



### Varia 3

- Ludovic Burel

#### Stendhal, Breton, Barthes, Sebald : Un cadastre exquis

*Danger essentiel pour la vie du sujet : écrire sur soi peut paraître une idée prétentieuse ; mais c'est aussi une idée simple ; simple comme une idée de suicide<sup>1</sup>.*

Qu'ont a priori de commun la *Vie de Henry Brulard* de Stendhal, *Nadja* d'André Breton, *Roland Barthes par Roland Barthes* de Roland Barthes ou encore la série d'ouvrages à caractère autobiographique que sont *Vertiges*, *Les Émigrants*, *Les Anneaux de Saturne* et *Austerlitz* de l'écrivain allemand Winfried Georg Sebald ? Quoi sinon le fait d'accorder une place non négligeable aux visuels, dessins et/ou photographies, au cœur même de leur prose narrative ? Eh bien précisément, pour cette raison même, d'être « anti-littéraires » pour reprendre le mot de Breton dans l'avant-dire de *Nadja*. Voici comment ce dernier y aborde – de manière quelque peu restrictive – la question de l'apport des images au sein du récit : « Il peut tout spécialement en aller ainsi de *Nadja*, en raison d'un des deux principaux impératifs "anti-littéraires" auxquels cet ouvrage obéit : de même que l'abondante illustration photographique a pour objet d'éliminer toute description – celle-ci frappée d'inanité dans le *Manifeste du surréalisme* –, le ton adopté pour le

---

<sup>1</sup> R. Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, « Écrivains de toujours », 1995, p. 61.

récit se calque sur celui de l'observation médicale, entre toutes neuropsychiatrique, qui tend à garder trace de tout ce qu'examen et interrogatoire peuvent livrer, sans s'embarrasser en le rapprochant du moindre apprêt quant au style »<sup>2</sup>.

« Sans s'embarrasser (...) du moindre apprêt » : on croirait entendre Stendhal au sujet du style de Rousseau qu'il accuse, dans *Vie de Henry Brulard*, de « relever la fadeur » des *Confessions* par une « sauce de charlatanisme »<sup>3</sup>. Cette critique de l'inauthenticité, on la retrouve à peine déformée dans les attaques de Breton, elles aussi très tactiques, exclusives, envers Barrès, Proust... et Stendhal dans le premier manifeste surréaliste de 1924 : « Les héros de Stendhal tombent sous le coup des appréciations de cet auteur, appréciations plus ou moins heureuses, qui n'ajoutent rien à leur gloire. Où nous les retrouvons vraiment, c'est là où Stendhal les a perdus »<sup>4</sup>.

La ronde des noms d'oiseaux que l'on se jette d'une génération à l'autre, voire à plusieurs générations d'écart, est, comme chacun le sait, constitutive. Comme nous le rappelle l'image du marteau du sculpteur dans la *Généalogie de la morale* de Friedrich Nietzsche, « pour pouvoir ériger un sanctuaire, il faut démolir un sanctuaire : c'est la loi »<sup>5</sup>. Pour rester donc dans notre corpus, rappelons encore cette critique indirecte de Barthes (après Robbe-Grillet) à l'endroit de Stendhal, dans un article des *Mythologies* joliment intitulé « La critique Ni-Ni » :

« Le second symptôme bourgeois de notre texte, c'est la référence euphorique au "style" de l'écrivain comme valeur éternelle de la Littérature (...) Mieux avisé dans l'un de ses numéros suivants, *L'Express* publiait une protestation pertinente d'Alain Robbe-Grillet contre le recours magique à Stendhal ("C'est écrit comme du Stendhal"). L'alliance du style et d'une humanité (Anatole France, par exemple) ne suffit peut-être plus à fonder la Littérature (...)

---

<sup>2</sup> A. Breton, *Nadja*, Paris, Gallimard, « Folio Plus », 1998, p. 8.

<sup>3</sup> Stendhal, *Vie de Henry Brulard*, Paris, Gallimard, « Folio », 1973, p. 246.

<sup>4</sup> A. Breton, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1979, p. 19.

<sup>5</sup> Fr. Nietzsche, *Généalogie de la morale*, dans *Œuvres*, Paris, Flammarion, « Mille et une pages », 1996, p. 913.

c'est en tout cas une valeur qui ne devrait être versée au crédit de l'écrivain que sous bénéfice d'inventaire »<sup>6</sup>.

Le style de l'inventaire – qui est essentiellement bourgeois, mais pas uniquement, nous le verrons – est plutôt du goût de Stendhal. De celui de Jacques-André Boiffard aussi, pour en revenir au visuel, dont les photographies, anonymement ou non, jalonnent le récit de vie de *Nadja*. Ces images n'auraient-elles pas d'autre fonction, selon Breton, que celle d'« illustration photographique » ? sans doute pas.

C'est pourquoi ce rapport texte/images me paraît autrement mieux indexé dans l'incipit de *L'Empire des signes*, où Barthes écrit que : « Le texte ne "commente" pas les images. Les images n'"illustrent" pas le texte : chacune a été seulement pour moi le départ d'une sorte de vacillement visuel, analogue peut-être à cette *perte de sens* que le Zen appelle un *satori* ; texte et images, dans leur entrelacs, veulent assurer la circulation, l'échange de ces significations : le corps, le visage, l'écriture, et y lire le recul des signes »<sup>7</sup>.

