

questions
de communication

Questions de communication

9 | 2006

Rôles et identités dans les interactions conflictuelles

Identité et confiance de soi : *Austerlitz* de Winfried G. Sebald

Identity and self-disclosure : Austerlitz, the Novel of Winfried G. Sebald

Régine Battiston



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/7935>

DOI : 10.4000/questionsdecommunication.7935

ISSN : 2259-8901

Éditeur

Presses universitaires de Lorraine

Édition imprimée

Date de publication : 30 juin 2006

Pagination : 237-250

ISBN : 978-2-86480-869-5

ISSN : 1633-5961

Référence électronique

Régine Battiston, « Identité et confiance de soi : *Austerlitz* de Winfried G. Sebald », *Questions de communication* [En ligne], 9 | 2006, mis en ligne le 30 juin 2006, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/7935> ; DOI : 10.4000/questionsdecommunication.7935

Tous droits réservés

> NOTES DE RECHERCHE

RÉGINE BATTISTON

Centre de recherches sur l'Europe littéraire
Université de Haute-Alsace
regine.battiston@uha.fr

IDENTITÉ ET CONFIDENCE DE SOI : AUSTERLITZ DE WINFRIED G. SEBALD

Résumé. — La confiance de soi est difficile pour Jacques Austerlitz à qui on a ravi, enfant, sa langue maternelle pour lui imposer un nouveau foyer et une culture anglophones. Mais au détour de chaque rencontre avec le narrateur du roman *Austerlitz* de Winfried G. Sebald (écrivain de langue allemande, 1944-2001), il se dévoile en pointillés, chaque fois dans un autre lieu, une autre ville ou un autre pays en Europe. Ces confidences à propos de son destin brisé sont faites sous forme de conversations ou de petits courriers pour dévoiler un homme à la personnalité particulière et à l'identité difficilement cernable et montrent la difficulté de l'interaction et la construction de la relation personnelle à autrui. Nous proposons une analyse de l'aspect discursif de la confiance, dans le roman très atypique du grand voyageur cultivé que fut Winfried G. Sebald.

Mots clés. — Identité, narratologie, dialogisme, perspectives de narration, confiance de soi, relations interpersonnelles.

La confiance de soi est difficile pour Jacques Austerlitz qui, depuis son enfance, vit déraciné et privé de sa langue maternelle, dans un nouveau foyer et une culture anglophones. C'est à la recherche de son foyer, de sa *Heimat*¹ et de sa famille que Jacques Austerlitz rencontre le narrateur dans un hall de gare en Belgique et que débute un roman très atypique. Enfant de deux foyers, l'un tchèque, avant sa fuite forcée devant le nazisme, l'autre anglais à partir de son exil, Austerlitz incarne la figure de l'expatrié, du promeneur solitaire, du Juif errant à la recherche de ses origines, de son identité. Il incarne le destin d'un homme curieux, énigmatique et passionné d'architecture, philosophe à la culture encyclopédique et collectionneur d'images, au nom lourd à porter. Mais il se dévoile en pointillés au narrateur du roman *Austerlitz* de Winfried G. Sebald (écrivain de langue allemande, 1944-2001), au détour de chaque rencontre². Il s'agit donc d'un travail de mémoire, où les souvenirs reviennent par bribes, chargés de leurs propres questions, livrés à un narrateur fasciné par ces confidences à propos d'un destin brisé. Ces confidences soulignent la difficulté de l'interaction et de la construction de la relation interpersonnelle (le confident est-il un miroir ? un spectateur ? un catalyseur ?). Dans ce roman, très atypique, l'analyse de l'aspect discursif de la confiance met en lumière la difficulté relationnelle et communicationnelle du personnage Austerlitz.

Confiance de soi

Le roman *Austerlitz* (paru en 2001), du nom de son personnage principal, Jacques Austerlitz, ne présente pas ou peu d'action. Plus intéressante que l'action, est l'économie narrative du récit. Celui-ci met en scène l'altérité et son jeu entre deux personnages, dont l'un est Austerlitz, et l'autre le narrateur sans nom. Quelques personnages secondaires apparaissent de temps en temps sans devenir prépondérants, ils font partie des souvenirs d'Austerlitz et sont des membres de sa famille. Les deux protagonistes se rencontrent dans différents endroits, le premier cherchant à localiser, à ancrer les souvenirs confus d'un passé refoulé, le second apparaissant comme un grand voyageur (ce qui le rapproche de Winfried G. Sebald, l'auteur). On n'apprend presque rien sur le contexte du narrateur. Jacques Austerlitz est né à Prague de deux parents juifs, sa mère était chanteuse d'opéra. Son père est parti à Paris avant l'entrée des troupes allemandes en Tchécoslovaquie. Sa mère l'a mis dans un convoi pour enfants en partance pour l'Angleterre.

¹ À dessein, nous utilisons le terme allemand de *Heimat* qui est bien plus large que celui de patrie ou de pays natal : il désigne non seulement « là où je suis né », mais surtout « là où je suis chez moi » : « *Land, Landesteil oder Ort, wo man geboren und aufgewachsen ist oder sich durch ständigen Aufenthalt zu Hause fühlt* » (Duden, 2001 : 734). Et c'est de ce dernier sens de *Heimat* que souffre le protagoniste et seul héros du roman, Jacques Austerlitz.

