

# Le “compagnon familial” : Beyle lu par W. G. Sebald

Chantal Massol

► **To cite this version:**

Chantal Massol. Le “compagnon familial” : Beyle lu par W. G. Sebald. M.-R. Corredor, B. Didier et H. de Jacquilot (dir.). Lectures et lecteurs de Stendhal, H. Champion, 2019, “Bibliothèque de littérature générale et comparée”. hal-01954131

**HAL Id: hal-01954131**

**<https://hal.univ-grenoble-alpes.fr/hal-01954131>**

Submitted on 18 Apr 2019

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# Lectures et lecteurs de Stendhal

Sous la direction de Marie-Rose Corredor, Béatrice Didier  
et Hélène de Jacquilot



HONORÉ CHAMPION  
PARIS

## LE « COMPAGNON FAMILIER » : BEYLE LU PAR W. G. SEBALD\*

L'œuvre de W. G. Sebald est caractérisée par une forte intertextualité. Elle convoque, de manière explicite ou implicite, de nombreux écrivains parmi lesquels on peut mentionner Walter Benjamin, Borges, Kafka, Primo Levi, Jean Améry, Nabokov, Perec, Ransmayr, Claude Simon, Robert Walser, etc. Certains interviennent, dans ses récits en prose, en tant que personnages : c'est le cas de Nabokov (*Les Émigrants*), Conrad, Casement, Swinburne, Fitzgerald (*Les Anneaux de Saturne*)... Dans cette « mémoire lisante »<sup>1</sup>, le XIX<sup>e</sup> siècle occupe une place importante : Sebald recueille, entre autres héritages, celui du romantisme allemand<sup>2</sup> et celui de la fiction romanesque allemande de ce siècle<sup>3</sup> – de cette imprégnation, il tire, en particulier, les effets d'étrangeté de son style<sup>4</sup> ; mais les références au XIX<sup>e</sup> siècle français sont elles-mêmes nombreuses, chez cet écrivain francophile : Flaubert, Chateaubriand (*Les Anneaux de Saturne*), Balzac (*Austerlitz*) font partie des écrivains du passé avec lesquels l'écriture sebaldienne revendique une relation privilégiée. Stendhal est également du nombre : l'œuvre littéraire en prose de Sebald lui réserve même une place inaugurale. C'est à lui que *Vertiges*<sup>5</sup>, la

---

\*Une version de cet essai est disponible en ligne dans La Réserve [En ligne], Livraison du 15 février 2016, mis à jour le : 14/02/2016, URL <http://ouvroir-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr/revues/reserve/342-le-compagnon-familier-beyle-lu-par-w-g-sebald>.

<sup>1</sup> « [...] le lecteur de Sebald suit les traces d'une mémoire lisante qui est le centre de gravité autour duquel se meuvent différents auteurs » (M. Pic, *W. G. Sebald – L'image-papillon*, Dijon, Les Presses du réel, 2009, p. 31).

<sup>2</sup> Sa bibliothèque, déposée à Marbach au *Deutsches Literaturarchiv*, comportait de nombreuses œuvres du romantisme allemand et autrichien (écrivain allemand, exilé, à partir de 1976, en Angleterre, où il enseigna à l'université d'East Anglia, Sebald était spécialiste de littérature allemande et générale). Voir L. Campos, *Fictions de l'après : Coetzee, Kertész, Sebald*, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 153-154.

<sup>3</sup> Influence qu'il revendique en particulier dans un entretien avec M. Silverblatt, « Une poésie de l'invisible », dans *WGS. Face à Sebald*, Paris, éditions inculte, 2011, p. 81.

<sup>4</sup> Lenteur, longueur des phrases, archaïsmes. Voir J. Mühlring, « L'exil perpétuel de W. G. Sebald », dans *WGS. Face à Sebald*, cit., p. 368.

<sup>5</sup> Titre original : *Schwindel. Gefühle* [1990], trad. fr. de P. Charbonneau, Arles, Actes Sud, 2000, puis Paris, Gallimard, « Folio » (ce sera notre édition de référence – en abrégé : V.). C'est également dans l'édition « Folio » que nous citerons *Les Émigrants (É)* et *Les Anneaux de Saturne (AS)*.

première prose fictionnelle<sup>6</sup> de l'écrivain, consacre en effet sa toute première partie, « Beyle ou le singulier phénomène de l'amour ».

*Vertiges*, précisons-le, se présente comme un recueil de quatre textes. Le premier et le troisième d'entre eux sont des fictions biographiques, rédigées à la troisième personne, et qui prennent pour personnages deux écrivains, Stendhal, appelé « Beyle », puis Kafka, désigné par l'initiale de son nom (« Le Dr K. »). Elles alternent avec deux textes rédigés à la première personne, qui ont le même narrateur, auquel un document iconographique donne le nom de « Sebald<sup>7</sup> », et qui se présentent comme des autofictions : elles racontent, en deux temps (« All'estero » – III<sup>e</sup> partie, puis « Il ritorno in patria » – IV<sup>e</sup> partie), le périple d'un nouvel Ulysse<sup>8</sup>... Beyle et Kafka font, dans cet ensemble savamment construit, figures de doubles de ce narrateur, et ont pour rôle de le guider dans sa quête identitaire. Entre ces différentes parties, les jeux de miroirs se multiplient, et les traces des trois écrivains en viennent à se rejoindre en un lieu unique – Riva<sup>9</sup>. Il ne sera guère possible de les suivre, ni d'observer de près les jeux intertextuels par lesquels Sebald unit les œuvres de Stendhal et de Kafka, parfois au prix d'anachronismes délibérés<sup>10</sup>, ou convoque, implicitement, d'autres écrivains qui jouent un rôle majeur dans cet ensemble de textes : Georges Perec et Claude Simon, notamment. Dans le cadre, restreint, de cette étude, notre propos se centrera sur la référence stendhalienne elle-même : il tentera de dégager les enjeux de la « fiction archivale »<sup>11</sup> dévolue à Beyle dans ce chapitre liminaire de l'œuvre, et de saisir les modalités de l'héritage que Sebald, lecteur de Stendhal<sup>12</sup>, entend recueillir de celui à qui, parmi ceux

---

<sup>6</sup> La première œuvre littéraire de Sebald est, en fait, un long poème fictionnel, *Nach der Natur, ein Elementargedicht*, publié en 1988 (*D'après nature. Poème élémentaire*, trad. fr. S. Muller et P. Charbonneau, Arles, Actes Sud, 2007).

<sup>7</sup> V., « All'Estero », p. 111.

<sup>8</sup> Figure que fait surgir le titre monteverdien (*cf. Il ritorno d'Ulisse in patria*) de la IV<sup>e</sup> partie.

<sup>9</sup> De même se superposent les dates de 1813 (Stendhal), 1913 (Kafka), et... 2013 (Sebald), date inscrite à la fin du recueil lui-même (V., 267), choisie pour compléter la série, et fictive (car *Vertiges* date de 1990, et Sebald décédera en 2001...).

<sup>10</sup> Ainsi, la première présence – discrète, mais intrigante – du motif du chasseur Gracchus (issu de l'œuvre de Kafka – *La Muraille de Chine* –, et qui tisse des liens entre les différentes parties du recueil) se manifeste au cours d'un épisode de la vie de Beyle, emprunté à *De l'Amour* (V., 31).

<sup>11</sup> La « fiction archivale » (expression proposée par L. Campos), se substitue à l'archive d'origine (*op. cit.*, p. 182).

<sup>12</sup> On note que les deux noms, phonétiquement, se font écho...

qui lui font « signe » « de l'autre rive »<sup>13</sup>, il accorde cette place primordiale – au sens premier du terme.

### Le « moment » Stendhal de l'écriture sebaldienne

C'est, de façon quasi-littérale, en suivant les traces de ce prédécesseur que Sebald, comme le représente l'*incipit* du recueil, s'engage, en 1990, dans l'écriture littéraire en prose :

À la mi-mai de l'été 1800 Napoléon, avec 36 000 hommes, franchit le Grand-Saint-Bernard, entreprise qui jusqu'alors avait relevé de l'impossible [...]. Au nombre des rares participants de cette légendaire traversée des Alpes dont le nom nous soit encore connu, figurait Henri Beyle. Il avait à l'époque dix-sept ans et, voyant définitivement révolues une enfance et une jeunesse abhorrées, il s'apprêtait avec quelque enthousiasme à entamer au service de l'armée une carrière qui allait encore, comme nous le savons, le mener par toute l'Europe (V., p. 11-12).

Sur les pas d'Henri Beyle sont ainsi franchis plusieurs seuils, dont le col du Grand Saint-Bernard est évidemment la métaphore : un seuil textuel – l'*incipit* négocie, comme il se doit, le passage de l'extra-texte au texte ; un seuil discursif : c'est par l'intermédiaire de ces pages consacrées à Beyle que s'effectue, dans l'œuvre de Sebald, la transition entre l'écriture universitaire et l'écriture des proses narratives<sup>14</sup> ; un seuil chronologique, enfin : ce passage décisif a lieu « à la mi-mai de l'année 1800 », à la veille d'un changement de siècle... L'entrée de Sebald dans son œuvre en prose coïncide ainsi avec celle de Beyle dans l'âge qui fait suite à la Révolution. C'est le « moment » Stendhal de l'écriture sebaldienne que construit donc cet *incipit* – « moment » étant à prendre en son sens étymologique (*momentum*, de *movimentum*) : ce qui met en mouvement. La représentation de ce « moment » est essentielle à la scénographie qu'élabore – pour se légitimer, s'autoriser – l'œuvre sebaldienne, en ce premier chapitre de *Vertiges* ; l'écrivain naissant<sup>15</sup> s'y trouve pris dans l'impulsion donnée par son aîné, répliquant son geste à deux siècles d'écart. La chronographie dans laquelle

---

<sup>13</sup> « C'est une chose de faire signe à un collègue qui s'en est allé, et c'en est une autre d'avoir le sentiment que l'on vous en a adressé un, depuis l'autre rive » (W. G. Sebald, *Séjours à la campagne*, trad. P. Charbonneau, Arles, Actes Sud, 2006, p. 132).

<sup>14</sup> Avant de devenir le chapitre liminaire de *Vertiges*, ce texte sur l'écrivain français avait fait l'objet, deux ans plus tôt, d'une publication autonome dans une revue littéraire, *Manuskripte. Zeitschrift für Literatur*, 99, mars 1988, avec le sous-titre « Bref essai biographique sur Stendhal ».

