

W. G. SEBALD

LA DESCRIPTION
DU MALHEUR

*À propos de la littérature
autrichienne*

essais traduits de l'allemand par Patrick Charbonneau



ACTES SUD

LETTRES ALLEMANDES
série dirigée par Martina Wachendorff

LA DESCRIPTION DU MALHEUR

“S’il est juste de dire que l’on ne pourrait lire Schnitzler sans Freud, le contraire est également vrai. Tout aussi importantes m’apparaissent les contributions de Canetti à la compréhension des structures paranoïdes ou les descriptions d’une finesse microscopique que Peter Handke fait des états de crise schizoïdes. (...)”

Un autre objet se trouve au centre de mes analyses : le malheur du sujet qui écrit, qui a déjà été souvent mentionné comme un des traits caractéristiques fondamentaux de la littérature autrichienne. Ceux qui embrassent la profession d’écrivain ne sont certes pas des gens qui abordent la vie sereinement. Sinon, comment en viendraient-ils à se lancer dans la tâche impossible de trouver la vérité ? Mais la proportion de vies malheureuses dans l’histoire de la littérature autrichienne est tout sauf rassurante...”

W. G. SEBALD

(Extrait de la préface)

Né en 1944 en Bavière, W. G. Sebald vivait depuis 1966 à Norwich, en Angleterre, où il enseignait la littérature à l’université d’East Anglia. Décédé en 2001, il laisse une œuvre importante, publiée en France par Actes Sud, qui lui a valu une reconnaissance internationale.

Illustration de couverture : © Fran Forman

ACTES SUD

DU MÊME AUTEUR

LES ÉMIGRANTS, Actes Sud, 1999 ; Babel n° 459.

LES ANNEAUX DE SATURNE, Actes Sud, 1999 ; Babel n° 1115.

VERTIGES, Actes Sud, 2001 ; Babel n° 1131.

AUSTERLITZ, Actes Sud, 2002 ; Babel n° 1187.

DE LA DESTRUCTION COMME ÉLÉMENT DE L'HISTOIRE NATURELLE,
Actes Sud, 2004 ; Babel n° 1244.

SÉJOURS À LA CAMPAGNE, Actes Sud, 2005.

D'APRÈS NATURE. POÈME ÉLÉMENTAIRE, Actes Sud, 2007.

CAMPO SANTO, Actes Sud, 2009.

L'ARCHÉOLOGUE DE LA MÉMOIRE. CONVERSATIONS AVEC W. G. SEBALD,
Actes Sud, 2009.

Titre original :

Die Beschreibung des Unglücks.

Zur österreichischen Literatur von Stifter bis Handke

© Residenz Verlag, Salzbourg et Vienne (Autriche), 1985

© ACTES SUD, 2014

pour la traduction française

ISBN 978-2-330-09146-0

W. G. Sebald

La Description du malheur

À propos de la littérature autrichienne

essais traduits de l'allemand
par Patrick Charbonneau

ACTES SUD

PRÉFACE

Les travaux présentés dans ce volume n'ont pas pour but d'offrir une nouvelle vision panoramique de la littérature autrichienne ni de tout soumettre, aussi exhaustivement que possible, à une quelconque grille d'interprétation. Il s'agit au contraire, par plusieurs analyses, de faire ressortir quelques conjonctions spécifiques qui semblent constitutives de la littérature autrichienne, si tant est que celle-ci existe. La méthode développée au cas par cas, qui modifie sans trop de scrupules son approche analytique au gré des difficultés rencontrées, correspond elle-même à la désinvolture avec laquelle la littérature autrichienne bouscule délibérément les frontières traditionnelles, entre autres celles qui délimitent son propre domaine et celui de la science. Ainsi, la littérature autrichienne n'est pas seulement une ancêtre de la psychologie ; au tournant du siècle et dans les décennies suivantes, ses découvertes en la matière, même si elle ne les formule pas explicitement, sont en bien des points à la hauteur des percées de la psychanalyse, quand elle ne les anticipe pas. Les matériaux que les œuvres de Schnitzler et de Hofmannsthal apportent à l'étude des formations et déformations psychiques dépassent largement