² Sur le rapport à l'ethnographie littéraire, voir Schlesinger (2004).

Lorsqu'il y est arrivé et qu'il a été placé sans explication dans une famille de personnes psychologiquement déstabilisées (un prédicateur anglican et sa femme qui ne pouvaient avoir d'enfants et qui vivaient cloîtrés et presque emmurés chez eux), l'enfant qu'il était, a cru avoir fait quelque chose de mal pour se retrouver dans cette situation (culpabilisation et refoulement). De plus, on lui a imposé un autre nom (Dafid Elias) et une autre langue. Il lui a fallu plus de cinquante ans d'existence pour parvenir à s'expliquer ce complexe de culpabilité. Vivant depuis longtemps seul à Londres, il perdit tout contact avec sa petite amie connue à Paris, plus de dix ans auparavant. La dernière crise l'ayant rendu amnésique pendant des mois, il effectua plusieurs séjours dans des instituts psychiatriques. Durant cette période, il travailla comme jardinier chez un horticulteur. Les rencontres avec le narrateur interviennent en différents lieux. La première se passe dans la gare d'Anvers, au début du récit, les suivantes, au gré de rencontres organisées ou non : à Bruxelles, dans un café à Terneuzen, à Zeebrugge sur un ferry, à Londres dans le bar d'un hôtel, à Greenwich lors d'une promenade, à Londres encore dans la maison même d'Austerlitz, enfin à Paris, dernière station de leurs rencontres. Le roman permet de découvrir la biographie partielle du protagoniste. Après qu'il ait suivi les traces de sa mère, depuis Prague jusqu'au camp de Theresienstadt en Bohême, la quête de ses origines se termine à Paris, gare d'Austerlitz. Il s'y prépare à partir pour Gurs dans les Pyrénées, où il veut aller voir le camp dans lequel son père a été interné en 1942 et où il est mort. Le narrateur retourne chez lui en Angleterre, après leur dernière rencontre. Il a dans sa poche la clé de la maison londonienne de Jacques...

Le premier dialogue est amorcé par le narrateur qui s'adresse à un homme qui semble perdu sur un banc dans la gare d'Anvers : « Lorsque finalement j'abordais Austerlitz par une question à propos de son intérêt évident pour la salle d'attente [*i.e.* de la gare], il y répondit sans la moindre hésitation, nullement étonné par ma question directe, et je fis souvent depuis lors l'expérience, que les voyageurs solitaires sont généralement reconnaissants de nouer une conversation parfois après des jours de silence ininterrompu »³ (Sebald, 2001 : 15). Les autres rencontres dialogiques ne précisent pas qui amorce l'échange, même si le narrateur indique parfois qu'Austerlitz reprend le récit, là où il l'avait laissé lors de la précédente rencontre : « Ainsi Austerlitz a-t-il ce soir-là, au bar du Great Eastern Hotel [*i.e.* de Londres], repris la conversation plus ou moins là où elle avait été interrompue jadis, sans évoquer le moins du monde notre rencontre fortuite après que tant de

³ « Als ich schließlich an Austerlitz herangetreten bin mit einer auf sein offenkundiges Interesse an dem Wartesaal sich beziehenden Frage, ist er auf sie, in keiner Weise verwundert über meine Direktheit, sogleich ohne das geringste Zögern eingegangen, wie ich da oft seither erfahren habe, daß Alleinreisende in der Regel dankbar sind, wenn sie, nach manchmal tagelang nicht unterbrochenem Schweigen, eine Ansprache finden ». Toutes les citations extraites du roman de W. G. Sebald ont été traduites par nos soins.

temps ait passé »⁴ (*ibid.* : 64). Dans le dialogue on retrouve à chaque fois la reconnaissance de l'autre par le narrateur qui parle très peu de lui-même, et quand c'est le cas, par de petites allusions feutrées qui rappellent à chaque fois la ressemblance entre sa vie et celle de l'écrivain Sebald lui-même, un exemple parmi peu : « Je vois encore comment Austerlitz, un après-midi à l'Institut de Londres, a fait, moins à moi qu'à lui-même, cette remarque à propos de ce qu'il a appelé plus tard lui-même sa manie des gares ; et elle était aussi restée la seule allusion à sa vie spirituelle, qu'il se permit envers moi, jusqu'à ce que je retourne en Allemagne, fin 1975, avec l'intention de m'y installer à demeure, après une absence de neuf ans d'un pays natal, qui m'était devenu étranger »⁵ (*ibid.* : 53). Pourtant, dans le récit, n'apparaît pas de structure dialogique, ni question-réponse, le dialogisme restant un effet de fiction. Pour autant, un échange a bien lieu entre les deux personnages, et il est la plupart du temps à sens unique, le personnage d'Austerlitz apparaissant comme producteur et le narrateur comme récepteur. Le narrateur ne pose pas de questions, ne relance pas le dialogue ; il est récepteur sans participer au dialogue : « Bizarrement, dit Austerlitz, il avait pensé cet après-midi [...] à nos rencontres belges si lointaines et au fait que pour son histoire, qu'il découvrit seulement dans les dernières années, il avait besoin d'un auditeur, comme je l'avais été moi à l'époque à Anvers, Liège ou Zeebrugge »⁶ (*ibid.* : 67-68). La dialectique du questionnement est totalement absente, même s'il y a un donner et recevoir dans cet échange. Ainsi avons-nous deux personnages en présence, avec toujours le même émetteur. Par deux fois, le narrateur trahit une méthode. Il transcrit par écrit le récit que lui fait Austerlitz, à chaque fois juste après leur rencontre (par exemple, il écrit la nuit, lorsqu'Austerlitz est couché) : « Après que j'eusse pris rendez-vous avec Austerlitz pour le lendemain, Pereira, en s'informant sur mes souhaits, m'accompagna par l'escalier au premier étage, à une chambre [...], où je restais ensuite assis jusque vers trois heures du matin, devant un secrétaire éclairé falotement par la lampe de la rue, pour consigner, en mots clés et phrases non reliées entre elles, le plus possible de tout ce qu'Austerlitz m'avait raconté durant la soirée »⁷ (*ibid.* : 145-146). Il