<sup>15</sup> L'idée d'une naissance est sans doute suggérée plus nettement dans la traduction française que dans le texte original, en raison du double sens, topographique et anatomique, que revêt, en français, le mot « col ».

s'inscrit sa parole est donc celle d'un instant de transition, d'un point de bascule vers une nouvelle ère ; cet instant initial est l'aube de la modernité – au-delà de ce point, les dix-neuvième et vingtième siècles vont se trouver, dans le recueil, couplés, unis par mille jeux de reflets, dans un espace fictionnel spéculaire. La topographie<sup>16</sup> de cette scène énonciative est, de même, le lieu d'un passage, vers un espace ouvert qu'arpenteront, à l'instar de ce Beyle de *Vertiges*, et, pour commencer, celui de ce recueil même, les narrateurs sebaldiens, un espace donné d'emblée comme européen, même si ce cadre géographique ne borne pas leurs pérégrinations<sup>17</sup>.

De ces indications scénographiques se dégage, de même, une paratopie<sup>18</sup>. Ce temps et ce lieu d'un passage métaphorisent la « localité paradoxale » que Sebald assigne à son discours : celle d'un infini franchissement de frontière – sa figure paratopique d'émigrant perpétuel se modelant ici sur celle de l'écrivain-voyageur (« éternel voyageur en de multiples contrées », *V.*, 20) que ces pages offrent, avant tout, de Stendhal.

Après cette apparition inaugurale, la figure de Beyle, ainsi que les allusions à l'œuvre stendhalienne, se dissémineront dans les autres récits de *Vertiges* – puis dans l'ensemble de la trilogie identifiée par Martine Carré, et qui rassemble *Vertiges*, *Les Émigrants* et *Les Anneaux de Saturne*<sup>19</sup>. Ainsi, aux thermes de Riva, le voisin de table du Dr K., un vieux général, garde un livre toujours ouvert auprès de lui – on reconnaît, à son discours (sur la bataille de Waterloo, *V.*, 163), *La Chartreuse de Parme*. Un peu plus loin, dans le même récit, vient s'immiscer, dans les propos du Dr K., le terme de « cristallisation » (*V.*, 172). Dans *Les Émigrants*, le thème stendhalien est discrètement annoncé par le nom de Paul Bereyter dont Sebald rebaptise le personnage (réel) de son second récit – c'est celui de l'une des amantes de Beyle (Angeline Bereyter), rapidement évoquée dans *Vertiges* (*V.*, p. 29). Il se trouvera développé dans le quatrième récit, où le narrateur raconte sa

<sup>16</sup> Nous prenons évidemment ces termes (« chronographie », « topographie ») dans le sens que leur donne D. Maingueneau (*Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, A. Colin, 2004, p. 192).

<sup>17</sup> *Les Anneaux de Saturne* nous mènent, depuis l'Europe, vers le Congo (V), ou la Chine (VI)... De même, à partir de cette chrono-topographie moderne et européenne, on explore les temps disparus (*Vertiges* évoque Dante – p. 43 –, Casanova – p. 63 et suiv. – etc.).

<sup>18</sup> Rappelons que, par ce terme, D. Maingueneau désigne la « localité paradoxale » de l'énonciation littéraire. Celle-ci, en effet, se caractérise par son impossible inclusion dans un lieu (« l'espace littéraire vit de ne pas avoir de lieu véritable », p. 70). La paratopie de l'écrivain n'est pas « l'absence de tout lieu, mais une difficile relation entre le lieu et le non-lieu, une localisation parasitaire, qui vit de l'impossibilité même de se stabiliser » (*ibid.*, p. 52-53).

<sup>19</sup> Voir ses observations à ce sujet (M. Carré, *op. cit.*, p. 134-135).

longue observation du travail de minéralisation qui s'opère dans les salines de Kissingen – écho au passage de *Vertiges* où se trouve relatée la visite de Beyle aux salines de Hallein, et la naissance de la théorie de la cristallisation. Dans *Les Anneaux de Saturne*, le jeune Joseph Conrad se verra « en héros stendhalien » (A.S., p. 149), et quelques pages plus loin, le narrateur, découvrant le site de la bataille de Waterloo, verra, fermant les yeux, « Fabrice, le jeune héros de Stendhal, errer sur le champ de bataille, pâle, les yeux fiévreux » (*ibid.*, p. 166)...

Ces échos stendhaliens, qui tissent ainsi des liens entre les recueils de la trilogie, se prolongeront en outre au-delà d'elle, dans *Austerlitz* : dans cette ultime œuvre de Sebald, le long récit, par un professeur d'histoire, de la bataille éponyme finit par évoquer, dans sa confusion grandissante, celui de la bataille de Waterloo dans *La Chartreuse*<sup>20</sup>...

Quant au mouvement qui donne son impulsion à l'écriture, il participera, lui aussi, dans *Vertiges*, du jeu de la mise en recueil, devenant – comme, dans le contexte kafkaïen, les divers surgissements du Chasseur Gracchus – l'un des motifs privilégiés du livre : associé à la quête mémorielle du narrateur, il désigne, de manière métaphorique, le difficile et souvent fugitif accès au souvenir. C'est fort symboliquement qu'un « col » se donne à « franchi[r] » (V., 180) au narrateur autofictif du dernier récit (« Il ritorno in patria »), avant sa descente, dans une vallée des Alpes, vers W.<sup>21</sup>, le village bavarois de son enfance, où le mène sa quête de lui-même ; quête double, d'ailleurs, car au crime « biographique » alors exhumé se superpose un crime historique, collectif, dont on entrevoyait l'existence dans « All'Estero », au moment de l'évocation de la « conquête du col » de Vall'Inferno<sup>22</sup> (V., 90). C'est sur les traces de ce crime collectif pressenti que nous mène, à l'*explicit*, l'ultime passage de col du recueil. Le rêve sur lequel s'achève le livre est le lieu d'un nouveau franchissement, symbolique, du Grand-Saint-Bernard :

Puis j'ai traversé en songe une contrée montagneuse ; la route revêtue d'un fin gravier blanc s'élevait en boucles infinies au travers des forêts et menait ensuite, passé un col, à une profonde entaille permettant d'accéder à l'autre flanc d'un massif qui n'était autre, je le savais dans mon rêve, que les Alpes. (V., p. 265)

<sup>20</sup> *Austerlitz*, trad. P. Charbonneau, Arles, Actes Sud, 2002, p. 89.

<sup>21</sup> Référence transparente à l'œuvre de Perec...

<sup>22</sup> « Des gerbes de feu dans les montagnes et une forêt criblée d'obus » (V., 90). C'est un épisode de la première guerre mondiale qui est ici évoqué – à Vall'Inferno, les Italiens s'emparent de passages et de sommets alpins tenus par les Autrichiens, et rétablissent les frontières – mais dans cette évocation, les époques se superposent, comme souvent chez Sebald : le passage par la gare de Franzenfeste fait surgir le récit de la bataille (du même nom) de 1806.

Franchissement qui n'est pas un aboutissement : « [...] dans le lointain se dressait une autre chaîne montagneuse, et dont je soupçonnais que de ma vie je ne parviendrais à la franchir » (V., p. 266). La quête mémorielle s'oriente, dans ces dernières lignes, vers un « gouffre vertigineux » (V., p. 266) où résonnent des paroles « portées par un écho sur le point de s'éteindre » (*ibid.*), fragile témoignage à saisir sur fond d'incendie ravageur, celui de Londres – sous l'évocation du désastre de 1666<sup>23</sup> se lit également sans trop de difficulté celle des bombardements allemands de 1940...

Dans ce rêve qui ouvre le livre sur l'œuvre à venir, et lui assigne un programme (inachevable), le narrateur se révèle être l'*alter ego* du Beyle campé par la biographie initiale :

Beyle [...] avait participé à l'épouvantable retraite de Russie, puis [...] il avait été terrassé au plein cœur de l'été par une maladie au cours de laquelle des images du grand incendie de Moscou et de l'ascension du Schneekopf, qu'il avait prévu d'effectuer avant que la fièvre ne survienne, lui avaient sans cesse brouillé les sens. De manière récurrente, Beyle se voyait au sommet de la montagne, coupé du reste du monde, cerné par les tourmentes de neige qui défilaient horizontalement et par les flammes qui tout autour s'échappaient des toits des maisons (V., p. 30).

### La fiction biographique

Revenons, donc, sur cette courte biographie de Beyle<sup>24</sup> proposée par le récit inaugural. Retracée à la troisième personne, elle est composée à partir de fragments des *Œuvres intimes* publiées dans l'édition de la Bibliothèque de la Pléiade<sup>25</sup> (*Vie de Henry Brulard, Journal*), de *De l'Amour*, et, comme l'a relevé Martine Carré, de lectures de textes critiques sur Stendhal – au premier rang desquels les commentaires et notes des éditions procurées par V. Del Litto<sup>26</sup>. Sont inclus, également, des documents iconographiques, dont la plupart proviennent de l'*Album Stendhal* de la Pléiade<sup>27</sup>.

<sup>23</sup> Tombe « éventrée » de l'évêque Braybrookes, explosion de l'arsenal... (V., p. 267).

<sup>24</sup> 27 pages dans l'édition Folio.

<sup>25</sup> Il s'agit de l'édition établie par V. Del Litto, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1981 (t. I), 1982 (t. II). Ce sera, donc, notre édition de référence (en abrégé : *OD*), bien qu'elle ne soit pas la plus conforme à l'état des manuscrits de Stendhal. Mais nous reverrons également, chaque fois que ce sera possible, à l'édition, plus fidèle, des *Journaux et papiers* de Stendhal procurée par C. Meynard, H. de Jacquilot et M.-R. Corredor, dont le tome I (qui couvre la période 1797-1804) est paru aux ELLUG (Grenoble) en 2013 (en abrégé : *JP*). *Vie de Henry Brulard, OI*, II (en abrégé *VHB*).

<sup>26</sup> M. Carré, *op. cit.*, p. 61.

<sup>27</sup> *Album Stendhal*, Iconographie réunie et commentée par V. Del Litto, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1966.



