ont été intégrés²⁴⁷. La photo apparaît ainsi sous un nouveau jour, c'est-à-dire en tant que support d'une manipulation politique. Le médium photographique est donc présenté comme un document trompeur, un pseudo-document qui n'est pas concluant. Dans le passage en question, le texte est là pour corriger la photo falsifiée.

Il n'en va pas de même dans le récit *Austerlitz*, récit dans lequel l'architecture des bâtiments - et non les photos de personnes ou de groupes de personnes - est présentée comme le moyen principal de refouler le passé. Dans *Austerlitz*, ce sont des bâtiments tels que les gares – qui ne sont pas sans rappeler les trains ayant servi à déporter les Juifs vers les camps de concentration –, les forteresses et les bibliothèques qui apparaissent comme le point de départ des souvenirs et des histoires.

Le caractère très imposant et démesuré de ces bâtiments témoigne de l'*hybris*, de la présomption des hommes qui apparaissent comme des êtres mégalomanes. Cette impression est renforcée par la prise des photos en plongée²⁴⁸ qui donne le vertige. Lorsque Austerlitz entame ses investigations, au sujet de son père disparu, il se rend à la bibliothèque nationale de Paris qui est représentée aux pages 332 et 333, il se retrouve confronté au refoulement du passé et de l'histoire qui apparaît comme « ensevelie »²⁴⁹.

Il existe une interaction entre le document et l'imagination dans *Les Emigrants* et *Austerlitz*. Au sein de cette interaction, une sorte de « personne-témoin », de personne garante de l'information transmise²⁵⁰ joue un rôle-clé. Dans le récit portant sur Ambros Adelwarth, Tante Fini s'attèle à cette tâche en commentant les photos contenues dans l'album de la famille. On pourrait également évoquer le rôle de la gouvernante Vera dans le récit *Austerlitz*.

Ces personnes-témoins semblent venir appuyer la thèse selon laquelle les photos ne sont pas les seuls éléments susceptibles de véhiculer des souvenirs déformés et erronés. En outre, le narrateur apparaît comme témoin indirect qui ne tient pas ses informations

²⁴⁷ W.G. Sebald: *Les Emigrants*, p. 216.

²⁴⁸ W.G. Sebald: *Austerlitz*, traduit de l'allemand par Patrick Charbonneau, Actes Sud, 2002, p. 325.

²⁴⁹ W.G. Sebald: *Austerlitz*, p. 338. La traduction rend cette idée par les termes de « gésir sous » mais dans le texte allemand figure le terme « begraben » qui veut dire « enterré », « enseveli ». Cf. W.G. Sebald: *Austerlitz*, Francfort-sur-le-Main, Fischer, 2001, p. 409.

²⁵⁰ Thomas von Steinaecker utilise le terme allemand de « Gewährsperson ». Cf. Thomas von Steinaecker: *Literarische Foto-Texte. Zur Funktion der Fotografien in den Texten Rolf Dieter Brinkmanns, Alexander Kluges und W.G. Sebalds*, p. 297.

de première main et s'efface derrière l'intermédiaire que représente cette personne-témoin. Le narrateur ne dispose donc que de souvenirs impliquant la médiation d'une personne tierce. Marianne Hirsch appelle ce type de mémoire une « postmemory »²⁵¹, « une post-mémoire ». Il s'agit d'une mémoire supragénérationnelle, une forme dans laquelle le traumatisme des survivants est raconté de manière directe aux générations suivantes.

Ainsi les photos apparaissent-elles comme un matériel fallacieux impliquant le recours à la présence de personnes-témoins à qui la mémoire peut jouer des tours. Grâce aux témoignages transmis par ces personnes-témoins, il n'en reste pas moins que les photos apparaissent comme le moyen de laisser émerger des souvenirs qui élèvent ces photos au rang d'élément permettant de décroquer le royaume des morts de celui du monde des vivants.

II- Les photos, une incitation à se pencher sur les morts et le refoulé

A- Mémoire des photos

Le médium photographique est souvent l'occasion de jeter une passerelle entre les morts et les vivants. Le récit qu'entreprend Tante Fini conjure le retour de personnes disparues, de fantômes qui ont été immortalisés par les photos, ce qui donne au récit une dimension inquiétante et étrange (au sens où l'entend Freud dans *Das Unheimliche*, *L'Inquiétante étrangeté*²⁵²). En ce sens, Sebald semble reprendre à son compte les propos de Susan Sontag qui compare les photos à des « memento memori »²⁵³ au sens baroque du terme. Les photos nous rappellent le caractère éphémère de la vie ici-bas et la vanité des Hommes. Il s'agit toujours de photos noir et blanc à la résolution souvent mauvaise qui conjurent une atmosphère étrange et inquiétante qui n'est pas sans rappeler le retour des morts que décrit Barthes dans son essai sur la photographie.