⁴ « So hat Austerlitz auch an diesem Abend in der Bar des Great Eastern Hotel, ohne auch nur ein Wort zu verlieren über uns nach solchen langer Zeit rein zufällig erfolgtes Zusammentreffen, das Gespräch mehr oder weniger dort wieder aufgenommen, wo es einst abgebrochen war ».

⁵ « Ich sehe Austerlitz noch, wie er, eines Nachmittags in dem Londoner Institut, diese Bemerkung über seine später einmal von ihm so genannte Bahnhoftsmanie gemacht hat, weniger zu mir als zu sich selber, und sie war auch die einzige Andeutung seines Seelenlebens geblieben, die er sich mir gegenüber erlaubte, bis ich Ende 1975 nach Deutschland zurückging mit der Absicht, dort, in der mir nach einer neunjährigen Abwesenheit fremd gewordenen Heimat, auf die Dauer mich niederzulassen ».

⁶ « Sonderbarerweise, sagte Austerlitz, habe er heute nachmittag [...], an unsere so weit schon zurückliegenden belgischen Begegnungen gedacht und daran, dass er bald für seine Geschichte, hinter der er erst in den letzten Jahren gekommen sei, einen Zuhörer finden müsse, ähnlich wie ich es seinerzeit gewesen sei in Antwerpen, Liège [en français dans le texte] und Zeebrugge ».

s'agit donc d'une mise en scène double, on assiste à la production de l'échange, qui est en même temps sa mise par écrit, l'explication de sa mise en récit.

Les confidences de Jacques ne sont pourtant pas un simulacre de communication orale, elles permettent l'interaction par la communication. La dialogicité donne à Austerlitz accès à l'altérité, car selon Emmanuel Levinas (1979), la relation dialogique exclut représentation et présentation de l'Autre. Que ce soit par le dialogue ou par l'intertexte, c'est du rapport à l'Autre qu'il s'agit par la libération de soi. Mais le dialogue n'assume pas une dialogicité véritable, sa stratégie est la confiance de soi sous forme de quasi monologue. Le lecteur ainsi que le narrateur sont touchés par ces confidences, le narrateur recherchant la compagnie de Jacques, quand cela lui est possible, au détour d'un voyage – se déclenche alors un dialogue entre les deux personnages, qui présuppose un terrain commun (d'entente au moins) : « Chaque dialogue présuppose un langage commun, ou plutôt : un langage commun se forme [...]. La compréhension dans le dialogue n'est pas une simple manière de se mettre en scène et de faire passer son point de vue personnel, mais une métamorphose vers ce qui est commun, dans lequel on ne reste pas tel qu'on était »⁷ (Gadamer; 1975 : 360). Les confidences rapprochent les deux personnages, par le biais de la langue, on doit accepter la communauté par le langage, dit Lacan. Peu à peu on remarque aussi que le narrateur se rapproche de lui, lui écrit, garde le contact entre les différentes rencontres, dont le compte rendu représente les quatre cinquième du roman. Jacques lui répond parfois, ou lui envoie simplement une carte postale, ou une photo (c'est un collectionneur d'images), ce qui oriente leurs rencontres ou les provoque. Notons ici que le roman se présente, comme toutes les œuvres de Winfried G. Sebald, parsemé d'images de toutes sortes en noir et blanc. Ces images rajoutées au texte ancrent les réalités que veut faire passer l'auteur de façon précise dans les yeux du lecteur. Elles ne sont pas un simple support illustratif du texte en face duquel elles sont disposées, elles forment des jalons qui servent de relais et de fonction de rappel, en le maillant jusqu'à l'apothéose finale (le camp de Theresienstadt en Tchécoslovaquie). Elles sont de différents types, soit de simples illustrations de lieux décrits par la narration, elles servent alors de support visuel pour la

⁷ « Nachdem ich mich mit Austerlitz für den nächsten Tag verabredet hatte, geleitete mich Pereira, indem er sich nach meinen Wünschen erkundigte, über die Treppe in die erste Etage hinauf zu einem [...] Zimmer, wo ich dann bis gegen drei Uhr an einem von den Straßenlampen fahl erleuchteten Sekretär gesessen bin [...], um in Stichworten und unverbundenen Sätzen soviel als möglich aufzuschreiben von dem, was Austerlitz den Abend hindurch mir erzählt hatte ».