Mais c'est, malgré le caractère « sérieux » de ses sources, une biographie réinventée, qui, par sa « fictionalité et [sa] subjectivité assumées<sup>28</sup> » s'apparente, comme on l'a dit, à cette forme, affectionnée de nos contemporains<sup>29</sup>, qu'est la fiction biographique. Non seulement Sebald traite délibérément son personnage en personnage de fiction, ainsi que l'a observé Martine Carré<sup>30</sup>, mais il fait basculer à plaisir, de manière ostensible et parfois outrancière, la teneur même des écrits « autobiographiques » de Beyle dans le registre fictionnel, en s'emparant, souvent, des virtualités du texte stendhalien lui-même. Ainsi, il se plaît à « faire du roman<sup>31</sup> », lorsque le texte-source repousse la tentation romanesque : alors que la *Vie de Henry Brulard*, par exemple, raconte en deux lignes la représentation, à Ivree, du *Matrimonio segreto* de Cimarosa, retenant simplement que « l'actrice qui jouait Caroline avait une dent de moins sur le devant » (VHB, 951), le récit de Sebald développe l'épisode avec truculence, en outrant le « romanesque » avoué par son inspirateur<sup>32</sup> :

Déjà fortement sollicitée par la précarité des circonstances, l'imagination de Beyle s'exalta encore davantage à la musique de Cimarosa. Dès le passage du premier acte où Paolino et Carolina, mariés en secret, unissent leurs voix pour le duo timoré *Cara, non dubitar : pietade troveremo, se il ciel barbaro non è*, il se crut non seulement lui-même sur les tréteaux de cette scène assez rudimentaire, mais aussi, réellement, dans la maison du marchand bolonais dur d'oreille, étreignant dans ses bras la plus jeune de ses filles. Son cœur se serra à ce point que dans la suite de la représentation les larmes lui vinrent aux yeux à plusieurs reprises et qu'en quittant l'Empireum il était persuadé que l'actrice ayant incarné Carolina et qui, comme il croyait l'avoir remarqué sans

---

<sup>28</sup> A.-M. Monluçon et A. Salha, *Fictions biographiques XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, coll. « Cribles », 2007, « Introduction », p. 11.

<sup>29</sup> On en connaît le succès en France. Elle s'est également développée dans les pays de langue allemande – Sebald étant l'un des principaux écrivains à la pratiquer (mentionnons également l'autrichien C. Ransmayr, *Le Dernier des mondes* [1988], Paris, Flammarion/POL, 1989, ou encore, pour remonter plus loin dans le temps, H. Broch, *La Mort de Virgile* [1945] Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1980).

<sup>30</sup> M. Carré, *op. cit.*, p. 56-61.

<sup>31</sup> Cette crainte de *faire du roman* est exprimée à de nombreuses reprises dans la *Vie de Henry Brulard*, dans laquelle Stendhal se contente souvent d'être factuel et laconique : « nous fûmes [...] occupés de la bataille du Tessin, où il me semble que nous fûmes mêlés, mais sans danger. Je n'en dis pas davantage, de peur de *faire du roman* », VHB, 952, nous soulignons. Voir aussi le passage cité de *Ibid.*, 951.

<sup>32</sup> « Le romanesque chez moi s'étendait à l'amour, à la bravoure, à tout » (VHB, 956). Voir à ce sujet C. Mariette-Clot, « Un jeune homme très romanesque : Henri Beyle 1801-1814 », dans *Henri Beyle, un écrivain méconnu 1797-1814*, sous la dir. de M. Arrous, F. Claudon, M. Crouzet, Paris, éd. Kimé, 2007, p. 353-365.

équivoque possible, l'avait plus d'une fois gratifié expressément d'un regard, ne manquerait pas de lui offrir les félicités promises par la musique. Cela ne le troublait nullement que l'œil gauche de la soprano aux prises avec les vocalises un peu difficiles se déportât légèrement vers l'extérieur, ni qu'il lui manquât, en haut à droite, une canine ; sur ces défauts, bien plus, s'ancre l'ardeur de ses sentiments. (V., 17).

De même, c'est pour leur caractère autofictif qu'il retient, manifestement, certains détails de l'autobiographie stendhalienne : le Beyle de *Vertiges*, venant tout juste de triompher des résistances d'Angela Pietragrua, s'empresse de noter « sur ses bretelles la date et l'heure précises de sa conquête, le 21 septembre, onze heures et demie du matin » (V., 20). Cette précision, pourtant, est absente du *Journal* à la date même d'accomplissement de ce haut fait<sup>33</sup>. Elle ne nous est apportée que deux ans plus tard, lorsque Beyle s'attendrit sur cet anniversaire (et qu'il s'emploie à soigner sa propre légende ?) : « Je vois sur mes bretelles que ce fut le 21 septembre, à 11h et demie du matin »<sup>34</sup>.

Nous ne pouvons, malheureusement, relever toutes les libertés que le récit sebaldien prend vis-à-vis de ses hypotextes, ni suivre de près le jeu de cette réécriture, souvent savoureuse, de moments fameux de la vie du « biographié » : affectation au 6<sup>e</sup> régiment de dragons, bévue commise, vis-à-vis de Matilde Dembowski, à Volterra<sup>35</sup>, « victoire » sur Angela Pietragrua... Sebald force volontiers le trait – jusqu'à la caricature – lorsqu'il s'agit de souligner les travers de son héros, accentuant particulièrement la gaucherie de ses comportements amoureux ou sa vanité naïve en matière de conquêtes féminines. Mais les déformations que subissent les textes-sources sont loin de se borner à ces effets d'un regard distancié et amusé<sup>36</sup>. Elles modifient parfois profondément – comme on peut s'y attendre – le sens des épisodes rapportés, et incitent à examiner, globalement, les réagencements que subit, sous la plume de Sebald, la biographie de Beyle.

---

<sup>33</sup> 21 septembre 1811, *A Tour through Italy*, *OI*, I, 770.

<sup>34</sup> 21 septembre 1813, *Ibid.*, 887.

<sup>35</sup> M. Carré relève ce passage qui renchérit à plaisir sur un épisode bouffon rapporté par V. Del Litto : « Il s'était acheté une nouvelle redingote jaune, des pantalons bleu foncé, des chaussures noires laquées, un chapeau de velours extrêmement haut et une paire de lunettes vertes, et accoutré de la sorte, il errait dans Volterra et essayait d'apercevoir Matilde aussi souvent que possible, ne fût-ce qu'à distance », V., 27, cité par M. Carré, *op. cit.*, p. 57 – Del Litto ne mentionne lui, que les « lunettes vertes » (V. Del Litto, Préface, dans *De l'Amour*, Paris, Gallimard, « Folio », 1980, p. 13).

<sup>36</sup> Et, bien entendu, auto-ironique (voir *infra*)...

« Beyle » : ce récit liminaire ne donne pas d'autre nom au biographié. Il n'est pas, toutefois, en quête d'un « Beyle avant Stendhal » : « Beyle », matériau premier de la réécriture, est clairement traité ici – le renchérissement sur la dimension fictionnelle des hypotextes vient de nous le montrer – comme un *personnage* de Stendhal<sup>37</sup>, au détriment de toute illusion biographique. Produit de l'œuvre stendhalienne, il devient en outre, à travers cette « écriture seconde » qu'est la fiction biographique, un moyen, pour le sujet écrivain, de « se di[re] lui-même », à travers « la façon qu'il a d'interroger le travail de l'autre<sup>38</sup> ». On touche ici à la question de l'articulation entre la biofiction qui ouvre le livre et l'autofiction qui occupera les deuxième et quatrième récits. Il y a donc lieu d'observer ce que l'auteur de *Vertiges* retient de la vie de « Beyle », la façon dont il reconstruit sa biographie et le métamorphose, au fil des pages, *en personnage de Sebald* – et la manière dont, ce faisant, il rend compte (puisque tel est l'un des objets d'une fiction biographique d'écrivain) du rapport entre création et créateur<sup>39</sup>.

Retenu comme moment fondateur, au prix d'un déplacement notable, car cet épisode est raconté par Stendhal à la fin du *Brulard* (VHB, 940 et suiv.), le passage des Alpes est, conformément à l'hypotexte, celui où le destin du biographié (« poule mouillée complète » avant le Saint-Bernard, *ibid*, 939) change<sup>40</sup>, celui du passage vers l'Italie et d'une triple initiation : à la guerre (la colonne avec laquelle il marche essuie, au fort de Bard, le feu de l'ennemi, V., 13), à la musique (il assiste, à Ivree, à une représentation, qui le transporte, du *Matrimonio segreto* de Cimarosa, V., 16-17), à l'amour – initiation physique (Sebald comble sur ce point, non sans malice, un « blanc » du *Brulard*<sup>41</sup>), mais aussi « plus abstraite », à travers la passion qu'il développe « dans le même temps » (V., 19) pour une Angela Pietragrua ici suspicieuse et distante. Vient ensuite l'évocation, sept années plus tard<sup>42</sup>,

---

<sup>37</sup> « [...] ce Beyle avant Stendhal que cherche Sainte-Beuve n'est qu'une illusion biographique : la vraie forme de Beyle est essentiellement *seconde* : Beyle n'est légitimement pour nous qu'un personnage de Stendhal », observait pertinemment G. Genette dans *Figures II*, Seuil, 1969 (« Stendhal », p. 156).

<sup>38</sup> D. Viart, « Essais-fictions : les biographies (ré)inventées », dans *L'Éclatement des genres au XX<sup>e</sup> siècle*, sous la dir. de M. Dambre et de M. Gosselin-Noat, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2001, p. 341.

<sup>39</sup> *Fictions biographiques XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles*, cit., « Introduction », p. 24.

<sup>40</sup> Cette date de 1800, souligne le *Brulard*, est celle du « premier début d'un fou dans le monde » (VHB, 949).

<sup>41</sup> Beyle est simplement allusif : « Le curé [...] m'apprit que *Donna* voulait dire femme, *cattiva* mauvaise » (VHB, 956). Sebald est explicite (V., 19), et il condense, dans son invention du récit de la perte d'innocence de son personnage, plusieurs passages des *Œuvres intimes*.