la simple illustration et conduisent à nuancer les connaissances auxquelles arrive une science caractérisée par un dogmatisme qui aurait facilement tendance à la schématisation. S'il est juste de dire que l'on ne pourrait lire Schnitzler sans Freud, le contraire est également vrai. Tout aussi importantes m'apparaissent les contributions de Canetti à la compréhension des structures paranoïdes ou les descriptions d'une finesse microscopique que Peter Handke fait des états de crise schizoïdes. L'observation et la langue mises en œuvre pour représenter la nature des dérangements humains sont d'une précision telle que le savoir académique de la psychologie, dont on dira qu'elle est avant tout impliquée dans la taxinomie et la gestion de la souffrance, fait comparative-ment figure d'activité superficielle et approximative.

Il est difficile de dire d'où vient, dans la littérature autrichienne, l'intérêt manifesté pour la transgression des limites, de dire si cette transgression est éventuellement liée au fait que, amputée à l'issue d'une longue et aventureuse débâcle historique, l'Autriche est, comme l'affirme Hermanowsky-Orlando, "le seul et unique pays voisin du monde", une remarque cryptique qui signifierait qu'en Autriche, une fois qu'on a commencé à penser, on a tôt fait d'en arriver à un point où il est nécessaire de quitter son milieu familial pour se confronter à d'autres systèmes. Il se peut qu'à l'écart de tout, cette contrée incite à s'expatrier vers les pays les plus lointains, une émigration que la littérature autrichienne, depuis Charles Sealsfield, thématise avec une certaine prédilection. Que les disparus se retrouvent alors au bord du Jacinto, qu'ils séjournent comme peintres de paysages dans les Andes ou comme figurants dans le théâtre de la

nature d'Oklahoma, ou bien encore qu'ils s'apprentent, après un séjour dans le Nord extrême, à retourner lentement au pays en passant par le Sud de la France, voilà qui constitue une autre histoire. Ce dont il s'agit en tout cas, dès qu'ils ont pour la première fois franchi la frontière, c'est de la perte irrémédiable de leur univers habituel.

Dans ce contexte, il convient également de rappeler que longtemps on émigra vers l'Autriche, ou tout au moins vers Vienne, parce qu'il s'agissait de la première plaque tournante entre la province et le monde. Et même les immigrants les plus disposés à s'assimiler apportaient avec eux cette part essentielle d'étranger et de lointain qui ne se déploie jamais tout à fait, mais subsiste comme un ferment dans un système de valeurs sociales et psychiques à la fois en constant renouvellement et encombré de tabous archaïques.

De 1896 à 1907, la famille Kafka habita à Prague dans un appartement de la Zeltnergasse. Une des fenêtres ne donnait pas sur le dehors, mais sur l'intérieur de la Teynkirche, dans laquelle, disait-on, se trouvait le tombeau d'un garçon juif prénommé Simon, qui avait été tué par son père pour avoir voulu se convertir au christianisme. Celui qui essaiera de s'imaginer les sentiments mêlés du jeune Franz Kafka assistant depuis cette singulière loge au rituel du Vendredi saint, par exemple, comprendra peut-être à quel point, dans le processus d'assimilation, pouvait être vif, en dépit d'une proximité des plus étroites, le sentiment de rester un étranger.