Les termes d'« entrelacs », de « circulation », d'« échange », qualifient mieux l'interrelation des images et des textes et apparaissent, plus généralement, mieux exprimer, sur un mode moins oppositionnel, ce que Breton préfère concevoir sous la forme agonique d'une lutte tactique (binaire) entre subjectivité et objectivité, dans l'avant-dire de *Nadja* toujours, où il est dit que « subjectivité et objectivité se livrent, au cours d'une vie humaine, une série d'assauts, desquels le plus souvent assez vite la première sort très mal en point »<sup>8</sup>.

C'est pourtant cette même subjectivité qui, à l'inverse, selon Sontag, dans l'essai qu'elle consacre à Barthes, *L'Écriture même : à propos de Roland Barthes*, sort inmanquablement victorieuse chez ceux qu'elle appelle les « tempéraments formalistes » (parmi lesquels nous pouvons compter, sans crainte de beaucoup nous tromper, Stendhal et Breton) : « Tout comme le fait d'être plus sensible aux dessins qu'aux peintures, un talent d'aphoriste est l'un des signes de ce que l'on

---

<sup>6</sup> R. Barthes, *Mythologies*, Paris, Seuil, « Points Essais », 2001, pp. 135-36.

<sup>7</sup> R. Barthes, *L'Empire des signes*, Paris, Seuil, « Points Essais », 2007, p. 9.

<sup>8</sup> A. Breton, *Nadja*, *Op. cit.*, p. 8.

pourrait appeler un tempérament formaliste ». « Ce talent aphoristique suggère une sensibilité (...) pour la perception de la structure ».

Et l'auteur de poursuivre sur la notion d'amateur qui nous est également chère : « Le tempérament formaliste n'est qu'une variante d'une sensibilité commune à nombre de ceux dont les spéculations s'exercent à une époque de conscience saturée. Ce qui caractérise une telle sensibilité, c'est la confiance qu'elle place dans le critère du goût et son fier refus d'avancer quoi que ce soit qui ne porte la marque de la subjectivité (...). De fait, les adeptes de cette sensibilité tiennent d'ordinaire à se targuer du statut d'amateurs. "De toute manière, en linguiste, je n'ai jamais été qu'un amateur", déclare Barthes dans un entretien en 1975 »<sup>9</sup>.

Goût de la structure qui se traduit chez Barthes – je vous renvoie aux essais rassemblés dans *L'obvie et l'obtus* – comme chez Stendhal – voir : *Histoire de la peinture en Italie* –, ou encore Breton – *Le surréaliste et la peinture* paraît la même année que *Nadja* –, par un engouement pour la critique artistique, voire même par un imaginaire graphique et une pratique du « dessin (qui) prolonge l'écriture par un mouvement naturel », comme le dit Genette au sujet de Stendhal<sup>10</sup>.

Et si ce goût de la structure s'apparentait chez Stendhal au goût bourgeois alors naissant du cadastre ? Barthes, le cas échéant, ne savait pas si bien dire en en critiquant le style, invariablement bourgeois, dans *Le Degré zéro de l'écriture*<sup>11</sup> (critique dont il ne cesse également de s'affubler, non sans une dose

---

<sup>9</sup> S. Sontag, *L'Écriture même : à propos de Roland Barthes*, Paris, Christian Bourgois, 2002, p. 13.

<sup>10</sup> G. Genette, « Stendhal », dans *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, p. 168 (cité par O. Lumbroso dans « les Dessins dans la *Vie de Henry Brulard* : approche de la topologie stendhalienne », *Romantisme*, n°138, 2007).

<sup>11</sup> « Aussi n'y a-t-il pas à s'étonner que la Révolution n'ait rien changé à l'écriture bourgeoise, et qu'il n'y ait qu'une différence fort mince entre l'écriture d'un Fénelon et celle d'un Mérimée. C'est que l'idéologie bourgeoise a duré, exempte de fissure, jusqu'en 1848 sans s'ébranler le moins du monde au passage d'une révolution qui donnait à la bourgeoisie le pouvoir politique et social, nullement le pouvoir intellectuel, qu'elle détenait depuis longtemps déjà. De Laclos à Stendhal, l'écriture bourgeoise n'a eu qu'à se reprendre et à se continuer par-dessus la courte vacance des troubles. Et la révolution romantique, si nominalement attachée à troubler la forme, a sagement conservé l'écriture de son idéologie » (R. Barthes, « Triomphe et rupture de l'écriture bourgeoise », dans *Le Degré zéro de l'écriture, Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, « Points Essais », 1953/1972, p. 43).

d'autodérision, dans *Roland Barthes par Roland Barthes* : « En plein trouble politique, il [Roland Barthes] fait du piano, de l'aquarelle : toutes les fausses occupations d'une jeune fille bourgeoise du XIXe siècle »<sup>12</sup>).

Goût bourgeois de la structure qui chez ces auteurs – et, après eux, chez Georges Perec ou Alain Robbe-Grillet, deux grands autobiographes et amateurs d'images fixes et/ou en mouvement, eux aussi –, se traduirait formellement par ce que j'appellerai, après Benjamin Buchloh, une « esthétique d'administration »<sup>13</sup>.