<sup>42</sup> Et non onze, comme le voudrait le respect de la chronologie stendhalienne (VHB, 975).

de la victoire sur celle que Beyle surnomme « lady Simonetta », et du départ de Milan (V., 20). La séquence suivante a pour cadre temporel 1801, autre année déterminante de cette biographie fictive – elle est marquée, notamment, par la halte de Beyle sur le champ de bataille de Marengo. Nous le retrouvons ensuite en 1818 : en mars, il fait la connaissance de Matilde, auprès de laquelle il compromet irrémédiablement ses chances par une *gaffe* (en français dans le texte)<sup>43</sup> ; c'est de sa déception que naît le projet d'écrire un « mémoire sur l'amour » (V., 28). Est alors évoqué le voyage, relaté dans *De l'Amour*, que Beyle prétend avoir fait avec une Mme Gherardi à l'existence incertaine – nous sommes alors ramenés à une date que Sebald suppose être 1813, aux lendemains de la retraite de Russie. Ce voyage les conduit de Bologne aux bords du lac de Garde, puis à Salzburg, où tous deux visitent les salines de Hallein, et où Beyle développe sa théorie de la cristallisation. C'est le thème amoureux – et les méditations pessimistes qu'il inspire alors à Beyle – qui assure la transition avec la séquence suivante, située en 1826 : notre auteur a dépassé la quarantaine, il est assis sur un banc au-dessus du lac d'Albano<sup>44</sup>, il trace sur la poussière, du bout de sa canne, les initiales des noms de ses anciennes maîtresses. C'est l'occasion d'un nouveau retour sur la rédaction de *De l'Amour*, et du récit de la séparation d'avec (l'imaginaire ?) Mme Gherardi, sur le trajet qui les ramène vers Bologne. Vient ensuite l'évocation rapide de la période de 1829 à 1842, au cours de laquelle Beyle rédige ses grands romans, harcelé par les symptômes de la syphilis, affaibli par les « médications hautement toxiques » (V., 37) qu'il absorbe depuis des années (Sebald date l'infection de l'année 1800). Après six années, encore, de « labeur acharné » (V., 37), il est victime d'une attaque d'apoplexie sur le trottoir de la rue Neuve-des-Capucines, et meurt le lendemain, dans son appartement, « sans avoir repris connaissance » (V., 38).

Ce Beyle parfois méconnaissable nous est dépeint, essentiellement, sous les traits d'un mélancolique. Cet aspect de sa personnalité est noté, pour la première fois, p. 21, dans le passage qui fait suite à la surprenante issue<sup>45</sup> que Sebald ménage au récit de sa « victoire » sur Angela Pietragrua. Racontant son départ précipité de Milan, le texte de la fiction biographique s'éloigne considérablement de celui du *Journal*<sup>46</sup> :

---

<sup>43</sup> C'est ici qu'intervient l'épisode de Volterra, où Beyle, croyant pouvoir demeurer *incognito*, rejoint Matilde (voir ci-dessus, note 35).

<sup>44</sup> Cf. *VHB*, 541-545.

<sup>45</sup> Voir *infra*.

<sup>46</sup> Cf. *OI*, I, 770.

Assis dans la diligence et regardant défiler à l'extérieur le beau paysage, il se demande, éternel voyageur en de multiples contrées, s'il obtiendra jamais d'autres victoires que celle qu'il vient de remporter de haute lutte. À la nuit tombée s'insinue en lui une mélancolie qui lui est désormais familière et se nourrit de sentiments d'infériorité et de culpabilité analogues à ceux qui pour la première fois l'avaient durablement hanté vers la fin de l'année 1800 (V., 20-21).

Le biographié du premier récit de *Vertiges* s'apparente ainsi aux narrateurs des proses sebaldiennes – eux-mêmes si proches de l'écrivain qui les met en scène. Comme eux, c'est un solitaire, un voyageur dont les pérégrinations sont placées sous le signe de Saturne<sup>47</sup> – c'est explicitement le cas dans le troisième volume de la trilogie<sup>48</sup> – comme l'est d'ailleurs l'œuvre littéraire entière de Sebald, au seuil de laquelle<sup>49</sup>, comme le rappelle Mathieu Larnaudie, l'écrivain a dressé la sombre figure de l'explorateur Bering, telle une « vigie mélancolique, fantomatique et inaugurale<sup>50</sup> ». Il partage avec ces narrateurs la caractéristique de ne pas être « éligible au bonheur<sup>51</sup> ». Si la mélancolie est un état d'esprit que se reconnaît volontiers Stendhal<sup>52</sup>, il est clair que Sebald, une fois encore, force le trait : car on sait bien que le bonheur est pour son modèle une préoccupation majeure et un constant objet de quête. Ce changement de tonalité<sup>53</sup> est l'un des aspects les plus frappants de la réécriture sebaldienne des œuvres dites « intimes » de Beyle : le Beyle de Sebald se trouve dépossédé de son « beylisme »... Sous la plume de l'auteur de *Vertiges*, ses succès amoureux deviennent des échecs – telle cette victoire sur « lady Simonetta », que Sebald raconte en ces termes :

Elle réussit néanmoins à lui arracher la promesse qu'une fois sa faveur accordée, il quittera aussitôt Milan. Beyle accepte cette condition sans rien objecter, et le jour même quitte la ville qui lui a si longtemps manqué [...]. (V., 20)<sup>54</sup>

---

<sup>47</sup> Voir M. Pic, *W. G. Sebald – L'Image papillon*, cit., p. 24.

<sup>48</sup> *Les Anneaux de Saturne*.

<sup>49</sup> Dans le poème *D'après nature*, cit., « ... et que j'aïlle tout au bout de la mer », XV (p. 33 et suiv.)

<sup>50</sup> M. Larnaudie, « Une carence existentielle chronique », *WGS. Face à Sebald*, cit., p. 216.

<sup>51</sup> L. Hunt, « L'émigrant », *ibid.*, p. 27.

<sup>52</sup> Il en prend acte pour le combattre : voir, par exemple, *OI*, I, 469 (30 [septembre 1806]).

<sup>53</sup> « Voici un intervalle de bonheur fou » (*VHB*, 965), « Comment peindre le bonheur fou ? » (*ibid*, 957), s'interroge Stendhal à la fin du *Brulard*.

<sup>54</sup> Aucune « promesse » de ce type dans le récit du *Journal* (*OI*, I, 770), où la date du départ de Beyle est fixée à l'avance. Celui-ci, d'ailleurs, revoit Angelina à Varese dès le 14 octobre 1811, et leur liaison mouvementée prend fin, en réalité, en octobre 1815 (*ibid.*, 947 [15 octobre]).

et qui se conclut, comme on l'a vu plus haut, sur une méditation pessimiste bien étrangère à l'état d'esprit de celui qui a formé en sa jeunesse le projet d'être un « séducteur de femmes » (*VHB*, 870), et qui, s'il fut souvent occupé d'amours malheureuses, fit toujours de l'amour « la plus grande des affaires<sup>55</sup> ». On s'aperçoit qu'en réécrivant le « dénouement<sup>56</sup> » de cette entreprise de séduction, Sebald amalgame les attitudes d'Angela et de Matilde, dont Stendhal n'obtiendra pas les faveurs : la première se montre aussi réservée et défiante envers le jeune Beyle que le sera la seconde (« Angela, à qui la passion de cet étrange amoureux ne dit guère qui vaille [...] », *V.*, 19), et énonce des « conditions<sup>57</sup> » qui ne sont pas sans rappeler celles par lesquelles Mme Dembovski<sup>58</sup> tiendra à distance son amoureux trop empressé. La victoire de 1811 s'assimile, ici, à la défaite de 1819...

Cette superposition des femmes aimées aboutit à la création d'une figure qui les condense toutes : celle de Mme Gherardi, qui, telle qu'elle apparaît dans ces pages, est un pur produit de l'imagination de Sebald :

Il est fondé de supposer que Beyle s'est servi de son nom pour coder celui de diverses de ses amantes, telles Adèle Rebuffel, Angéline Bereyter et bien sûr Matilde Dembovski, et que Mme Gherardi, dont la vie, comme Beyle l'écrit à un endroit, remplirait facilement tout un roman, n'a pas d'existence réelle en dépit de toutes les références documentaires, qu'elle n'est en quelque sorte qu'un ectoplasme auquel Beyle par la suite est resté fidèle pendant des décennies (*V.*, 29).

La relation avec cette figure « mystérieuse et fantomatique » (*V.*, 29) est marquée par l'incompréhension, au rebours de ce que relate le passage ici réécrit – le fragment intitulé « Le rameau de Salzburg », placé par Del Litto en « complément » de *De l'Amour*<sup>59</sup>. Chez Stendhal, les conversations

---

<sup>55</sup> « L'amour a toujours été pour moi la plus grande des affaires, ou plutôt la seule », *VHB*, 767.

<sup>56</sup> *Journal*, *OI*, I, 771.

<sup>57</sup> Inexistantes dans le *Journal*. Les caprices ultérieurs d'Angela (16 octobre 1814, *OI*, I, 916) ne sont pas des « conditions »...

<sup>58</sup> Après avoir reproché à Beyle les lettres qu'il a osé lui écrire après l'épisode de Volterra, Matilde « consent [...] à le recevoir encore, mais pas plus de deux fois par mois, et à la condition expresse qu'il ne sera jamais plus question d'amour » (Introduction de V. Del Litto à *De l'Amour*, cit., p. 14).

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 355-367. C'est la principale apparition dans l'œuvre stendhalienne du personnage de Mme Gherardi, qui se trouve également évoqué, par exemple, dans *Rome, Naples et Florence*, à la date du 16 janvier (Pauvert, 1955, p. 205). Stendhal « fictionnalise » un personnage dont l'existence semble attestée – Sebald construit, comme dans tout le récit, une fiction au second degré.

auxquelles donne lieu, entre le narrateur et Mme Gherardi, la visite des salines de Hallein sont caractérisées par la complicité, l'entente à demi-mot. Si le narrateur laisse, à la fin de l'épisode, « [s]on cheval s'éloigner de celui de Mme Gherardi », c'est parce que ces compagnons de voyage pratiquent l'un envers l'autre « la vertu nommée discrétion<sup>60</sup> », la discussion sur les amours du peintre Oldofredi ayant tacitement renvoyé chacun d'eux à sa propre passion du moment... Dans *Vertiges*, au contraire – où la petite société qui entoure les deux voyageurs a disparu – le désaccord s'installe rapidement. Lors d'un entretien sur le bonheur que Sebald imagine, entre eux, au bord du lac de Garde, sur le trajet qui les mène à Salzburg, Mme Gherardi soutient que l'amour, produit de la civilisation, est une « chimère », une « passion qui règle ses dettes en une monnaie inventée par elle, un commerce factice, donc, aussi peu utile au bonheur que l'appareil à tailler les plumes d'oie que Beyle s'était acheté à Modène » (V., 31). C'est donc sans trop de surprise qu'on la voit refuser de se prêter au jeu et railler Beyle lorsque, aux salines de Hallein, celui-ci lui explique sa métaphore de la cristallisation. Il est alors censé voir dans cette attitude « une démonstration des difficultés surgissant constamment à l'improviste lorsqu'il y allait de trouver une femme au diapason de ses pensées » (V., 31), et comprendre que les « obstacles » (V., 35) qui le séparent des femmes sont invincibles. Le fait qu'il laisse peu à peu, sur le chemin du retour, son cheval s'éloigner de celui de Mme Gherardi n'est plus alors le signe d'une délicate entente, mais le symbole d'un renoncement qui dissout ce personnage caustique<sup>61</sup> dans le fantasme<sup>62</sup>.