⁸ Ainsi H. G. Gadamer précise-t-il : « Jedes Gespräch setzt eine gemeinsame Sprache voraus, oder besser : es bildet eine gemeinsame Sprache heraus [...]. Verständigung im Gespräch ist nicht ein bloßes Sichausspielen und Durchsetzen des eigenen Standpunktes, sondern eine Verwandlung ins Gemeinsame hin, in der man nicht bleibt, was man war ».

lecture en accompagnant le texte. Parfois, elles montrent plus de choses que n'en dévoile le récit. Ces images, comme certaines autres, rappellent la mort, des personnes ou des lieux disparus, elles fonctionnent comme des réminiscences en écho au texte auquel elles sont juxtaposées. Au près du lecteur, elles renforcent le sentiment de décrépitude et de délabrement, de déchéance de ce que présente la narration, ou de mal être du héros. Les thématiques dont elles relèvent sont de plusieurs types : des bâtiments ou des parties de bâtiments (les gares et leurs coupoles, les forts, la ville et le camp de Theresienstadt, des cimetières – dont des cimetières juifs –...), des paysages qui ont marqué Jacques (en Suisse entre autre pays), des lieux, notamment en Angleterre (où s'est déroulée la deuxième partie de l'enfance de Jacques et aussi où il vit depuis – il y photographie des objets ou des lieux rencontrés au gré de ses promenades), à Prague, en Bohême (des clichés d'endroits qui l'ont marqué dans la station thermale de Marienbad), à Paris (où il a rencontré son amie Marie), dont notamment les deux Bibliothèques nationales, l'ancienne et la nouvelle, des plans ou des cartes, des photos d'objets (des collections de papillons, des montres, des objets insolites qui l'ont marqué, etc.), des photographies anciennes de personnes ou de groupes de personnes (lorsqu'il était petit, au collège en Angleterre, etc.), des gravures (Sebald, 2001 : 86-87), des plantes, etc. Ces photographies en nombre important forment un miroir dans lequel se reflète le texte qui leur est mis en regard, elles en disent plus que le texte par les détails qu'elles peuvent contenir et le support à la rêverie qu'elles représentent par rapport au vécu de chaque lecteur. Elles forment un intertexte visuel important. Le noir et blanc souligne l'aspect suranné des souvenirs abordés et accentue l'ambiance mélancolique du roman. Le texte ne les décrit jamais, les évoque parfois. Souvent, elles ne sont que le point sur le « i » d'une description plus ou moins longue mise en parallèle, elles montrent un aspect évoqué en le grossissant, offrent un cadre à la représentation que se cherche le lecteur, de choses et de gens qui ont depuis longtemps disparu. Il est certain que les récits de Winfried G. Sebald, dénués de leurs supports imagés auraient un impact moindre sur le lecteur, cette caractéristique marquante de son style est très forte et elle rappelle le collectionneur d'images qu'il fut dans la vie.

Monologue ?

En volume de texte, les passages où Jacques se raconte sont importants et les interactions langagières entre les deux personnages presque nulles. Si bien que les confessions apparaissent peu à peu plus comme un monologue qu'un dialogue. Le monologue peut être souligné par l'absence de répliques du narrateur-auditeur. Car tout au long du dialogue il n'y a pas ou peu d'alternance des rôles de participant actif (Austerlitz) et partenaire passif (le narrateur sans nom) et la conversation ne dépend jamais du contexte dans lequel se trouvent les deux personnages (Mukarowsky, 1977 : 86-87). On a

toujours une impression de huis clos, même si la plupart des rencontres se passent dans des lieux publics (Sebald, 2001 : 65). Il peut aussi s'agir d'un demi-dialogue. Certes, il y a une interaction sans répliques du narrateur; ainsi que des amorces de dialogues de la part du narrateur; au moins au début du roman – mais les amorces de dialogue en tant que telles restent cachées au lecteur; elles sont rapportées dans le récit du narrateur. La forme monologique est donc portée par la forme extérieure du discours, les réflexions qui y transparaissent. Par leur structure sémantique et stylistique, elles sont dialogiques (Charaudeau, Maingueneau, 2002 : 169). Ainsi peut-on considérer leur relation comme un demi-dialogue avec monologue intégré, où le dialogue se transforme par moments en monologue. Ces transformations soulignent la réalité complexe de la narration. Si le monologue n'apparaît que pour le lecteur, Austerlitz parle au narrateur : ses paroles deviennent le récit rapporté explicitement par le narrateur; leur fonction n'est pas uniquement informationnelle (peu à peu on découvre les différents pans de la vie et du passé de Jacques), le monologue sert aussi de catharsis, libérant Austerlitz de son mal, de son passé refoulé. Sous cette lumière, la pertinence du monologue montre une confession, il se veut thérapeutique, car analytique au sens psychanalytique du terme. L'escamotage des instances parlantes est significatif à certains moments du récit. Ici, Jan Mukarowsky (1977 : 87) distingue entre sujet et individu, il estime que la base du dialogue n'est pas l'existence de deux individus qui échangent des messages, mais la tension entre deux sujets qui interprètent le dialogue et qui le rendent ainsi réel et crédible. Catherine Kerbrat-Orecchioni précise qu'« enfin, le mot "dialogue" connote souvent l'idée d'un échange "constructif", conduit selon les règles, et ayant pour objectif d'aboutir à un consensus » (in : Charaudeau, Maingueneau, 2002 : 181), ce qui est exactement le cas au niveau de la relation entre les personnages qui participent à cette forme de dialogue. Le monologue peut être un procédé littéraire dialogique, car le locuteur unique s'interroge, se parle, se répond, se commente, sans contracter – en apparence – de rapports discursifs avec son destinataire. La parole de l'Autre devient celle de l'inconscient (dans le sens lacanien du terme), dans la mesure où le monologue de Jacques expose ses dispositions intérieures, son système de valeurs et de normes, son attitude de vie : il laisse transparaître ses problèmes psychologiques profonds. La communication entre « JE » et son auditoire (c'est à dire le narrateur) est un équilibre entre auto-centrage et altruisme. Dans la manière de s'adresser à autrui se reflète l'état psychologique d'Austerlitz, son ancrage dans la vie, la pluralité de son identité éclatée. À travers le narrateur-narrataire, le lecteur découvre Jacques par la lecture du récit rapporté par le narrateur; il ne l'entend pas. Il ne peut donc percevoir de spécificités langagières et linguistiques propres à sa personne, celles-ci sont reproduites, rapportées par le narrateur; par le truchement de la narration.