Dans un chapitre intitulé « Cadastres », B. H. Vayssière rappelle que « durant la Révolution, dès les premières doléances de 1789, le peuple réclamait l'établissement d'un cadastre général sur tout le royaume pour mieux asseoir les propriétés et assurer une justice fiscale enfin débarrassée des privilèges féodaux ; du moins le croyait-il »<sup>14</sup>.

Et en effet, sous la houlette de son professeur Chabert, Stendhal a bel et bien bénéficié d'un enseignement du dessin de type cadastral : « Nous allions lever des plans au graphomètre et à la planchette un jour nous levâmes un champ à côté du chemin des Boiteuses. Il s'agit du champ B G D E. M. Chabert fit tirer les lignes à tous les autres sur la planchette, enfin mon tour vint, mais le dernier ou l'avant-dernier, avant un enfant. J'étais humilié et fâché j'appuyai trop la plume. "Mais c'était une ligne que je vous avais dit de tirer, dit M. Chabert avec son accent traînard, et c'est une barre que vous avez faite là". Il avait raison »<sup>15</sup>.

Apprentissage qu'il saura cependant mettre à profit dans la houleuse relation qu'il entretient avec son père, Chérubin Beyle : « Mon père abhorrait les mathématiques par religion, je crois ; il ne leur pardonnait un peu que parce qu'elles apprennent à lever le plan des domaines. Je lui faisais sans cesse des

---

<sup>12</sup> R. Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, *Op. cit.*, p. 56.

<sup>13</sup> B. H. D. Buchloh, « De l'esthétique d'administration à la critique institutionnelle (aspects de l'Art conceptuel, 1962-1969) », dans *Essais Historiques T. 2 : Art Contemporain*, Lyon, Art Édition, 1992, pp. 185, 206.

<sup>14</sup> B. H. Vayssière, « Cadastres », dans *Cartes et figures de la terre*, Paris, Bussière, 1980, p. 409 (cité dans S. Serodes, *Les Manuscrits Autobiographiques de Stendhal : pour une approche sémiotique*, Genève, Droz, « Collection Stendhalienne », 1993, p. 141).

<sup>15</sup> Stendhal, *Vie de Henry Brulard*, *Op. cit.*, pp. 255-256.

copies du plan de ses biens à Claix, à Echirolles, à Fontagnieu, au Cheylas (vallée près...), où il venait de faire une bonne affaire »<sup>16</sup>.

Si ce n'est que – rendons-lui justice – ce qu'arpente Stendhal et, près de cinquante ans plus tard, qu'il s'entête à topographier dans *Vie de Henry Brulard*, c'est, plus ambitieusement, la mémoire elle-même. Chacun de ces dessins semblent en effet croquer une région spécifique de l'espace mental stendhalien. Chacun d'eux nous offre en quelque sorte un scanner, dirait-on aujourd'hui, d'un secteur particulier du disque cérébral de l'avatar HB.

Ce qui n'est pas sans rappeler – si l'on me passe là encore l'anachronisme – l'image hallucinatoire d'une IRM de la cervelle de Jean-Jacques Rousseau telle qu'il apparaît à André Breton depuis sa fenêtre quand l'écrivain surréaliste superpose, surimpose mentalement le motif d'une devanture de boutique de Bois-Charbons (dont la photographie de Jacques-André Boiffard offre ici, par anticipation, le modèle quasi numérique) à la statue de l'auteur des *Confessions* : « J'étais averti, guidé, non par l'image hallucinatoire des mots en question, mais bien par celle d'un de ces rondeaux de bois qui se présentent en coupe, peints sommairement par petits tas sur la façade, de part et d'autre de l'entrée, et de couleur uniforme avec un secteur plus sombre. Rentré chez moi, cette image continua à me poursuivre (...). Et, de ma fenêtre, aussi le crâne de Jean-Jacques Rousseau, dont la statue m'apparaissait de dos et à deux ou trois étages au-dessous de moi. Je reculai précipitamment, pris de peur »<sup>17</sup>.

Cette « image hallucinatoire » est un bon exemple, je crois, de cette « esthétique du choc » que conceptualisa, en 1939, Walter Benjamin dans « À propos de quelques motifs baudelairiens »<sup>18</sup>.

---

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 328.

<sup>17</sup> A. Breton, *Nadja*, *Op. cit.*, p. 30.

<sup>18</sup> « L'expérience éminemment moderne du choc sera la norme de la poésie baudelairienne. Par l'image de l'escrimeur, Baudelaire qui, en flânant, était habitué d'être coudoyé par les foules des rues, s'identifie à l'homme qui pare aux chocs. Le choc en tant que forme prépondérante de la sensation se trouve accentué par le processus objectivisé et capitaliste du travail. La discontinuité des moments de chocs trouve sa cause dans la discontinuité d'un travail devenu automatique, n'admettant plus l'expérience traditionnelle qui présidait au travail artisanal. Au choc éprouvé par celui qui flâne dans la foule correspond une expérience inédite : celle de l'ouvrier devant la machine », (W. Benjamin, « À propos de quelques motifs baudelairiens », dans *Écrits français*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1991, pp. 244-245).