Le monde, si peuplé de figures féminines, de Stendhal rejoint, avec cette séparation et l'évanouissement de ce personnage aussi chimérique (il est composite et illusoire) que l'objet de son discours, celui, essentiellement masculin<sup>63</sup>, et si peu habité par le thème amoureux<sup>64</sup>, des fictions sebaldiennes. « Singulier phénomène de l'amour », en effet...

---

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 367.

<sup>61</sup> Et peut-être lui-même mélancolique : « Beyle [...] se figea d'effroi quand pour elle-même, lui sembla-t-il, elle se mit à parler d'un bonheur divin auquel rien dans la vie ne peut être comparé », V., 35.

<sup>62</sup> « Puis il laissa peu à peu son cheval s'éloigner de celui de Mme Gherardi, qui de toute manière, dit-il, n'existait peut-être que dans son imagination [...] » (V., 36).

<sup>63</sup> Le narrateur du premier récit des *Émigrants* a une compagne, Clara, dont le récit fait connaître bien peu de choses. Le thème amoureux sera présent dans *Austerlitz*, grâce au personnage (au nom balzacien) de Marie de Verneuil ... cette histoire sera toutefois celle d'un échec et d'une séparation.

<sup>64</sup> Au terme de cette (anti-) initiation amoureuse, il est devenu un avatar de ce « pur errant, promeneur métaphysique, inapte à l'attachement à quelque chose matérielle ou quelque lieu que ce soit » que Sebald fait de Robert Walser, l'un de ses doubles les plus proches (M. Larnaudie, art. cité, p. 222-223).

Le paragraphe qui suit la dissipation de l'image de Mme Gherardi nous montre Beyle « rédigea[nt] ses grands romans entre les années 1829 et 1842 » (V., 36) : il aura fallu l'expérience de ce deuil amoureux pour que s'affirme le grand écrivain...

Mais cette mélancolie qui empreint profondément la vie amoureuse de ce Beyle fictif lui est, nous dit le passage cité plus haut, familière, de fait, depuis 1800 ; elle s'origine dans un épisode antérieur et d'un autre type : celui de la bataille de Marengo. Après un temps d'euphorie, qui suit la bataille, vient pour le jeune dragon celui d'un assombrissement – lequel fait suite au jour où « pour la première fois il avait eu le droit d'endosser l'uniforme » (V., 21). C'est à ce moment-là que tout bascule, pour s'inscrire sous le signe de Saturne : Angela ne prête aucune attention à lui, la maladie<sup>65</sup> se déclare<sup>66</sup>. L'« orée du nouveau siècle » (V., 22) est le moment d'une véritable inversion des signes : lorsque Beyle assiste, en 1801, à une seconde représentation du *Matrimonio segreto* – à la Scala, cette fois<sup>67</sup> – il ne parvient pas à s'imaginer, comme à Ivree, au milieu des personnages, et la musique, au lieu de lui procurer du bonheur, lui « brise [...] » presque « le cœur » (*ibid.*). Quand éclatent les applaudissements, l'image qui s'impose à lui nous introduit à la thématique centrale de l'œuvre sebalienne<sup>68</sup> :

Le tonnerre d'applaudissements qui, à la fin du spectacle, emplit la salle de l'opéra, lui parut être l'acte final d'une destruction, comme les crépitements d'un gigantesque incendie, et longtemps encore il resta assis à sa place, comme figé par l'espoir que le feu allait le consumer (*ibid.*).

---

<sup>65</sup> Il s'agit, pour Sebald, de la syphilis, que Beyle ne semble avoir contractée qu'en 1801 (il se plaint, ces années-là, de douleurs gastriques – *OI*, I, 7, 8, 9, et *JP*, I, 67, 69, 70, 94...).

<sup>66</sup> C'est sous le signe d'un « bonheur fou » (*VHB*, 957) que Stendhal, à l'inverse, place l'année 1800, et en particulier ces premiers temps de la passion pour A. Pietragrua (*ibid.*, 958). Quelques pages plus haut, il avait exposé la signification symbolique que lui-même donnait au franchissement du col alpin « [...] depuis le passage du mont S[ain]t-Bernard [...], je n'ai plus eu à me plaindre du destin, ains au contraire à m'en louer » (*ibid.*, 948).

<sup>67</sup> On ne trouve, dans le *Journal*, aucune mention, en 1801, de cette représentation milanaise (forgée ici pour les besoins de la cause). Le *Matrimonio segreto* figure, de fait, à l'affiche de la Scala en 1800, et Stendhal l'y verra bien représenté, mais en 1811 et en 1817. C'est à Paris qu'il entend l'opéra de Cimarosa en 1801 (voir F. Claudon, « Stendhal et Cimarosa », dans *Stendhal e Milano*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1982, p. 566-567). Par ailleurs, la salle de la Scala suscite chez Stendhal une « émotion » positive, provoquée en 1811 par le bonheur de renouer avec l'*arte di godere* milanais (*OI*, I, 736).

<sup>68</sup> Voir l'essai intitulé *Luftkrieg und Literatur*, traduit en français sous le titre *De la destruction comme élément de l'histoire naturelle* [trad. P. Charbonneau], Arles, Actes Sud, 2004.



C'est à cet incendie initial que viendront faire écho celui qui, tout à la fin du livre, prendra ampleur dans le rêve du narrateur, et, au sein de ce premier récit, celui de Moscou (voir *supra*), que Sebald évoque en altérant profondément le témoignage du *Journal*<sup>69</sup>... Il appartient à une scène qui, dans l'œuvre de Sebald, fait figure de « scène originelle<sup>70</sup> » : elle fournit, dans la partie la plus autobiographique du poème *D'après nature*, le cadre traumatique de la naissance de l'auteur « en l'an quarante et quatre » (on y relève les mêmes mentions de « l'incendie qui f[a]it rage », de la « destruction »<sup>71</sup> – sous l'empire de la « planète froide Saturne »<sup>72</sup>), et vient y redoubler une scène encore antérieure, une vision qui s'est offerte à sa propre mère le jour même où elle s'est découverte enceinte : celle de Nuremberg en flammes<sup>73</sup>. « Retour fantomatique du souvenir d'un passé qu'il ne connaît pas, mais qui le détermine<sup>74</sup> », l'image de la destruction de Nuremberg vient hanter le récit de l'auteur de *Vertiges*, et s'inscrire au seuil de son œuvre en prose. Si la mélancolie joue effectivement un rôle, comme le suggère Yves Pouliquen, dans la genèse de l'écrivain que devint Stendhal<sup>75</sup>, on est passé, chez Sebald, des manifestations du « tempérament mélancolique » que le jeune Beyle s'attribue d'après ses lectures de Cabanis<sup>76</sup> (tempérament qui est, pour lui, celui des artistes de talent) à l'émergence d'une figure nouvelle de la mélancolie, comme « pensée de l'histoire<sup>77</sup> ».

### Régime(s) d'historicité

Le basculement que l'on voit s'opérer ici, à l'exact tournant d'un siècle (de 1800 à 1801), figure, avec un décalage chronologique sur lequel il faudra

---

<sup>69</sup> Stendhal contemple au contraire la ville de Moscou « éclairée par le plus bel incendie du monde », *OI*, I, 833 [4 octobre 1812]. « L'incendie de Moscou ne fut pour moi qu'un spectacle », écrit-il en évoquant la campagne de Russie quelques années plus tard, *OI*, II, 32 [12 mars 1819].

<sup>70</sup> L. Campos, *op. cit.*, p. 142.

<sup>71</sup> « La sombre nuit fait voile », *D'après nature*, cit., p. 71.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>74</sup> L. Campos, *op. cit.*, p. 142.

<sup>75</sup> Y. Pouliquen, *Cabanis, un idéologue : de Mirabeau à Bonaparte*, Paris, Odile Jacob, 2013, p. 295 ; voir également C. Meynard, « Stendhal 1801-1813, le journal d'un mélancolique : d'une expérience à une esthétique de la mélancolie », dans *Henri Beyle, un écrivain méconnu 1797-1814*, cit., p. 79-106.

<sup>76</sup> Voir *VHB*, 541, 642, 767 – ainsi que la description du tempérament mélancolique dans le chapitre XCVII de *l'Histoire de la peinture en Italie* (éd. P. Arbelet, Genève, Cercle du Bibliophile, 1969, p. 58-63).

<sup>77</sup> L. Campos, *op. cit.*, p. 267.

s'interroger, une césure temporelle qui marque l'entrée dans un nouveau régime d'historicité<sup>78</sup>. L'expérience que relatent ces pages est, en particulier, celle d'une nouvelle manière d'être au temps : à compter de ce tournant de 1801, le temps historique, dans cette première partie de *Vertiges*, paraît suspendu, le présent, devenu prévalent, s'éprouve comme dilaté, et, dans ce temps « désorienté<sup>79</sup> », les modes de relation entre présent et passé se modifient : le passé n'est plus perçu comme séparé du présent (« dépassé<sup>80</sup> »), ni, par conséquent, pris en compte pour lui-même ; il est considéré à partir du présent. D'où la poétique de la répétition par laquelle s'exprime, chez Sebald, cette nouvelle forme d'expérience du temps – elle n'est autre que celle qui, succédant à une conception du temps comme Histoire<sup>81</sup>, tend selon François Hartog à s'imposer dans le dernier tiers du XX<sup>e</sup> siècle<sup>82</sup>, et qui nous est contemporaine : « l'infinie répétition de la destruction » nous installe, comme l'a montré Lucie Campos, et comme nous l'avons vu en suivant les motifs du « col à passer » ou des villes incendiées, dans une temporalité cyclique, « sans résolution<sup>83</sup> », vécue comme un éternel retour du même. D'où également, cette thématique, récurrente, de la hantise<sup>84</sup>, dont nous avons ici la toute première manifestation dans la série des proses fictionnelles de Sebald. Elle est suscitée par le caractère non révolu du passé, qui entrelace celui-ci au présent, lui permet d'y faire retour.