Tout porte à croire que les photos ont une sorte de mémoire en reliant le royaume des morts à celui des vivants. Lorsque Vera, la gouvernante de la famille d'Austerlitz, discute avec Austerlitz, elle parlera du « caractère insondable propre à ces photographies arrachées soudainement à l'oubli » et évoque avoir l'impression que :

²⁵¹ Cf. Marianne Hirsch: *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*. Harvard University Press, 1997.

²⁵² Cf. Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1988.

²⁵³ Susan Sontag: *On photography*, London, Penguin books, 1977, p. 15.

« Les images avaient elles-mêmes avaient une mémoire, se souvenaient de nous et nous rappelaient comment nous, les survivants, et les autres, ceux qui ne séjournaient plus parmi nous, avions été au temps jadis »²⁵⁴.

Sebald s'inspire ici de *La Chambre claire*, ouvrage dans lequel la photographie étonne Roland Barthes comme si elle avait le pouvoir de faire revivre ce qui a été²⁵⁵. Ainsi les photos semblent-elles servir de trait d'union entre le monde des morts et celui des vivants en incitant à se pencher sur le refoulé.

B- Photos et refoulement

Dans *Les Emigrants*, le souvenir apparaît comme malléable, comme une construction échafaudée de toute pièce par les Hommes. Ceci transparaît bien dans un passage de l'histoire d'Ambros Adelwarth où Tante Fini évoque le syndrome de Korsakov, c'est-à-dire la compensation de souvenirs lacunaires par le biais d'inventions issues de l'imagination²⁵⁶. Si Ambros a bien une mémoire infailible, elle semble le faire souffrir au lieu de le délivrer. Avant de recourir à des albums-photos pour préciser ses souvenirs, Tante Fini dit au narrateur au sujet d'Ambros Adelwarth :

« Comme même la plus infime des réminiscences remontées très lentement par lui de profondeurs visiblement insondables, était d'une étonnante précision, j'en suis venue peu à peu, en l'écoutant, à la conviction que s'il [Ambros Adelwarth] possédait une mémoire infailible, il n'avait presque plus la capacité de souvenir qui lui aurait permis de renouer avec cette mémoire. Aussi se raconter était-il pour lui tout autant une torture qu'une tentative de se libérer, une sorte de sauvetage et à la fois un anéantissement impitoyable »²⁵⁷.

Tante Fini a des souvenirs tronqués et déformés. Au cours de son récit, elle fait allusion à un cliché qu'elle a encore en tête²⁵⁸. Elle voit Ambros à bord d'un bateau à vapeur sur le lac de Constance, ce qui ne peut être à son avis que le fruit de son imagination.

²⁵⁴ W.G. Sebald: *Austerlitz*, p. 216.

²⁵⁵ Roland Barthes : *La Chambre claire*, Paris, Gallimard, p. 133.

²⁵⁶ W.G. Sebald: *Les Emigrants*, p. 121.

²⁵⁷ W.G. Sebald: *Les Emigrants*, p. 119.

²⁵⁸ W.G. Sebald: *Les Emigrants*, p. 93.

Les photos conservées dans les œuvres de Sebald échappent à l'oubli. A cet égard, il est intéressant de constater que le personnage d'Austerlitz - qui a pris la plupart des photos²⁵⁹ - évoque lui-même ce lien intime existant entre photo et mémoire :

« Ce qui m'a constamment fasciné dans le travail photographique, c'est l'instant où l'on voit apparaître sur le papier exposé, sorties du néant pour ainsi dire, les ombres de la réalité, exactement comme les souvenirs, dit Austerlitz, qui surgissent aussi en nous au milieu de la nuit et, dès qu'on veut les retenir, s'assombrissent soudain et nous échappent, à l'instar d'une épreuve laissée trop longtemps dans le bain de développement »²⁶⁰.

Une comparaison entre le développement des photos et le processus mémoriel semble s'imposer. Cette analogie fait écho au texte de Freud intitulé *Quelques Observations sur le concept d'inconscient en psychanalyse*²⁶¹ dans lequel l'inventeur de la psychanalyse effectue un rapprochement entre le système conscient-inconscient d'une part et le procédé permettant de développer des positifs à partir de négatifs. Austerlitz décrit le moment où le procédé échoue et fait ainsi implicitement allusion au refoulement de représentations inconscientes qui se condensent en un contenu manifeste et se transforment en une sorte de palimpseste²⁶².