Dans ses *Tableaux parisiens*, Baudelaire écrivait : « Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville / Change plus vite, hélas ! que le cœur d'un mortel) »<sup>19</sup>. La parenthèse, on le sait, a fait florès : Breton la cite dans *Nadja*<sup>20</sup> ; Gracq l'a reprise et, pour ainsi dire hypostasiée, en intitulant un de ses livres *La Forme d'une ville*<sup>21</sup> ; Jacques Roubaud, plus récemment, idem, en un pur décalque de la formule baudelairienne titre son ouvrage *La Forme d'une ville change plus vite, hélas, que le cœur des humains*<sup>22</sup>.

C'est cette transformation qu'Eugène Atget, présent quoiqu'anonymement dès le n°7 de *La Révolution surréaliste*, capte dans ces documents photographiques pour artistes et autoédite, dirions-nous aujourd'hui, dans *L'Art dans le vieux Paris*. Je tiens pour ma part cette photographie d'Atget, où on peut lire clairement « Page... à façon..., leur... transformation... », pour l'image du choc esthétique qu'a pu constituer pour le badaud et, a fortiori, pour l'écrivain du XIXe siècle, cette efflorescence d'enseignes et autres affiches publicitaires mixant images et texte (diagonalisé) au sein de l'espace public (trans-formé).

La forme d'une ville, d'accord, c'est acquis. Mais c'est la forme du livre aussi, *The Form of the Book*<sup>23</sup>, qui, du coup, se mit à changer plus vite que le cœur d'un mortel. Que l'on pense, en matière de récit, au *Paysan de Paris*<sup>24</sup> de Louis Aragon qui, dans le corps même du texte, reproduit au moyen de jeux typographiques de vernaculaires annonces publicitaires ; mais encore, dès avant déjà, chez un Mallarmé bien sûr, qui, dans *Igitur*, dit quel choc artistique a été pour lui cette création graphique nouvelle et quelle influence décisive elle eut sur

---

<sup>19</sup> Ch. Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, Paris, Gallimard, « Poésie », 2005, p. 125.

<sup>20</sup> « Ce n'est pas moi qui méditerai sur ce qu'il advient de "la forme d'une ville", même de la vraie ville distraite et abstraite de celle que j'habite par la force d'un élément qui serait à ma pensée ce que l'air passe pour être à la vie. Sans aucun regret, à cette heure je la vois devenir autre et même fuir » (A. Breton, *Nadja*, *Op. cit.*, p. 155).

<sup>21</sup> J. Gracq, *La Forme d'une ville*, Paris, Corti, 1989.

<sup>22</sup> J. Roubaud, *La Forme d'une ville change plus vite, hélas, que le cœur des humains*, Paris, Gallimard, 2006.

<sup>23</sup> Pour reprendre le titre du célèbre ouvrage de Jan Tschichold, *The Form of the Book : Essays on the Morality of Good Design* (Hartley & Marks Publishers, 1997) ; lui-même cité et incrémenté en *The Form of the Book Book* lors du récent colloque et livre concoctés par Sarah de Bondt et Fraser Muggeridge (Occasional Papers, 2009) ; édition qui, visuellement, cite *Ways of seeing* de John Berger (Penguin, 1972-1990).

<sup>24</sup> L. Aragon, *Le Paysan de Paris*, Paris, Gallimard, « Folio », 1998.

son fameux *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* : « Souvent elle me fit songer devant un parler nouveau »<sup>25</sup>.

Ce que j'entends pointer ici, c'est que si « la forme du bourg change plus vite que le cœur d'un bourgeois », à travers l'autobiographie visuelle, c'est bien dans les métamorphoses subites de l'environnement urbain moderne et, plus tard, postmoderne, qui lui inspirent un profond sentiment d'éphémère, voire de dissolution de soi, que l'écrivain bourgeois, de façon spéculaire<sup>26</sup>, entend lire et interpréter les siennes propres.

« La ville est un idéogramme, le texte continue », écrit Roland Barthes à la plume, d'une écriture cursive, en vis-à-vis d'un plan de ville historique a priori de Tokyo, dans les marges de *L'Empire des signes*<sup>27</sup>. Le titre du chapitre dit bien le déplacement tant affectif que métaphysique opéré par l'auteur depuis le « Centre-ville » de la philosophie occidentale, où le centre est roi, jusqu'au « centre-vide » de l'orientale, de la philosophie japonaise en l'occurrence, où, à proprement parler, le centre n'est rien (le degré zéro du centre, en quelque sorte). Le chapitre suivant, émaillé de plans dessinés à la main, corrobore ce sentiment conscient et consenti de désorientation, de « délocalisation » : « Sans adresse » en est le titre adroit.

Aussi n'y a-t-il qu'un pas à faire pour passer, me semble-t-il, des plans de coupe et autres dessins au sol qui trouent littéralement le récit de vie de la *Vie de Henry Brulard* à *L'Empire des signes* où Barthes décrit cet « art du geste graphique, où reprend place une vie du corps » quand un passant dans la rue de Tokyo fait « figurer l'adresse par un schéma d'orientation (dessiné ou imprimé), sorte de relevé géographique qui situe le domicile à partir d'un repère connu, une gare par exemple ». Et Barthes de remarquer que « les habitants excellent à ces dessins impromptus, où l'on voit s'ébaucher, à même le papier, une rue, un

---

<sup>25</sup> Mallarmé, *Igitur*, suivi de *Divagations* et *Un coup de dés*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, p. 367.

<sup>26</sup> Fût-ce à la manière d'un « miroir qui se brise », pour dupliquer le titre du premier tome du cycle autobiographique dit des *Romanesques* d'Alain Robbe-Grillet.