On voit que la scénographie construite par Sebald situe l'énonciation de l'œuvre sur cet instant de rupture où se produit le passage du régime d'historicité moderne au régime contemporain<sup>85</sup>. Ou, comme nous le suggère l'épisode (inventé) de la Scala, sur la faille ouverte par une destruction passée, qui, aussitôt, fait un retour spectral dans le présent. Surgit d'ailleurs, à ce moment du récit, une question, *la* question qui, nous dit Sebald, « devait préoccuper [son personnage] dans les décennies à venir : qu'est-ce qui fait sombrer un écrivain ? » (V., 22). Première expression, singulière, d'une « vocation » : il s'agit moins, en effet, pour ce Beyle fictif de se sentir appelé que d'affirmer sa conscience d'être écrivain. Ainsi, ce

<sup>78</sup> Voir F. Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXI<sup>e</sup> siècle », 2003.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>81</sup> Conçue comme processus, et orientée vers un *telos*, celui du futur qui « éclair[e] l'histoire passée » et lui « donn[e] sens » (*Ibid.*, p. 117).

<sup>82</sup> F. Hartog situe cette mutation aux abords de la chute du mur de Berlin, en 1989 (*op. cit.*, p. 114).

<sup>83</sup> L'absence de clôture narrative excluant toute réparation (L. Campos, *op. cit.*, p. 276).

<sup>84</sup> Voir M. Pic, *op. cit.*, chap. I. « Hantise du temps : Le symptôme », p. 19 et suiv.

<sup>85</sup> F. Hartog appelle « présentisme » cette nouvelle expérience du temps (*op. cit.*).

n'est pas un devenir-écrivain que nous raconte cette fiction biographique : écrivain, Beyle l'*est*<sup>86</sup>, et la fonction de l'épisode de la Scala est de l'amener à se reconnaître comme tel en jetant « un coup d'œil oblique à son image dans le miroir » (V., 22) – miroir qui met ici en abyme celui que Beyle, dans ces pages, tend à Sebald lui-même. Entre le biographié et le biographe, la relation qui s'instaure de la sorte est celle d'un partage d'identité. N'est-ce pas, d'ailleurs, ce que nous suggère un peu plus loin la phrase intrigante chantonnée par Beyle, lorsque nous le voyons lancé, à Volterra, sur les traces de Matilde ? Bien qu'elle figure en français dans le texte original (« Je suis le compagnon secret et familier », V., 28) elle renvoie au titre d'une nouvelle de Joseph Conrad – l'un des écrivains favoris de Sebald –, *The Secret Sharer*<sup>87</sup>, fondée sur le thème du double : un homme y partage sa personnalité avec un « second moi »<sup>88</sup>...

Cette conscience d'être écrivain est directement liée, comme on le constate, à la hantise du désastre et du naufrage, et à travers la question qui se pose ici est une fois encore désigné le lieu d'où se profère la parole, un lieu limite, aux confins de la catastrophe, sur laquelle l'écriture doit porter témoignage, non sans péril pour le témoin lui-même.

Suivent des « angoisses » (V., 23) qui durent tout un printemps, et qui se traduisent par des accès de fièvres et des douleurs gastriques : la maladie est inhérente à l'être-écrivain de Beyle – elle est, dans cette biofiction, la source de l'écriture<sup>89</sup> – et envahit totalement les années au cours desquelles il rédige ses « grands romans ». Ces angoisses, elles aussi, apparentent Beyle à l'ensemble des narrateurs de Sebald – et, d'abord, à celui d'« All'Estero », et d'« Il ritorno in patria » – ainsi qu'à nombre de ses personnages, à commencer par le Kafka du « Dr K. ». Elles relèvent de ces symptômes (vertiges, hallucinations, malaises, états dépressifs...) qui, ainsi que l'a observé Muriel Pic<sup>90</sup>, sont à l'ouverture, comme c'est le cas ici, des récits du prosateur allemand. Leur irruption est signe de l'apparition du phénomène

<sup>86</sup> C'est ce que répétera le récit après la séparation de Beyle et de Mme Gherardi : « Il abordait là un thème qui allait occuper *l'écrivain qu'il était* pendant de longues années » (V., 33, nous soulignons). Il ne fera que passer, dans les dernières pages, au statut de « grand » romancier.

<sup>87</sup> Justement traduite en français sous le titre *Le Compagnon secret* ! Rappelons que dans *Les Anneaux de Saturne*, Conrad se voit lui-même en « héros stendhalien » (AS, 149 ; cf. *supra*)...

<sup>88</sup> J. Conrad, *Le Compagnon secret – The Secret Sharer*, Paris, Gallimard [1987, trad. fr.], « Folio bilingue », 2005, p. 91.

<sup>89</sup> Le mal que porte avec elle cette figure d'auteur est « trace », pour L. Campos, de son « historicité » (*op. cit.*, p. 213).

<sup>90</sup> M. Pic, *op. cit.*, p. 21 et suiv.

de la hantise. Elle prélude à une enquête sur le passé, qui doit mettre fin à la souffrance en permettant de recouvrer le souvenir. De fait, dès qu'il est à peu près rétabli, Beyle commence – premier, dans la prose sebalienne, d'une longue série de voyageurs « archéologues de la mémoire<sup>91</sup> » –, « une tournée des lieux où s'étaient déroulées les grandes batailles de ces dernières années » (V., 23). Le récit nous le montre faisant halte, le 27 septembre 1801, sur le vaste champ où avaient eu lieu, quinze mois et quinze jours plus tôt, les combats de Marengo. Les notations lapidaires du *Journal* (« on y voit quelques arbres coupés et beaucoup d'os d'hommes et de chevaux », *OI*, I, 26 et *JP*, I, 94) se transforment chez Sebald en une véritable vision :

Mais maintenant, il dominait la plaine, il voyait se dresser çà et là des arbres secs, il voyait, disséminés sur un vaste espace, en partie déjà complètement blanchis et brillant dans la rosée de la nuit, les ossements de quelque 10 000 hommes et 4 000 chevaux qui avaient trouvé la mort en ces lieux (V., 24).

Le surgissement de ce souvenir s'accompagne d'une sensation de « vertige » (V., 24) – c'est-à-dire du principal symptôme de la hantise<sup>92</sup>. L'expérience de la Scala se renouvelle alors : bien plus évocatrice que ne sait l'être la médiocre colonne commémorative<sup>93</sup>, la vision de la « turbulence de la bataille » qui, dans ce trouble, s'impose à lui, l'amène, le rapprochant du désastre, à ressentir une nouvelle menace mortelle : elle devient celle d'un « gigantesque charnier » sur lequel il se trouve « seul avec lui-même, voué à périr irrémédiablement » (V., 25). L'acte de survie<sup>94</sup> impliqué par cette expérience vertigineuse, qui fait pressentir à ce singulier Beyle « toutes les campagnes et toutes les catastrophes, jusqu'à la chute et l'exil de Napoléon » – et, aussi, d'autres plus lointaines, connotées par le terme « charnier<sup>95</sup> » – sera, bien évidemment, l'écriture : « [...] c'est dans ces semaines d'automne qu'il prit la décision de devenir le plus grand écrivain de tous les temps<sup>96</sup> » (V., 26). Il attendra néanmoins, pour cette entrée en littérature, l'année 1820,

<sup>91</sup> L'expression renvoie au titre (*L'Archéologue de la mémoire*) donné, par L. Sharon Schwartz et alii, à un volume de *Conversations avec W. G. Sebald* [2007], Arles, Actes Sud, 2009 [trad. fr.].

<sup>92</sup> M. Pic, *op. cit.*, p. 21.

<sup>93</sup> Dont la mesquinerie (V., p. 24) avait également été notée par Stendhal (*OI*, I, 26 et *JP*, I, 94).

<sup>94</sup> Voir M. Pic, *op. cit.*, p. 9.

<sup>95</sup> L'holocauste est à l'arrière-plan de toute l'œuvre de Sebald.

<sup>96</sup> Décision absente, comme on s'en doute, du *Journal*, à la date de 1801 (voir *OI*, I, 26-32 et *JP*, I, 93-98). Mais la phrase fait bien écho à des résolutions prises par Beyle – il est alors enfant : « Dès ce moment, ma vocation fut décidée : vivre à Paris en faisant des comédies comme Molière » (*VHB*, 699).

et la rédaction de *De l'Amour*, « compendium résumant l'époque à la fois pleine d'espérance et de malheurs qui venait de s'achever » (V., 26). Produit des déboires amoureux de Beyle avec Matilde Dembovski, *De l'Amour* est donc censé être, d'abord, dans la chronologie du récit, celui d'une période de l'Histoire (l'épopée napoléonienne, pour l'essentiel<sup>97</sup>) marquée par les conflits et les destructions : sous le règne de Saturne, les victoires (Marengo...) ne se distinguent en rien des défaites, et l'un des effets de l'inversion des signes notée plus haut est d'affecter négativement la glorieuse figure<sup>98</sup> même de Napoléon... En cet écrit, mélancolie amoureuse et mélancolie historique, qui se conjuguent<sup>99</sup> (rappelons que le voyage avec Mme Gherardi fait suite à la retraite de Russie...), sont ensemble censées trouver leur remède.

L'écriture, telle qu'on en voit naître la nécessité après la halte sur le théâtre de Marengo, apparaît ainsi comme le véritable moyen de la commémoration, opposé à la misérable colonne érigée sur le champ d'honneur. L'image de Beyle dessinée dans ces pages trouvera un écho en celle de Chateaubriand, évoquée à la fin des *Anneaux de Saturne*<sup>100</sup> : pour l'un comme pour l'autre, l'écriture, à travers le « déploiement du travail de mémoire » (AS, 332) est une forme d'engagement. Témoin, l'écrivain est porteur d'une responsabilité<sup>101</sup> vis-à-vis de la violence de l'Histoire ; il doit s'attacher à compenser le défaut de transmission d'un passé traumatique, catastrophique<sup>102</sup>, en retrouvant des souvenirs qui excèdent, comme on l'a vu, le contenu de sa mémoire singulière.