À dix reprises, les deux personnages se rencontrent, à chaque fois dans un endroit différent. Jacques raconte des souvenirs, mais pas de façon chronologique. Le rapport entre mimésis et diégésis montre une diégèse éclatée dont les éléments ne sont pas présentés de manière chronologique. La narration change à chaque fois, on passe de la première personne du narrateur-JE à la troisième du discours rapporté. Mais, à l'intérieur des longs passages consacrés aux souvenirs de Jacques, il y a parfois des ruptures de narration, on passe de l'indirect à l'indirect libre, on assiste à de courts commentaires du narrateur – ceci dans la même phrase : « À partir du premier jour, lorsqu'il me pria de lui donner une des nouvelles photographies de l'équipe de rugby, où je figurais au premier rang tout à fait à droite, je remarquais que Gérald se sentait aussi seul que moi, dit Austerlitz, qui m'envoya ensuite sans aucun commentaire, juste une semaine après notre nouvelle rencontre dans le Great Eastern Hotel, une copie du cliché évoqué »⁹ (Sebald, 2001 : 114). Et ces passages peuvent être soit à la troisième personne, soit à la première personne (*ibid.* : 16-32). De temps en temps, on y trouve aussi un marquage au subjonctif I, mode par excellence du discours rapporté en allemand (voir par exemple la note 5), qui signifie le retour du sujet, mais du sujet divisé de la pensée lacanienne (Rosier, 1999 : 44). Pour mémoire, Laurence Rosier indique encore que le « discours rapporté est la mise en rapport de discours dont l'un crée un espace énonciatif particulier tandis que l'autre est mis à distance et attribué à une autre source, de manière univoque ou non » (*ibid.* : 125). Cette mise en distance se vérifie bien ici et l'espace énonciatif dépend étroitement du type de narration choisi. La narration à la 3^e personne est la plus pratiquée, y compris dans la parole d'Austerlitz, plus de JE et de TU, c'est une caractéristique classique du roman du XX^e siècle. Cette rupture du dialogue mène ici au caractère dialogique du style indirect libre pour Mikhaïl Bakhtine (Todorov, 1981), avec une forme de dialogue non marqué. Si certains passages d'introduction de confidences sont au style indirect marqué, nombreux sont ceux qui sont à l'indirect libre. À ce sujet, Anne Reboul (1992 : 81) affirme : « La particularité du style indirect libre, par rapport aux discours direct et indirect, est que, dans le style indirect libre, la subjectivité peut être attribuée au référent d'un pronom personnel à la troisième personne ». Elle met le doigt sur le jeu des pronoms personnels et le jonglage entre les différents types de narration et de perspectives. Ainsi le narrateur-JE, déclaré depuis le début du récit, disparaît et réapparaît de temps en temps au profit d'une polyphonie vocale entre sa voix et celle du héros Jacques Austerlitz, le narrateur étant lui aussi enrôlé dans son propre

⁹ « Vom ersten Tag an, als er mich um eine der neuen Photographien der Rugby-Mannschaft bat, auf der ich in der vorderen Reihe ganz rechts außen zu sehen war, merkte ich, daß Gerald sich genauso allein fühlte wie ich, sagte Austerlitz, der mir dann, kaum eine Woche nach unserer Wiederbegegnung im Great Eastern Hotel, eine Kopie der von ihm erwähnten Aufnahme ohne weiteren Kommentar zugeschickt hat » (Sebald, 2001 : 114). Et le cliché en question est reproduit à côté du texte.