<sup>27</sup> R. Barthes, *L'Empire des signes*, *Op. cit.*, pp. 44-45.



immeuble, un canal, une voie ferrée, une enseigne, et qui font de l'échange des adresses une communication délicate »<sup>28</sup>.

Cette pratique du « dessin impromptu », anonyme et délicat, est au centre même de l'art minimaliste d'un Stanley Brouwn dans la série de travaux intitulée *This Way Brouwn* (un prolongement en quelque sorte de la *Vie de Henry Brulard* que nous pourrions humoristiquement transcrire en anglais par la formule consonante de : *This Way Beyle*). Brouwn dont Buchloh, dans un article intitulé « Formalisme et historicité » précise qu'« il limite son intervention à l'action purement accidentelle de demander à un passant dans la rue qu'il lui indique son chemin, ce qui revient à produire une projection dans l'espace. Le résultat de cette coopération constitue le travail qui, même avec l'authentification de son tampon *This Way Brouwn*, dénote la nature objective d'un processus qui dépend de la coopération de plusieurs individus. La participation potentielle du sujet collectif devient réalité, dans la mesure où l'artiste s'élimine, lui et son rôle d'auteur. Plus exactement, dans la mesure où le sujet collectif comme nécessité historique devient potentiellement réel, l'artiste accélère ce processus de développement en niant son rôle et en mettant fin à ces fonctions dépassées dans un geste dialectique d'anonymat »<sup>29</sup>.

Jean-Phillipe Toussaint, cinéaste et auteur du « Nouveau nouveau roman français »<sup>30</sup> dont traite Fieke Schoots dans un article qu'il consacre au minimalisme littéraire des écrivains des Éditions de Minuit, de deuxième génération, fait de cette expérience graphique partagée le motif principal du chapitre qu'il consacre à Kyoto dans son *Autoportrait (à l'étranger)*<sup>31</sup>.

Mais c'est à un autre auteur, chez qui l'arpentage, le processus de déambulation continental, ou intercontinental, est plus systématique encore que je voudrais en venir maintenant. Je pense bien sûr à Winfried Georg Sebald dont les ouvrages – *Vertiges*, *Les Émigrants*, *Les Anneaux de Saturne* ou encore *Austerlitz*

---

<sup>28</sup> *Ibid.*, pp.48-49.

<sup>29</sup> B. H. D. Buchloh, « Formalisme et historicité », dans *Essais Historiques T. 2 : Art Contemporain*, *Op. cit.*, pp. 55-56.

<sup>30</sup> M. Ammouche-Kremers, *Jeunes auteurs de Minuit*, New York / Amsterdam, Rodopi, 2004, p. 128.

<sup>31</sup> J.-Ph. Toussaint, *Autoportrait (à l'étranger)*, Paris, Minuit, 2000, pp. 57-63.

– non seulement hésitent entre roman et essai, mais surtout, et c'est ce qui nous nous intéresse ici, entre biographie et autobiographique. Le narrateur disposant en effet d'une histoire commune avec l'auteur, disons pour faire vite, sa jeunesse allemande et son exil anglais, mais encore ce dernier s'amusant à égrener certains de ses propres portraits photographiques au sein même de ses écrits.

Sur cette photographie par exemple, illustrant *Les Anneaux de Saturne*, Sebald figure en pied, appuyé contre un arbre centenaire finalement abattu par la tempête de 1987 (et le texte de préciser : « Cette photographie a été prise il y a dix ans environ, à Ditchingham, un samedi après-midi où le manoir était ouvert au public à l'occasion d'une manifestation de bienfaisance. Le cèdre du Liban auquel je suis adossé... »)<sup>32</sup>. Ou encore, dans le genre « état civil » cher à Stendhal<sup>33</sup>, cette reproduction du passeport de l'auteur-globe-trotter, au visage biffé, compte par celles de *Vertiges* (il est écrit cette fois : « Il fallut très longtemps pour qu'après plusieurs communications téléphoniques échangées avec les services d'Allemagne et d'Angleterre mon identité fût enfin établie et qu'un fonctionnaire nain vînt grimper sur un tabouret de bar derrière une énorme machine à écrire pour reporter les indications que je lui avais transmises sur ma personne, en lettres perforées, sur mon nouveau passeport »)<sup>34</sup>. Enfin, très en creux cette fois, dans *Austerlitz*, rappelant en cela le célèbre « autoportrait » d'Atget dans la vitrine d'un magasin d'antiquités-curiosités du Faubourg Saint-Honoré, je mentionnerai cette ultime photographie où l'on entraperçoit le reflet de l'écrivain projeté dans la vitrine d'une boutique à l'enseigne de « Bazar-Antikos » de la ville de Terezin en Tchécoslovaquie, par le passé ville-ghetto « modèle »<sup>35</sup> (en guise de commentaire, le narrateur cette fois conclut : « ces ustensiles, ces bibelots, ces souvenirs

---

<sup>32</sup> W. G. Sebald, *Les Anneaux de Saturne*, Paris, Gallimard, « Folio », 2003, p. 340.