Les surfaces de friction de ce genre ont donné aussi bien ce qu'on appelle la culture autrichienne que le malaise qu'elle renferme ; une culture, donc, dont la caractéristique était qu'elle faisait de la critique

d'elle-même son propre principe. Il en résulta au tournant du siècle une stratégie esthétique et éthique d'une extrême complexité, censée compenser le déficit auquel on s'exposait en se ralliant à la société bourgeoise, à son potentiel de pouvoir, à son système de valeurs et à ses œuvres d'art. La difficulté rencontrée par les protagonistes de ce milieu de satisfaire aux exigences que cela impliquait se comprend si l'on envisage les imbroglios cabalistiques de l'œuvre de Kafka ou bien le fait que Hofmannsthal, nonobstant quelques compromis de poids, n'ait jamais réellement accédé au rang de représentant de sa nation. Tout comme Kafka, il est, lui aussi, en définitive, resté en dehors.

Non loin de la problématique ici esquissée, un autre objet se trouve au centre de mes analyses : le malheur du sujet qui écrit, qui a déjà été souvent mentionné comme un des traits caractéristiques fondamentaux de la littérature autrichienne. Ceux qui embrassent la profession d'écrivain ne sont certes pas des gens qui abordent la vie sereinement. Sinon, comment en viendraient-ils à se lancer dans la tâche impossible de trouver la vérité ? Mais la proportion de vies malheureuses dans l'histoire de la littérature autrichienne est tout sauf rassurante. Raimund très tôt en proie à une peur panique de la mort, l'angoisse de Nestroy d'être enterré vivant, les dépressions de Grillparzer, le cas de Stifter, les accès de mélancolie consignés par Schnitzler à presque toutes les pages de son journal, les troubles de la dépersonnalisation chez Hofmannsthal, le suicide du pauvre Weininger, les manœuvres de Kafka qui pendant quarante ans tente de se soustraire à la vie, le solipsisme de Musil, l'ivrognerie de Roth, la fin de Horváth, qui

paraît si logique – tout cela a maintes fois conduit à mettre en avant la tendance quasi naturelle de la littérature autrichienne à la négativité. La théorie selon laquelle la disposition mélancolique serait le pendant d'un déclin politique qui traîne par trop en longueur, qui de ce fait se confond avec l'impossibilité d'admettre l'évolution dans le temps, avec le désir de voir le règne des Habsbourg se prolonger dans le mythe de la dynastie habsbourgeoise, cette théorie est plausible sous bien des aspects, mais néanmoins un peu étriquée.

Si des auteurs comme Grillparzer, Stifter, Hofmannsthal, Kafka et Bernhard considèrent le progrès comme une opération déficitaire, il serait erroné de leur en faire politiquement et moralement grief. Il n'est aujourd'hui plus possible de balayer d'un revers de main la constatation de Kafka écrivant que toutes nos inventions ont été faites une fois la chute déclenchée¹. Le dépérissement d'une nature qui continue de nous maintenir en vie en est le corollaire chaque jour plus évident. Mais la mélancolie, autrement dit la réflexion que l'on porte sur le malheur qui s'accomplit, n'a rien de commun avec l'aspiration à la mort. Elle est une forme de résistance. Et au niveau de l'art, éminemment, sa fonction n'a rien d'une simple réaction épidermique, ni rien de réactionnaire. Quand, le regard fixe, elle passe encore une fois en revue les raisons pour lesquelles on a pu en arriver là, il s'avère que les forces qui animent le désespoir et celles qui animent la cognition sont des énergies identiques. La description du malheur inclut la possibilité de son dépassement. Il n'est pas d'exemple plus clair que celui des deux auteurs qu'apparemment tout oppose, Bernhard et

Handke : ils sont, chacun à sa manière, d'humeur sereine, bien qu'ils aient une vision des plus précises de l'*historia calamitatum*. Faisant contrepoids à l'expérience du malheur, ni l'humour de Bernhard ni la solennité de Handke ne seraient concevables sans la médiation de l'écriture. On songe ici à l'histoire de Rabbi Chanoch se souvenant d'un instituteur qui, à la petite école, donna ce conseil à un petit garçon qui s'était mis à pleurer pendant la classe : "Ouvre ton livre ! Quand on est dedans, on ne pleure pas."