récit. Et, au-delà de cette confusion ménagée et savamment ciselée, l'auteur veut que le narrateur ne soit qu'un réceptacle, un thérapeute, et que la parole soit laissée au personnage Jacques, car « il faut accorder un rôle crucial aux intentions de l'auteur dans l'interprétation d'un texte de fiction », affirme Anne Reboul (*ibid.* : 81). À quoi, en toute logique, Hans-Georg Gadamer (1975 : 354) répond que la signification et le sens d'un texte montrent les intentions d'un auteur. À propos des deux protagonistes liés par le jeu de la narration, Patrick Charaudeau (Charaudeau, Maingueneau, 2002 : 169) précise qu'« on peut dire que le sujet communiquant a pleine maîtrise sur le sujet destinataire, puisque c'est lui-même qui le construit idéalement, cherchant à produire sur lui des effets correspondant à son projet de parole ». Ceci vaut pour l'énonciation de Jacques envers le narrateur, mais aussi pour le lecteur qui se trouve au bout de la chaîne de réception du discours. Anne Reboul (1992 : 82) insiste : « Lorsqu'un JE apparaît dans un énoncé au style indirect libre, le JE est co-référentiel avec le *sujet de conscience* de l'énoncé et avec le JE qui apparaîtra dans n'importe quelle parenthèse accompagnant cet énoncé ». Et souvent les « je » se rapportent à Austerlitz. En conclusion, elle précise que « dans le cas des phrases de la narration, la pensée représentée par l'énoncé est celle de l'auteur, alors que, dans le style indirect libre, la pensée représentée est celle du personnage » (*ibid.* : 132). La polyphonie se joue donc sur trois niveaux, celle de l'intention de l'auteur, du narrateur et du personnage central. Nous soulignons la deuxième partie de son affirmation : ainsi le monologue de Jacques apparaît-il comme descriptif de ses souvenirs et narratif, dans le sens où il porte toute la trame du roman.

D'emblée, le monologue et son auditeur posent le problème de l'altérité et celui de la situation de communication thérapeute-patient – Jacques comme patient, le narrateur muet comme psychanalyste, pas du tout malgré lui. Le monologue dévoile le refoulement de ses peurs, sa difficulté de communiquer avec autrui, mais montre aussi la facilité à établir un contact entre le narrateur et lui, ce qui est souligné dès le début du récit. On peut préciser l'évitement de la langue allemande par Jacques (et pour cause), les entretiens se faisant surtout en français et aussi en anglais : « Comme il était quasiment impossible pour Austerlitz, de parler de lui ou de sa personne, et comme aucun de nous ne savait d'où l'autre était originaire, nous nous étions constamment servi de la langue française depuis notre premier dialogue à Anvers, moi avec une maladresse honteuse, Austerlitz au contraire d'une manière si parfaite dans la forme, que je le pris longtemps pour un français. À cette époque je fus singulièrement frappé par le fait que lorsque nous passions à l'anglais, qui était plus praticable pour moi, apparaissait chez lui un malaise dissimulé jusqu'alors, qui se manifestait par un léger défaut de langue et des accès de bégaiements épisodiques, pendant lesquels il serrait si fort l'étui à lunettes usé, qu'il tenait toujours dans la main gauche, qu'on pouvait voir

le blanc de ses osselets sous la peau »¹⁰ (Sebal, 2001 : 50). La polyphonie joue aussi avec l'évocation de cette précision pour cerner la personnalité d'Austerlitz, elle repose sur l'alternance de petits passages en différentes langues vivantes dans le texte, et est rendue dans le roman par la transcription de passages en anglais et en français dans le texte. Son flot de paroles contraste avec ses longues périodes de silence, les phrases fleuves l'attestent. Il n'attend pas de réponses de la part de son partenaire, c'est donc bien une situation d'analyse, permettant la recherche de son identité. À la lumière de ses confidences, on découvre son incommunicabilité, sa difficulté d'être au monde, son intériorité sert de forme et de contenu. Selon les dires du narrateur, le lien entre Jacques et la société est faible, il n'a pas d'amis. Le monologue de Jacques est donc un acte de parole solitaire. Les confidences montrent son incapacité d'aimer quelqu'un, de s'attacher: Il souffre d'un important sentiment de culpabilité, et ses confessions retracent un parcours d'accouchement de sentiments, de complexes et de refoulements. On les retrouve dans les indices de la narration : « Vu les caractéristiques a-illocutoires de l'indirect libre, il n'est pas étonnant que celui-ci s'offre comme lieu d'inscription idéal à tout ce qui ressortit à l'inexprimable et se présente en tant que facteur de lisibilité » précise Gillain Lane Mercier (1989 : 267). Il indique aussi que cet indirect libre opère un « vidage communicatif qui facilite son basculement vers la représentation des pensées verbalisées d'un personnage [...] » (*ibid.* : 269). Inéluctablement, l'indirect libre a donc une fonction de rapportage, il dénote les pensées verbalisées des personnages qui déclenchent des effets importants de mimésis discursive. D'autre part, l'indirect libre est « une parole silencieuse » qui provoque une dilatation temporelle (*ibid.* : 268). On remarque facilement que le temps est suspendu pendant les confessions de Jacques, que le temps de l'histoire est plus long que le temps du récit.

Qui est le narrateur ?