<sup>33</sup> « Dans une note qui occupe presque une page entière, il résume toute sa jeunesse à Grenoble, faisant alterner le style de l'état civil et les clins d'œil : "peut-être que ceci suffit : Brulard (Marie-Henry) né à Grenoble en 1786 d'une famille de bonne bourgeoisie..." Ce "condensé" a une fonction précise : utiliser le mode ludique pour dédramatiser le sérieux de son projet autobiographique et, en même temps l'exécuter, c'est-à-dire briser les obstacles à la faveur de la gratuité du jeu » (G. Pascal, « Stendhal : la naissance d'"Henry Brulard" ou à la recherche du "moi" perdu », *Études littéraires*, vol. 17, n°2, 1984, p. 289).

<sup>34</sup> W. G. Sebald, *Vertiges*, Paris, Gallimard, « Folio », 2003, p. 122.

<sup>35</sup> Voir à ce sujet le témoignage de Maurice Rossel, ancien délégué du Comité international de la Croix-Rouge en Allemagne, dans *Un vivant qui passe*, de Claude Lanzmann, France, 35 mm, couleur, 65', 1997.

échoués (...), qui en raison de circonstances restées inconnues avaient survécu à leurs propriétaires et avaient été épargnés de la destruction, de sorte qu'au milieu d'eux, maintenant, je pouvais discerner, vague, à peine visible, l'ombre en reflet de ma propre image »<sup>36</sup>.

Penchant biographique aussi donc, qu'il s'agisse des vies minuscules du Dr Henry Selwyn, de Paul Bereyter, d'Ambros Adelwarth ou de Max Ferber, pour ne prendre que le seul exemple des *Émigrants*<sup>37</sup> ou encore celles, majuscules, des pairs écrivains de l'auteur : Casanova, Nabokov, Chateaubriand, Conrad, dans *Les Anneaux de Saturne* ; et enfin Stendhal (et Kafka), à qui Sebald consacre (respectivement) le premier (et troisième) chapitre de *Vertiges*.

Plus précisément, au goût bourgeois de la conquête stendhalienne, conquête amoureuse aussi bien que militaire, leur chassé-croisé métaphorique s'entretoisant comme suit dans la prose sebalienne : « Confrontée à la verve insensée que Beyle déploie devant elle, lady Simonetta (...), se voit finalement contrainte de capituler. (...) Beyle accepte cette condition sans rien objecter et le jour même quitte la ville qui lui a longtemps manqué, non sans toutefois avoir noté sur ses bretelles la date et l'heure précises de sa conquête »<sup>38</sup>. Après quelques recherches rapides, j'ai pu constater que Sebald a tiré la quasi totalité des images illustrant le chapitre, soit onze images sur treize, de l'*Album Stendhal*<sup>39</sup> publié en 1966 par les éditions Gallimard, dans la collection de la Pléiade. Outre les associations visuelles opérées par l'écrivain allemand entre les deux portraits extraits des cahiers d'écolier de Stendhal, voire du recadrage très serré sur les yeux de Stendhal jeune, celui du portrait de 1802 – ce qui n'est d'ailleurs pas sans évoquer le montage « végétalisé », proliférant, des « yeux de fougères » de *Nadja*<sup>40</sup> et

---

<sup>36</sup> Quelques pages plus tôt, le narrateur venait de photographier une autre enseigne, parfaitement déplacée en ces lieux, suprême ironie du sort à Theresienstadt, une enseigne donc frappée du mot « IDEAL » (W. G. Sebald, *Austerlitz*, Paris, Gallimard, « Folio », 2006, pp. 261-271).

<sup>37</sup> W. G. Sebald, *Les Émigrants*, Paris, Gallimard, « Folio », 2001.

<sup>38</sup> Comme le faisait déjà Barthes à son propre sujet dans la citation mentionnée plus haut, Sebald insiste sur l'éducation bourgeoise et... féminine de Stendhal : « Beyle, qui affirme avoir eu à l'époque, en raison d'une éducation aberrante et visant uniquement à développer des aptitudes bourgeoises, la constitution d'une fillette de quatorze ans... » (*Vertiges*, *Op. cit.*, pp. 13, 20).

<sup>39</sup> *Album Stendhal*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1966.

<sup>40</sup> Breton avait-il connaissance du montage photographique que, en 1925, Moholy-Nagy avait publié, dans le volume huit des éditions du Bauhaus, intitulé *Malerei, Fotografie, Film* (voir son

d'anticiper le double diptyque, disons, « animalisé » lui du tout début d'*Austerlitz* –, il est intéressant de noter que Sebald a adjoint une grille – le geste est tout sauf anodin – au portrait présumé d'Angela Pietragrua, en qui Stendhal voyait un idéal classique de beauté féminine.

Ce n'est pas ici le lieu de retracer l'histoire de la grille dans la modernité artistique, ce qu'a fait déjà, admirablement, Rosalind Krauss dans un article sobrement intitulé « Grilles »<sup>41</sup>. Mais si cette technique du « quadrillage » n'est pas étrangère à l'apprentissage du dessin figuratif, voire à la pratique naissante alors de la phrénologie, dans le chapitre de *Vertiges* que lui dédie Sebald, augmentée par le schéma médical d'un abcès syphilitique (exogène à l'iconographie stendhalienne), ainsi que par le diagramme de santé de Stendhal sous traitement au mercure, elle nous semble intimement participer de la notion de « biopouvoir » qui, à l'occasion de la peste, sanctionna, selon Michel Foucault, le passage d'un régime de pouvoir dit « disciplinaire », qui opérait à l'échelle individuelle du corps, à celui du contrôle, administré lui à l'échelle de la population.