Dans *Les Emigrants* et *Austerlitz*, Sebald entreprend une reconstruction de souvenirs plus ou moins déformés à l'aide d'une archéologie qui trouve son retentissement dans sa technique d'écriture. Ainsi se pose-t-il en héritier de la psychanalyse freudienne et du structuralisme tel que représenté par Lévi-Strauss.

III- Une reconstruction freudienne affine au bricolage structuraliste

A- Une technique d'écriture relevant de l'archéologie freudienne

A l'instar de l'archéologue de l'inconscient Freud qui sonde les strates enfouies de l'inconscient en espérant pouvoir les faire apparaître, les narrateurs des *Emigrants* et d'*Austerlitz* semblent être à la recherche de « traces invisibles » ou « zones

²⁵⁹ W.G. Sebald: *Austerlitz*, p. 142.

²⁶⁰ W.G. Sebald: *Austerlitz*, p. 93.

²⁶¹ Sigmund Freud : *Métopsychoanalyse*, Paris, Gallimard, 1940, pp. 9-24.

²⁶² Un palimpseste est à l'origine un parchemin qui – pour des raisons de parcimonie – a été gratté et réutilisé pour que sa surface puisse être réutilisée comme support. Etant donné que la surface ne pouvait pas être complètement recouverte et effacée, il était parfois possible de lire et déchiffrer ce qui avait été précédemment écrit à travers la couche. Il en va de même pour les souvenirs qui ont été refoulés et sont susceptibles de remonter à la surface de la conscience.

d'ombres »²⁶³, des espaces ou cases vides de l'inconscient qui se manifestent en filigrane sous forme de traces mnésiques après le refoulement de l'holocauste en Allemagne. Les deux narrateurs - dont les biographies entrent souvent en résonnance avec celle l'auteur - pratiquent une sorte d'archéologie. En ce sens, il n'est pas très étonnant de voir que Sebald effectuera lui-même un parallèle entre son travail d'écriture et l'archéologie²⁶⁴.

Le récit sebaldien est restitution de récit et ressemble à une rationalisation après coup au sens freudien du terme. Dans un passage extrait d'*Austerlitz*, il est question d'une image onirique qui se retrouve superposée à l'image d'un bazar appelé « Antikos Bazar »²⁶⁵. Ceci traduit une sorte de déformation ou rationalisation que l'on pourrait rapprocher de l'élaboration primaire et secondaire du rêve chez Freud qui implique une transformation ou travestissement de l'image du rêve en contenu manifeste, travestissement généré par des mécanismes de refoulement, de condensation ou de déplacement. Austerlitz est ici « au seuil du réveil » et essaie ici de regarder à l'intérieur des casernes de Theresienstadt. Cette image onirique se trouve refoulée par le souvenir du bazar. A l'instar du chasseur de papillon qui parcourt comme un leitmotiv le récit *Les Emigrants*, Austerlitz semble chercher à attraper, immortaliser, figer un souvenir qui – à l'image du papillon – est éphémère et risque de s'échapper avant d'avoir été « cristallisé ». Le processus mémoriel fonctionne « par à-coups » et par associations en obéissant au principe du hasard.

Comme dans *A la Recherche du Temps perdu*, Austerlitz semble avoir peine à se souvenir. Il faut qu'il s'essaie et s'entraîne à cet art en vue de reconstruire son passé antérieur à la déportation de ses parents. Le narrateur rapporte les propos de Jacques Austerlitz dans les termes suivants :

« Je remarquais maintenant, dit-il combien j'étais peu formé à l'exercice du souvenir et quels efforts à l'inverse j'avais dû déployer pour oublier le plus possible ou conjurer tout ce qui avait trait d'une manière ou d'une autre à mes origines ignorées »²⁶⁶.

Lorsqu'il évoque sa rencontre avec Marie à la fin du récit, Austerlitz mentionne ses efforts pour « reconstituer » à partir de photographies des événements vécus

²⁶³ W.G. Sebald: *Les Emigrants*, p. 66.

²⁶⁴ Cf. Volker Hage : *Hitlers pyromanische Fantasien: W.G. Sebald*, p. 176.

²⁶⁵ W.G. Sebald: *Austerlitz*, p. 228.

²⁶⁶ W.G. Sebald: *Austerlitz*, p. 166.