Dans ce récit, le narrateur a un statut particulier: Il est à la fois récepteur et transcripteur, donc transmetteur du message d'Austerlitz. Le monde est raconté et commenté par Austerlitz, puis par le narrateur. À travers le rapport du narrateur, la parole prononcée devient récit de fiction : c'est dans celui-ci que se trouve l'action du roman. Le récit d'Austerlitz, puis le rapport

¹⁰ « Da es mit Austerlitz so gut wie unmöglich war, von sich selber beziehungsweise über seine Person zu reden, und da also keiner vom anderen wußte, woher er stammte, hatten wir uns seit unserem ersten Antwerpener Gespräch stets nur der französischen Sprache bedient, ich mit schandhafter Unbeholfenheit, Austerlitz hingegen auf eine so formvollendete Weise, dass ich ihn lang für einen Franzosen hielt. Es berührte mich damals sehr seltsam, als wir in das für mich praktikablere Englisch überwechselten, daß nun an ihm eine mir bis dahin ganz verborgen gebliebene Unsicherheit zum Vorschein kam, die sich in einem leichten Sprachfehler äußerte und in gelegentlichen Stotteranfällen, bei denen er das abgewetzte Brillenfütteral, das er stets in der linken Hand hielt, so fest umklammerte, daß man das Weiße sehen konnte unter der Haut seiner Knöchel ».

du narrateur montrent une alternance entre subjectivité et essai d'objectivité. Une éclipse du narrateur s'opère pendant le monologue. Ce dernier se met dans une position en apparence neutre. Les phrases d'Austerlitz sont filées par le narrateur; certaines sont très longues, ce qui est une caractéristique du style de Winfried G. Sebald. Les deux personnages apparaissent dans une relation de complémentarité, dans une sorte de confrontation entre Austerlitz et son alter ego. Le narrateur serait-il son double ? (voir les romantiques allemands et notamment l'œuvre de Ernst Th.A. Hoffmann, *Des Teufels Elixiere* [L'Élixir du diable], 1815). Nous aurions ainsi affaire à l'éclatement de la personne du narrateur, où Jacques serait comme une image du narrateur, une projection d'une partie de lui-même. En tout cas, le narrateur est un personnage avec une voix sans substance, il a une prise de conscience de son existence, et Austerlitz apparaît comme une émanation du narrateur-JE. Ce qui pousse à nous diriger vers cette solution serait le fait que le narrateur n'ait pas de nom et, à ce sujet, François Jost (1975 : 482) précise qu'« un personnage sans nom, un innommable, ne peut se défaire ostensiblement de sa parole ». Quoique le dialogue avec un interlocuteur muet, souligne neutralité et discrétion du narrateur, François Jost précise que « le nom de la personne est un repère, non un fil d'Ariane : ce n'est plus un signe de piste, mais le point à partir duquel se fragmente la narration. Cette dislocation a ceci de remarquable qu'elle s'accroît en fonction de l'éloignement des paramètres nominaux » (*ibid.* : 482). La dislocation du personnage, marquée par l'absence de nom, est un facteur récurrent de la littérature contemporaine.

Les facteurs psychologiques ne sont pas négligeables et sont filtrés par l'instance narrative. Les unités narratives sont enchâssées les unes dans les autres : les séquences les plus longues et les plus intéressantes sont celles des confidences de Jacques, entrecoupées par le récit-cadre du narrateur. Le dialogue-monologue se fond dans la narration et leurs limites respectives deviennent floues, si bien que la narration apparaît comme diluée dans le dialogue-monologue, les deux fonctionnant comme un amalgame. Ainsi le narrateur passe-il du stade d'acteur second d'un récit premier à celui de metteur en scène d'un récit second. Il reste jusqu'au bout miroir récipient et observateur attentif, et jusqu'à la dernière page se pose la question de la distance entre le narrateur et Austerlitz. Le narrateur n'est pas omniscient : il ne rapporte que les événements contés par Jacques. Le discours narrativisé et transposé est entièrement pris en charge par le narrateur; il constitue le récit d'événements. On se rend compte que les séquences du discours rapporté ne rendent qu'une partie du dialogue qui est censé avoir eu lieu entre les deux personnages : et le narrateur retient, sélectionne le monologue d'Austerlitz. De la sorte, le dialogue rapporté dans le récit apparaît comme « récit de parole » (Genette, 1972 : 189). Le caractère déficitaire des rapports dialogue romanesque-dialogue réel est important (Lane-Mercier, 1989 : 36). Ici, pas d'éléments dialogiques dans la diégèse, pas

de facteurs paralinguistiques transmis par l'oral sous forme d'intonation, mais importance du rôle du narrateur. Entre le narrateur et Jacques s'installe une relation, un rapport dialogique où seul le monologue de Jacques transparait, ainsi que les commentaires du narrateur et ses explications. Ainsi assiste-t-on à une infiltration du personnage dans le narrateur : « Il s'instaure en conséquence un processus de dilution et de dispersion s'effectuant à partir de l'infiltration, apparente ou présupposée, de la zone du personnage dans celle du narrateur et inversement ; autrement dit, un emmêlement vocal qui brouille les divisions dialogales pour assurer, moyennant des procédés précis, non seulement la spécificité des systèmes discursifs, romanesques, mais aussi la cohésion générale du texte. Il s'agit, bien entendu, de l'interaction entre les styles [directs], indirect et indirect libre, constitutifs des schémas de base de transmission du discours actoriel et fondés sur une "dynamique de l'orientation du discours rapporté et du discours narratif", chaque schéma recréant "à sa manière l'énonciation" » (Lane-Mercier citant M. Bakhtine, 1989 : 173, 76). À ce titre, il faut préciser qu'à certains moments du récit, on ne sait plus qui parle et qui commente, les deux voix sont fondues. Le narrateur joue sur les différentes formes du discours rapporté (Roulet, 1995) et son texte est une logique de complexité. Le flou narratif est complet et il y a constamment déplacement de l'instance narrative. On est toujours en droit de se demander si les deux JE qui parlent sont distincts. D'après Gérard Genette (1989), le narrateur est parfois homodiégétique, puisqu'il apparaît dans son récit-cadre à la 1^{re} personne. Mais il est souvent hétérodiégétique, parce qu'il n'est pas le personnage principal de son récit (narration à la 3^e personne). De toute façon il est intradiégétique, car personnage dans le récit encadrant et aussi narrataire, car destinataire allocutoire du récit d'Austerlitz : la double situation d'énonciation est très intéressante, car très stratifiée. Finalement, on peut souligner que le narrateur enferme le monologue dans sa vision subjective des choses. La relation entre dialogue et narrateur est caractéristique de textes post-structuralistes, le dialogue n'est plus légitimé par la narration – et la narration a lieu dans un métadialogue fondant ou métapolylogue (Maranhao, 1990 : 212).