Voici un extrait, relatif à ce concept de « biopouvoir », issu du cours du Collège de France de Michel Foucault titrée *Les Anormaux* : « La peste, c'est le moment où le quadrillage de la population se fait jusqu'à son point extrême, où rien des communications dangereuses, des communautés confuses, des contacts interdits ne peut plus se produire. Le moment de la peste, c'est celui du quadrillage exhaustif d'une population par un pouvoir politique, dont les ramifications capillaires atteignent sans arrêt le grain des individus eux-mêmes, leurs temps, leur habitat, leur localisation, leur corps (...). La peste porte aussi le rêve politique d'un pouvoir exhaustif, d'un pouvoir sans obstacles, d'un pouvoir entièrement transparent à son objet, d'un pouvoir qui s'exerce à plein. Entre le rêve d'une société militaire et le rêve d'une société pestiférée, entre ces deux

---

fac-similé : *Painting, Photography, and Film*, Cambridge, MIT Press, 1969, p. 105 [original 1925/2e éd. 1927] et *Peinture, photographie et film et autres écrits sur la photographie*, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 2007, où ne figure malheureusement pas l'image en question).

<sup>41</sup> R. Krauss, « Grilles », dans *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Macula, 1993, pp. 92-109.

rêves que l'on voit naître au XVIe-XVIIe siècle, vous voyez que se noue là une appartenance »<sup>42</sup>.

Aussi, si l'historien du regard Hans Belting parle de ce moment de bascule historique où l'on passa, dans le champ de la représentation, « des armes aux armoiries »<sup>43</sup>, puis de l'héraldique au portrait (bourgeois), c'est un semblable glissement vers une certaine « laïcisation » de la guerre (totale), à tout le moins son intériorisation non moins extrême, que l'on peut observer dans le passage de la célèbre formule de Clausewitz, « la guerre est le prolongement de la politique par d'autres moyens »<sup>44</sup>, à celle de Foucault<sup>45</sup>, qui inverse volontairement la proposition en affirmant que « la politique est le prolongement de la guerre par d'autres moyens ».

En passant, lui, de l'architecture civile des gares (haut lieu du transit des marchandises)<sup>46</sup> à celle militaire des blockhaus dans *Austerlitz*, Sebald opère un type de glissement similaire. Ce qu'il indexe alors, c'est qu'il n'y a bel et bien eu

---

<sup>42</sup> M. Foucault, *Les Anormaux, cours au Collège de France 1975*, Paris, Gallimard / Seuil, « Hautes Études », 1999, p. 44 ; voir également, dans le même esprit : « On a donc dans les sociétés modernes, à partir du xixe siècle et jusqu'à nos jours, d'une part, une législation, un discours, une organisation du droit public articulés autour du principe de la souveraineté du corps social et de la délégation par chacun de sa souveraineté à l'État, et puis on a en même temps un quadrillage serré de coercitions disciplinaires qui assure de fait la cohésion de ce même corps social. Or ce quadrillage ne peut en aucun cas se transcrire dans ce droit, qui en est pourtant l'accompagnement nécessaire. Un droit de la souveraineté et un quadrillage des disciplines, c'est entre ces deux limites, je crois que ce joue l'exercice du pouvoir » (M. Foucault, « Cours du 14 janvier 1976 », dans *Dits et écrits, 1954-1988, T. III 1976-1979*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 1994, p. 171).

<sup>43</sup> H. Belting, *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard, « Le Temps des images », 2004, p. 157.

<sup>44</sup> C. Von Clausewitz, *De la guerre*, Paris, Minuit, « Argument », 1988, p. 759.

<sup>45</sup> « On aurait donc (...) une seconde hypothèse qui serait : le pouvoir, c'est la guerre, c'est la guerre continuée par d'autres moyens. Et, à ce moment-là, on retournerait la proposition de Clausewitz, et on dirait que la politique, c'est la guerre continuée par d'autres moyens » (M. Foucault, « Cours du 7 janvier 1976 », dans *Dits et écrits, 1954-1988, T.III, 1976-1979, Op. cit.*, p. 171).

<sup>46</sup> « L'éclatisme en soi risible de Delacenserie, qui avec sa Centraal Station, ses volées d'escaliers en marbre, ses toits d'acier et de verre a allié passé et futur, est en vérité le mode d'expression artistique de la nouvelle époque, dit Austerlitz, et, poursuivit-il, il n'est que naturel qu'en élévation, de là où, dans le Panthéon romain, les dieux abaissaient le regard vers le visiteur, soient présentes à la gare d'Anvers, selon le rang qu'elles occupent dans la hiérarchie, les divinités du xixe siècle – les mines, l'industrie, le commerce et le capital (...). À quelque vingt mètres au dessus de l'escalier à double révolution qui relie le foyer aux quais, on trouve, seul élément baroque de tout l'ensemble, à l'emplacement exact où le Panthéon romain, dans le prolongement direct du portail, offrait le buste de l'empereur, la grande horloge : emblème du nouveau pouvoir régnant sans partage sur la ville, elle surmontait même les armoiries royales et la devise *Eendracht maackt macht*, l'union fait la force » (W. G. Sebald, *Austerlitz, Op. cit.*, pp. 20-21).

qu'un pas historique aisément franchi entre l'esthétique urbaine du choc, avec les conséquences politiques que lui prêtait déjà en son temps Benjamin<sup>47</sup>, à la théorie militaire du *Shock and Wave* (choc et effroi)<sup>48</sup> telle que la conçut bien plus tard le National Defense University des États-Unis d'Amérique. Ces derniers, à l'image de la stratégie du tapis de bombe, les *Strategic Bombing Surveys* des Alliés, qui, durant la Seconde Guerre mondiale, toucha et détruisit presque totalement quelques cent-trente-et-une villes allemandes, visaient cette fois l'Irak, qu'ils entendaient bien même « rayer de la carte ».