À ce témoin, nourri d'un sentiment de « culpabilité » (V., 21), la fiction biographique assigne une place décentrée : Beyle, entreprenant sa tournée des champs de bataille, n'a « (à part son baptême du feu à Bard) été lui-même impliqué dans aucun combat » (V., 23) – plus loin, on le verra se considérer,

<sup>97</sup> Dans l'œuvre de Sebald, les batailles napoléoniennes inaugurent et emblématisent une « histoire de l'Europe » marquée par la dévastation liée aux « concepts d'Empire et de nation » (*Austerlitz*, trad. P. Charbonneau, Arles, Actes Sud, 2002, p. 85 et 90). On aura noté, plus haut, que les allusions des proses de Sebald à l'œuvre de Stendhal concernaient, en majeure partie, le récit de la bataille de Waterloo...

<sup>98</sup> Stendhal ne deviendra critique envers Napoléon (dont il restera néanmoins partisan, jusqu'à sa chute finale) que lorsque l'Empire aura fait de ce dernier un despote (voir, par exemple, l'évocation du couronnement de l'Empereur en 1804, *OI*, I, 156).

<sup>99</sup> Elles ont en commun un lexique, auquel appartient, par exemple, le terme de « débâcle » (V., 28) (lequel s'oppose à la « conquête » stendhalienne) ou le verbe « sombrer » (V., 27).

<sup>100</sup> Voir AS, chap. IX, notamment p. 332-333.

<sup>101</sup> Sur ce point, voir, en particulier, L. Campos, *op. cit.*, p. 116.

<sup>102</sup> *Les Anneaux de Saturne* parlent d'une « histoire progressant aveuglément d'un malheur à l'autre » (AS, 332).

également, comme « étranger » (V., 36) à l'amour. Cette posture en marge de l'Histoire n'est pas sans porter atteinte à l'autorité (traditionnelle) de l'écrivain<sup>103</sup> : sans doute est-ce l'une des raisons pour lesquelles ce « Beyle » ne devient jamais « Stendhal »...

### Un héritage littéraire ?

Revenons à présent sur l'effet de décalage ménagé par Sebald lorsqu'il fait coïncider, imaginairement, l'entrée dans le régime d'historicité contemporain et le tournant symbolique de 1801. Il superpose, ce faisant, deux crises, majeures, du temps, que séparent, en réalité, deux siècles : car ce qui prend forme, à l'époque évoquée, c'est précisément le régime *moderne* d'historicité, dont son récit met en scène la *sortie* : c'est, en effet, de la Révolution, si l'on suit toujours François Hartog, que l'on peut dater la « brèche »<sup>104</sup> qui, s'ouvrant dans l'ordre du temps, instaure une coupure radicale entre passé et présent, et permet que se développe une vision de l'histoire moderne comme processus et comme progrès. Napoléon, sous la houlette duquel s'effectue, dans *Vertiges*, ce double passage (V., 11, l. 1), est d'ailleurs, pour Hartog<sup>105</sup>, une figure notable de ce moment-charnière au seuil du temps historique...

En jouant ainsi de la superposition de ces deux césures qui ouvrent à des modes différents de rapport au temps, le récit sebaldien nous paraît vouloir inscrire, dans le nouveau régime d'historicité, la mémoire de celui qui l'a précédé<sup>106</sup>. L'écrivain négocie, ce faisant, son rapport à la tradition, littéraire en l'occurrence. Une tradition qui se présente comme brisée – le franchissement inaugural du Grand-Saint-Bernard, acte fondateur, place le récit sous le signe de cette rupture, qu'a opérée la modernité. De sorte que ce n'est pas, à proprement parler, une filiation que revendique Sebald lorsqu'il emboîte le pas à Beyle dans sa symbolique traversée des Alpes : ce geste a pour effet d'inscrire, selon une formule de Jean-François Hamel, son œuvre commençante dans la « paradoxale continuité d'une filiation rompue »<sup>107</sup>. L'un des rôles de la biofiction consacrée à l'écrivain du

<sup>103</sup> Nous renvoyons à l'analyse que fait L. Campos, d'après W. Benjamin, de la « crise de l'autorité du narrateur », *op. cit.*, p. 200 et suiv.

<sup>104</sup> F. Hartog, *op. cit.*, p. 12, et *passim*.

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 119.

<sup>106</sup> Ce « souvenir toujours vif de la rupture inaugurale du régime moderne d'historicité et d'une événementialité en devenir » est, pour J.-F. Hamel, l'un des traits des poétiques de la répétition (*Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité*, Paris, Éditions de Minuit, 2006, p. 210).

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 229.

XIX<sup>e</sup> siècle est alors de proposer une réflexion sur les modalités de réinscription des formes littéraires léguées par la tradition dans un type de récit qui s'affiche détaché d'elle, et relève en outre d'une narrativité problématique. Lucie Campos a mené l'étude, chez Sebald, de quelques « protocoles d'héritage »<sup>108</sup> concernant Jean Améry, ou Kafka. Nous allons tenter de donner un aperçu de la manière dont l'auteur de *Vertiges* orchestre, dans sa propre prose, la revenance de formes ou de motifs stendhaliens.

Ne pouvant prétendre à l'exhaustivité, nous mettrons l'accent sur quelques-uns, seulement, de ces phénomènes de reprise, les plus frappants à nos yeux.

Il est clair d'abord que la conjonction d'épisodes empruntés, comme s'il s'agissait de puiser dans un seul grand texte homogène, à différents types d'écrits stendhaliens (journaux, « autobiographie », essais...), dont l'appartenance générique est, en outre, souvent indécidable, offre à l'écrivain (et aux différents « je » qui, dans la deuxième et la quatrième partie de *Vertiges*, en sont l'hypostase) une forme inédite, à la fois récit de voyage, autobiographie et fiction. Cette forme sera également celle des œuvres en prose suivantes – celle des deux autres volets de la trilogie, mais aussi, malgré la facture un peu différente de ce dernier texte, plus proche de l'écrit romanesque, celle d'*Austerlitz*.

Un autre legs stendhalien concerne l'insertion, dans le texte, de documents iconographiques. *Vertiges*, de fait, ne s'ouvre pas sur les lignes reproduites au début de cet article, mais sur une gravure de Carle Vernet, qui représente le passage du col du Grand-Saint-Bernard, et provient, comme la plupart des photographies introduites dans « Beyle ou le singulier phénomène de l'amour », de l'*Album Stendhal* de la Pléiade<sup>109</sup>. Entre le texte et les visuels s'instaure ainsi d'entrée de jeu un dialogue, bien caractéristique de la manière de Sebald : le rôle du document iconographique n'est jamais chez lui de simple illustration, comme le montrent, par exemple, la substitution directe de l'image au texte (le terme « yeux » se trouvant remplacé, p. 18, par la représentation des yeux de « Chinois » du jeune Beyle, « découpés » dans un portrait de lui figurant dans l'*Album*<sup>110</sup>), le quadrillage bizarre du portrait

<sup>108</sup> *Op. cit.*, p. 262 ; voir l'ensemble du chapitre « Tradition et héritage », p. 237-263.

<sup>109</sup> *Op. cit.*, p. 53.

<sup>110</sup> Portrait peint « vers 1802 », *Album Stendhal*, cit., p. 68. Beyle avait reçu ce surnom de « Chinois » lors de son premier séjour à Milan, et c'est ainsi qu'Angela Pietragrua l'appelle en le revoyant onze ans plus tard (*OI*, I, 740).

Cette reproduction très partielle du portrait, qui isole les yeux, fait sans doute également écho aux croquis d'yeux qui figurent dans le *Journal* à la date du 16 mars 1812 (*OI*, I, 824). On retrouvera des yeux ainsi cadrés dans les premières pages d'*Austerlitz* (A., 10-11 ; voir M. Pic, *op. cit.*, p 121 et suiv.).

d'Angela Pietragrua<sup>111</sup> reproduit p. 20, ou encore la manière dont la photographie initiale « appelle » le texte. Ce dialogue entre texte et image se donne, dans ce récit liminaire, une origine dans la pratique stendhalienne du croquis intégré au texte et venant en « prolonge[r] l'écriture<sup>112</sup> », comme cela est si fréquent dans la *Vie de Henry Brulard* : l'une des toutes premières citations graphiques du récit – entrelacée, par le jeu de la citation, à la prose sebaldienne – est d'ailleurs un dessin du *Brulard*, reconstituant les circonstances de la canonnade du fort de Bard (*VHB*, 950)<sup>113</sup>. Le procédé s'étendra ensuite à d'autres types de documents iconographiques, l'écriture poursuivant son exploration de la complexité des rapports entre texte et images... Mais, sur ce point encore, c'est en revendiquant l'héritage de manières de narrer conservées dans la mémoire collective que Sebald – au prix de remodelages et de recontextualisations – invente les nouveautés (et les caractères les plus marquants) de sa poétique.

Ce croquis représentant le site du fort de Bard est, par ailleurs, inclus dans un développement sur la mémoire, situé à l'ouverture du texte. Si l'épisode du franchissement du Grand-Saint-Bernard est placé en tête de la fiction biographique, c'est aussi parce que, dans cette évocation, la question du souvenir – et des « difficultés sur lesquelles achoppe [son] exercice » (V., 12) – est cruciale. À partir de trois exemples tirés du *Brulard* se pose la question de l'écriture du passé – qui occupe, en effet, toute la fin du livre de Stendhal : outre l'épisode de la canonnade du fort de Bard, dont Beyle, chez qui l'émotion a anéanti toute impression, tente de retrouver la « réalité » (V., 13) par l'intermédiaire de son dessin, il s'agit de l'apparition, à Martigny, du général Marmont, que Beyle croit avoir vu, contre toute vraisemblance, dans une tenue bleue d'administrateur civil, et non en uniforme de militaire (V., 12-13<sup>114</sup>), et du souvenir de la ville d'Ivrée au soleil couchant, dont l'image gardée par lui se révèle être (comme, plus tard, celle de la Madone de Dresde) celle d'une gravure dont il fit l'acquisition ultérieurement (V., 15<sup>115</sup>). Notons qu'un autre écrivain s'interpose, en médiateur, entre Sebald et Stendhal dans ces pages d'*incipit* : il s'agit de Claude Simon, maître explicitement convoqué dans *Austerlitz* – tacitement ici : au moment

<sup>111</sup> Source : *Album Stendhal*, cit., p. 60. La « mise au carreau » est une technique de dessin permettant la reproduction fidèle d'un modèle figuratif. Il est probable qu'à travers ce procédé « métapictural » Sebald nous propose une réflexion sur le rapport à la *mimèsis* de son écriture.