« enfouis »²⁶⁷. Il est question d'un « effacement de l'ensemble des traces mnésiques »²⁶⁸ qui renvoie à la note sur le bloc-notes magique de Freud²⁶⁹. De manière similaire au peintre Max Ferber qui semble s'atteler à un travail digne de Sisyphe en grattant ses toiles²⁷⁰ pour effacer et refouler ses souvenirs, Austerlitz effectue un travail de remémoration laborieux. Il semble que l'« anamnèse » fonctionne assez mal. Le fait que les photos apparaissent parfois comme des sortes de corps étrangers, des facteurs dérangement en étant intercalées entre deux morceaux de phrase atteste également de l'inhibition d'une forte charge émotionnelle se traduisant sur le plan syntaxique et verbal par une sorte d'apopsie et d'un refoulement freinant la remontée des réminiscences.

Il en va de même pour le travail d'écriture de l'écrivain, ce dont témoigne l'allusion à un blocage, la peur de se retrouver face à une page blanche dans *Austerlitz*²⁷¹ et fait écho à *La Recherche* de Proust, œuvre dans laquelle le narrateur doit surmonter cette crainte avant de se lancer dans son travail d'écriture.

Ainsi apparaît-il que le travail de reconstruction du passé et des souvenirs nécessite le recours à l'archéologie freudienne, technique qui semble aller de pair avec la pratique d'un « bricolage » structuraliste.

B- Technique du montage photo-texte: une sorte de « bricolage » structuraliste

L'intégration de photos dans le texte est le reflet d'une technique de montage provenant du structuralisme français incarné par Claude Lévi-Strauss et qui relève du bricolage, principe inspiré par le hasard.

Dans une interview accordée à Sigrid Löffler, Sebald dira :

« Je travaille selon le système du bricolage. Il s'agit d'une forme de pensée sauvage, de pensée prérationnelle, forme d'après laquelle on fouille dans des matériaux amassés jusqu'à ce qu'ils riment ensemble »²⁷².

²⁶⁷ W.G. Sebald: *Austerlitz*, p. 314.

²⁶⁸ Nous traduisons ici plus littéralement que la traduction proposée par l'édition française en choisissant de traduire « die Auslöschung sämtlicher Gedächtnisspuren » par « effacement de toutes les traces mnésiques ». Cf. W.G. Sebald: *Austerlitz*, Francfort-sur-le-Main, Fischer, 2001, p. 381.

²⁶⁹ Sigmund Freud: *Idées, résultats, problèmes, Note sur le bloc-notes magique*, Paris, Payot, 1985, pp. 121-122.

²⁷⁰ W.G. Sebald: *Les Emigrants*, p. 190.

²⁷¹ W.G. Sebald: *Austerlitz*, p. 149.

²⁷² Sigrid Löffler: *Wildes Denken*, In: Profil 16/93, p. 106. In : Franz Loquai (éd.) : *W.G. Sebald*, Eggingen, Isele, 1997. Nous traduisons.

Les narrateurs des *Emigrants* et d'*Austerlitz* mettent la focale sur de nombreux détails. Ce n'est pas un hasard si le narrateur dit effectuer une sorte de montage « morceau par morceau » pour retracer la vie de Paul Bereyter²⁷³.

Il est à noter que le médium « photo » apparaît parfois seulement en filigrane. Pour illustrer cela, on pourrait citer pour exemple de cette présence uniquement suggérée la photographie du philosophe Wittgenstein qui est mise en relation avec le personnage Austerlitz²⁷⁴. On pourrait aussi évoquer la fin des *Emigrants* où il est question d'une exposition dans laquelle est exposée la photo de trois tisseuses juives dans le ghetto de Lodz' qui ne sont que décrites. Il s'agit ici d'une photo sortie du fruit de l'imagination qui semble tisser elle-même *in absentia* la trame de l'histoire²⁷⁵.

Conclusion

Pour conclure, on peut dire que les photos ont à première vue dans *Les Emigrants* et *Austerlitz* une fonction de vérification. A y regarder de plus près, force est de constater qu'elles revêtent un caractère factice et superficiel les apparentant à davantage à des simulacres qu'à des reflets fidèles de la réalité. Le recours à des photos semble refléter une « esthétique de l'approximatif » qui va de pair avec la volonté de Sebald de ne restituer une vérité que fragmentaire en pratiquant une archéologie freudienne et un bricolage structuraliste placé sous le signe de la polyphonie et du pluralisme.

²⁷³ W.G. Sebald: *Les Emigrants*, p. 62.

²⁷⁴ W.G. Sebald: *Austerlitz*, p. 50.

²⁷⁵ W.G. Sebald: *Les Emigrants*, p. 276.