Conclusion

Le roman *Austerlitz* découvre la part obscure d'un homme miné par l'exil et ses tragiques fardeaux. Hanté par une appréhension indicible, sa vie entière est une quête inlassable pour restituer la vérité sur son passé. Petit à petit, l'angoissant récit de la vie de celui qui n'a connu son vrai nom que lorsqu'il fut adolescent, montre un émigrant déraciné, fragile et très érudit. Sa difficulté d'être au monde se traduit par des relations interpersonnelles difficiles, il ne parvient à se dire qu'à une seule personne, qui fonctionne comme catalyseur de confidences sur un destin broyé.

Filé tout au long du récit, le dialogue sans marquage, entre Jacques et le narrateur montre un dialogisme comme effet de fiction qui laisse place à un monologue fonctionnant comme catharsis, comme auto-analyse. Sa forme la plus courante est le discours indirect libre, signe des pensées verbalisées du personnage Jacques, qui se cherche dans un acte de parole solitaire. La polyphonie vocale qui s'installe au niveau de la narration savamment ciselée, indique l'infiltration du personnage Jacques dans le narrateur anonyme, si bien qu'on peut penser que le personnage est une émanation du narrateur-JE. Si la trame du récit et son action sont contenus dans le monologue d'Austerlitz, le discours de JE avec son auditeur n'est pas seulement l'expression de la solitude d'Austerlitz mais aussi sa raison d'être : « Le récit de fiction atteint son "air de réalité" le plus achevé dans la représentation d'un être solitaire en proie à des pensées que cet être ne communique jamais à personne » (Cohm, 1981 : 19). À la lumière de notre étude, le texte contient l'analyse d'Austerlitz, elle est le point central du récit. Cette analyse lui permet de faire le point sur son passé et la quête de sa famille disparue. Ainsi avons-nous affaire à un roman sur le temps d'une vie et la recherche d'une identité tronquée et refoulée, qui souligne la grande solitude et l'incommunicabilité du personnage, éléments classiques du roman contemporain. Conteur et montreur d'images, analysant la littérature en sortant des sentiers battus, le grand voyageur cultivé que fut Winfried G. Sebald, dans une langue d'un lyrisme savant et cultivé, montre la quête d'un errant à la recherche de ses origines et la difficile histoire d'un déraciné qui ne parvient plus à renouer avec le monde.

Références

- Charaudeau P, Maingueneau D., dirs, 2002, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Éd. Le Seuil.
- Cohm D., 1981, *La transparence intérieure*, Paris, Éd. Le Seuil.
- Deutsches Universalwörterbuch*, 2001, Mannheim, Duden.
- Gadamer H. G., 1975, *Wahrheit und Methode*, Tübingen, Niemeyer.
- Genette G., 1972, *Figures III*, Paris, Éd. Le Seuil.
- 1989, *Fiction et diction*, Paris, Éd. Le Seuil.
- Jost Fr., 1975, « Le JE à la recherche de son identité », *Poétique*, 24, pp. 479-487.
- Lane-Mercier G., 1989, *La parole romanesque*, Paris/Ottawa, Éd. Klincksieck/Presses de l'université d'Ottawa.
- Levinas E., 1979, *Le Temps et l'Autre*, Paris, Presses universitaires de France.
- Maranhao T., 1990, *The Interpretation of Dialogue*, Chicago and London, University Press of Chicago.
- Mukarowsky J., 1977, « Two studies of dialogue », pp. 65-80, in : Burbank J., Steiner P., eds, *The word and verbal art : selected essays*, New-Haven, Yale University Press.

- Reboul A., 1992, *Rhétorique et stylistique de la fiction*, Nancy, Presses universitaires de Nancy.
- Rosier L., 1999, *Le discours rapporté. Histoires, théories, pratiques*, Paris, Duculot.
- Roulet É., 1995, « L'analyse des dialogues dans une approche modulaire des structures du discours : l'exemple du dialogue romanesque », pp. 1-34, in : Hundsnurscher F., Weigand E., eds, *Futures Perspectives of Dialogue Analysis*, Tübingen, Niemeyer.
- Schlesinger Ph., 2004, « Essai sur l'ethnographie littéraire », *Questions de communication*, 6, pp. 283-298.
- Sebald W. G., 2001, *Austerlitz*, Frankfurt am Main, Fischer.
- 2002, *Austerlitz*, trad. de l'allemand par P. Charbonneau, Arles, Éd. Actes Sud.
- Todorov T., 1981, *Mikhaïl Bakhtine : le principe dialogique*, Paris, Éd. Le Seuil.