<sup>112</sup> G. Genette, *op. cit.*, p. 168.

<sup>113</sup> Les dernières pages multiplieront ces citations, insérant coup sur coup deux croquis tirés du chapitre II du *Brulard* (*OI*, II, 542 et 543), un autre provenant du *Journal* (*OI*, II, 9 et *Album Stendhal*, p. 265).

<sup>114</sup> Cf. *VHB*, p. 938.

<sup>115</sup> Cf. *ibid.*, p. 941.



où l'auteur de *Vertiges* choisit comme seuil de son œuvre en prose le moment du franchissement du col des Alpes, il se souvient vraisemblablement d'un paragraphe du *Discours de Stockholm* retenant ce même passage, comme exemple du travail qui s'effectue au « présent de l'écriture » :

Ce phénomène du présent de l'écriture, Stendhal en fait l'expérience, lorsqu'il entreprend, dans la *Vie de Henry Brulard*, de raconter son passage du col du Grand-Saint-Bernard avec l'armée d'Italie. Alors qu'il s'efforce d'en faire le récit le plus véridique, dit-il, il se rend soudain compte qu'il est peut-être en train de décrire une gravure représentant cet événement, gravure qu'il a vue depuis et qui, écrit-il, « a pris (en lui) la place de la réalité ». S'il avait poussé plus loin sa réflexion, il se serait rendu compte [...] qu'il ne décrivait même pas cette gravure mais une image qui se formait alors en lui et qui prenait encore la place de la gravure qu'il se figurait décrire<sup>116</sup>.

On peut alors penser avec Muriel Pic que le choix de cet épisode est motivé par « l'importance qu'y occupe le rapport entre l'image, la description et la mémoire »<sup>117</sup> : nous sommes là au cœur de la poétique sebalddienne. C'est parce qu'ils proposent une réflexion sur le travail mémoriel et suggèrent que le souvenir est un « acte d'imagination<sup>118</sup> » – ce que va, par exemple, montrer la vision, par Beyle, de la bataille de Marengo, *V.*, p. 24<sup>119</sup> – que les derniers chapitres du *Brulard* prennent place dans l'héritage stendhalien (aux côtés de l'héritage simonien), pour déterminer le « moment » stendhalien de l'écriture sebalddienne.

Les dernières pages du récit, elles, sont attentives à un autre motif, celui de la *trace* : initiales dessinées par Beyle sur le sable, « comme l'énigmatique alphabet runique de sa vie » (*V.*, 34), graphique consignnant les « fluctuations son état de santé<sup>120</sup> » (*ibid.*), cryptogramme représentant son âge<sup>121</sup> (*V.*, 37). Ces traces sont autant de chiffres qui suscitent un exercice de déchiffrement, et appellent un mode de lecture et d'écriture. La trace, à laquelle est confié, chez Sebald, le pouvoir de faire revivre le passé, en sollicitant la mémoire, invite à une double activité, de chasseur<sup>122</sup> et de décrypteur. Ses

<sup>116</sup> Cl. Simon, *Discours de Stockholm*, Paris, Éditions de Minuit, 1986, p. 25-26.

<sup>117</sup> M. Pic, *op. cit.*, p. 38 (ce commentaire accompagne la citation de ce même extrait du *Discours de Stockholm*).

<sup>118</sup> L. Hunt, « L'émigrant », dans *WGS. Face à Sebald*, cit., p. 27.

<sup>119</sup> Ces vingt-sept pages de récit seront, de fait, une réflexion sur cette question, cruciale chez Sebald, de la mémoire.

<sup>120</sup> Ce graphique provient du *Journal*, *OI*, II, 9 [Juin 1818].

<sup>121</sup> Ce cryptogramme se trouve dans l'*Album Stendhal*, cit., p. 265.

<sup>122</sup> Voir M. Pic : « La figure du chasseur apparaît continuellement dans les récits de Sebald [elle est présente dans *Vertiges*] où elle recouvre celle du détective mais surtout celle de

œuvres en prose apparaissent comme tissées d'un réseau de traces et de signes<sup>123</sup>. Comme dans les exemples précédents, nous assistons à la mise en place d'un protocole d'écriture, qui prend appui à présent sur la cryptographie de Beyle.

Sebald retient enfin le motif de la cristallisation, auquel fait allusion le titre même de ce premier récit de *Vertiges*. Mais, transposé dans son œuvre, ce motif (qui y occupe une place importante), reçoit un traitement bien différent. Nous avons vu plus haut que la visite aux salines de Hallein venait couronner une anti-initiation amoureuse... Nous pouvons, de même, remarquer que Sebald prend soin de modaliser l'énoncé de la découverte beylienne : « Le long et complexe processus de cristallisation [...] *parut* à Beyle [*nous soulignons*], comme il l'explique expressément, une allégorie de la croissance de l'amour dans les salines de nos âmes » (V., 33). En réalité, comme le constate Sebald dans un entretien datant de 1998, au cours de ce processus, « quelque chose de vivant devient mort ou presque mort »<sup>124</sup> : la métaphore se révèle donc impropre à la représentation du sentiment amoureux. En revanche, Sebald établit un lien avec le processus de l'écriture : « Les œuvres littéraires, comme les fascines minéralisées, sont les restes pétrifiés de vies antérieures<sup>125</sup> ». Le motif stendhalien se fait ainsi, chez lui, « métapoétique<sup>126</sup> », ce que viendra expliciter, au sein de l'œuvre elle-même, la réflexion suscitée<sup>127</sup>, chez le narrateur du dernier récit des *Émigrants*, par la contemplation du spectacle des salines de Bad Kissingen :

je [...] m'abandonnai tout l'après-midi au bruit et au spectacle de ces eaux ruisselantes, ainsi qu'à ma réflexion sur les processus longs, complexes et selon moi impénétrables, responsables par concentration de la solution saline, des formes les plus étranges qui soient, de pétrifications, de cristallisations qui en quelque sorte imitent la nature, mais aussi la transcendent (*É.*, 299-300).

---

l'écrivain qui raconte une histoire en déchiffrant des traces » (*op. cit.*, p. 33). Pour M. Pic, la prose de Sebald relève ainsi du paradigme indiciaire (*ibid.*, p. 41).

<sup>123</sup> Austerlitz en fournit un exemple remarquable.

<sup>124</sup> « Un entretien avec W. G. Sebald », par S. Kafatou, Heidelberg, 17 mai 1998 (traduit de l'anglais par Ph. et E. Aronson), dans *WGS. Face à Sebald*, cit., p. 17.

<sup>125</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>126</sup> M. Carré, *op. cit.*, p. 135.

<sup>127</sup> Sebald n'exploite-t-il pas ici les virtualités contenues dans la métaphore stendhalienne de la cristallisation ? Celle-ci relève en effet, comme l'a souligné Marie-Rose Corredor, d'un imaginaire romantique de la nature, forgé notamment par le romantisme allemand, dans lequel « la nature procède comme un art » (« Cristaux de Bavière », Grenoble, ELLUG, *Recherches & Travaux*, n. 79 (« Stendhal, Vienne, l'Autriche »), 2011, p. 79).

Réflexion qui le mène à sa table de travail : les lignes qui suivent nous le décrivent entreprenant de rédiger l'histoire de son personnage (Max Ferber) tout en s'interrogeant sur la « possibilité de toute écriture »...

Ces dernières pages de l'*opus* central de la trilogie, en reprenant ainsi le thème stendhalien, viennent faire écho aux pages d'ouverture, en en prolongeant la portée. Et permettent de mesurer, davantage encore, l'ampleur de la dette de Sebald envers son « compagnon familial »...

Chantal MASSOL  
(Université Grenoble Alpes)

Les lectures de ce XVIII<sup>e</sup> siècle dont il est issu constituent un héritage qui représente pour Stendhal une cellule génératrice d'imaginaire et d'idées : les mémorialistes, Montesquieu, Voltaire, Prévost, Diderot, Rousseau. Sans oublier la place inaugurale qui revient à Molière, un des premiers modèles, et les récits de voyage qui ont servi de discours d'escorte au futur « touriste ».

En regard, Stendhal le « cosmopolite », celui qui disait avoir « parcouru l'Europe de Naples à Moscou », a bien été lu, entre autres, par Suarès et Valéry en France, Ortega y Gasset en Espagne, Gadda, Sciascia et Calvino en Italie, Zamiatine en Russie, Sebald en Allemagne. Cet aperçu de quelques *lecteurs* européens et modernes illustre l'héritage laissé par celui qui croyait « aux lecteurs de l'avenir ».

*Professeur émérite à l'université Grenoble Alpes, Marie-Rose Corredor a dirigé le Centre d'études stendhaliennes et romantiques de 2000 à 2012 ; dernières publications : Stendhal, Journaux et papiers, t. I, Ellug, 2013 ; Stendhal Romantique ? Stendhal et les romantismes européens, Ellug, 2016.*

*Béatrice Didier, professeur émérite à l'École Normale supérieure (Ulm) où elle a longtemps dirigé le département LILA (Littérature et Langage), est spécialiste de la littérature de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et du début du XIX<sup>e</sup> siècle. Elle a publié plusieurs livres et articles sur Stendhal : Stendhal autobiographe (PUF), La Chartreuse de Parme ou la dictée du bonheur (Klincksieck), Les manuscrits de Stendhal (en coll. avec J. Neefs, P.U. Vincennes). Elle a aussi donné plusieurs éditions d'œuvres de Stendhal en folio (Vie de Henry Brulard, Souvenirs d'Égotisme...).*

*Hélène de Jacquilot enseigne la littérature française à l'Université de Pise ; avec Sandra Teroni, elle a publié l'édition critique et génétique des Idées italiennes sur quelques tableaux célèbres d'Abraham Constantin et Stendhal (Beaux-Arts de Paris, 2013) ; en collaboration avec l'équipe « Manuscrits de Stendhal » de l'Université Grenoble Alpes, elle publie les Journaux et Papiers de Stendhal (t. I, avec Cécile Meynard et Marie-Rose Corredor, Ellug, 2013 ; t. II, avec Cécile Meynard et Jean-Jacques Labia, en préparation).*