Sebald, aussi bien que Stendhal, voire Breton (on se souvient du jugement d'Adorno : « La destruction de la ville a toujours été un de leurs thèmes centraux [aux surréalistes] »)<sup>49</sup> ou encore Barthes (via, peut-être, le rôle de la liste, du listing – dont la puissance morbide n'est plus à prouver après l'inoubliable *Sobibor, 14 octobre 1943, 16 heures*<sup>50</sup> de Claude Lanzmann) et Perec bien sûr (dans *W ou le Souvenir d'enfance* aussi bien que dans *Récits d'Ellis Island*)<sup>51</sup>, expérimentent, rejouent à l'envers, comme dans le ju-jitsu afin d'en retourner la force contre l'agresseur, la rationalité administrative qui caractérise selon Max Weber<sup>52</sup> la modernité européenne. Avec les conséquences désastreuses qu'on lui connaît, soit, comme le rappelle le documentariste allemand Harun Farocki dans

---

<sup>47</sup> « Le désespoir fut la rançon de cette sensibilité qui, la première abordant la grande ville, la première en fut saisie d'un frisson que nous, en face de menaces multiples, par trop précises, ne savons même plus sentir » (W. Benjamin, « Notes sur les tableaux parisiens de Baudelaire », dans *Écrits français*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1991, p. 243).

<sup>48</sup> Ch. Simic, « La conspiration du silence ("un secret de famille") », dans *L'Archéologue de la mémoire, conversations avec W.G. Sebald*, dirigé par L. Sh. Schwartz, Arles, Actes sud, 2009, p. 160.

<sup>49</sup> « Les chocs des surréalistes ont perdu de leur virulence après la catastrophe européenne. C'est comme s'ils avaient sauvé Paris en le préparant à la peur : la destruction de la ville a toujours été un de leurs thèmes centraux » (Th. W. Adorno, « le Surréalisme, une étude rétrospective », dans *Notes sur la littérature*, Paris, Flammarion, « Champs Essais », 2009, p. 67).

<sup>50</sup> Cl. Lanzmann, *Sobibor 14 octobre 1943, 16 heures*, France, 35 mm, couleur, 95', 2001 et *Sobibor, 14 octobre 1943, 16 heures, scénario*, Cahiers du cinéma, « Littérature et cinéma », 2001, pp. 46-51.

<sup>51</sup> G. Perec, *W ou le Souvenir d'enfance*, Paris, Gallimard, « Imaginaire », 1993 et G. Perec et R. Bober, *Récits d'Ellis Island*, Paris, P.O.L., 1994.

<sup>52</sup> « Dans tous les domaines (État, église, armée, parti, entreprise, économique, groupement d'intérêts, association, fondation, etc.), le développement des formes "modernes" de groupement s'identifie tout simplement au développement et à la progression constante de l'administration bureaucratique : la naissance de celle-ci est, pour ainsi dire, le spore de l'État » (M. Weber, *Économie et société*, Paris, Plon, 1995, p. 298).

*Images du monde et inscription de la guerre*<sup>53</sup>, les massacres à l'échelle non moins industrielle qui s'ensuivirent.

Introjection, incorporation qui, via de véritables performances graphiques ou photographiques visant la reconstitution (« *reenactment* », disent les anglais), expérimentent cette rationalité administrative, afin de parcourir à l'envers, de retracer, l'histoire pluricentenaire de cette ère bourgeoise qui, dans le champ des arts, consacra (et sacralisa), le format du portrait en peinture tout aussi bien que celui de l'autobiographie (plus, en tout cas, que celui l'autoportrait)<sup>54</sup> en littérature<sup>55</sup>.

---

<sup>53</sup> H. Farocki, *Images du monde et inscription de la guerre*, Allemagne, 16 mm, couleur & noir et blanc, 1988, 75' et *Images du monde et inscription de la guerre*, dans *Films*, Courbevoie, Théâtre Typographique, 2006, pp. 57-79.

<sup>54</sup> Voir M. Beaujour, *Miroirs d'encre, rhétorique de l'autoportrait*, Paris, Seuil, « Poétique », 2001.

<sup>55</sup> « Une sorte d'injonction à débusquer la part la plus nocturne et la plus quotidienne de l'existence (quitte à découvrir parfois les figures solennelles du destin) va dessiner ce qui est la ligne de pente de la littérature depuis le xvii<sup>e</sup> siècle, depuis qu'elle a commencé à être littérature au sens moderne du mot » (M. Foucault, « La vie des hommes infâmes », dans *Archives de l'infamie*, Collectif Maurice Florence, Paris, Les Prairies Ordinaires, « Essais », 2009, p. 29).