La parabole des mots qui sont une passerelle reliant malheur et réconfort nous révèle cette catégorie de l'enseignement et de l'apprentissage – si importante dans la tradition autrichienne, contrairement, par exemple, à celle de l'Allemagne du Reich – sur laquelle, autant que je sache, jamais personne encore n'a attiré l'attention, sans doute en raison du fait qu'elle est en contradiction flagrante avec un mal de vivre beaucoup plus ostensible et, selon toute apparence, défaitiste. La province pédagogique de Stifter, Karl Kraus en répétiteur de la Nation, la science didactique de Kafka, la scène merveilleuse du roman *Le Château* où K. et le petit Hans, dans la salle de classe, apprennent l'un de l'autre, Canetti, ce grand maître resté un petit élève, les espoirs que Wittgenstein a fondés sur son existence d'instituteur de village, Bernhard se souvenant de la philosophie de son grand-père et l'apprentissage sans cesse prolongé et complété de Handke : ce sont là autant de facettes d'une attitude susceptible d'apporter la preuve que la transmission a un sens. Sous cet aspect, l'énonciation de notre malheur personnel et collectif communique aussi une expérience grâce

à laquelle, ne serait-ce que d'extrême justesse, il est encore possible d'accéder au contraire du malheur.

Il me reste – *pénétré d'amitié et de reconnaissance** – à remercier tous ceux qui, de près ou de loin, ont pris part à la confection de ce livre. Ils se reconnaîtront. Je tiens à témoigner expressément ma gratitude à la British Academy, qui a considérablement facilité le travail sur ce livre grâce à diverses subventions.

W. G. SEBALD,
Norwich, printemps 1985.

JUSQU'ÀUX LIMITES EXTRÊMES
DE LA NATURE

Essai sur Adalbert Stifter

*Voir et penser sont deux activités dont
l'une n'explique pas l'autre.*

FRANZ VON BAADER

On a beaucoup écrit sur Stifter, pour l'encenser ou le dénigrer, sans que la difficile beauté de son œuvre en soit devenue plus accessible. Il a pu sembler dans un premier temps que Stifter entrerait dans l'histoire de la littérature comme le poète Biedermeier des fleurs et des scarabées. C'est du moins le rôle que les salons de Vienne lui avaient réservé sous la Restauration. Nulle part l'accent de révérence sentimentale n'est aussi marqué que dans le billet que Jenny Lind, le rossignol suédois, adressa à Stifter pour célébrer l'arrivée du printemps 1847. Elle y parle des "soirées merveilleux chez ma chère Madame Jager" et philosophe avec un brin de théâtralité : "Étrange destin, que les hommes doivent faire effort pour apprendre de se connaître et reconnaître, se comprendre et s'apprécier... pour aussitôt après se séparer à tout jamais! Très cher Monsieur von Stifter! De ma vie je ne vous oublierai¹."

Ainsi anobli, “Monsieur von Stifter” aura-t-il ressenti, à la lecture de cette délicate déclaration, quelque modification de son état d’âme? La question reste posée. En tout cas, le sentiment d’incompatibilité sociale qui s’exprime en pointillé dans les lignes écrites par Jenny Lind correspond assez exactement à l’appréciation que Stifter portait sur lui-même, lui qui, s’estimant inférieur, n’était, selon son propre témoignage, jamais très à l’aise dans les salons des milieux cultivés. “Dès que je pénètre dans le cercle des personnes de qualité, je ressens régulièrement, d’une fois sur l’autre, ce que peut éprouver l’élève en présence du directeur, du prêtre ou de l’évêque².” Le serrement de cœur que Stifter décrit ici aura été une des raisons pour lesquelles il n’est jamais parvenu à se faire accepter des hautes sphères ; mais il aura aussi été la condition de son œuvre à venir, qui représente les hommes comme des étrangers non seulement dans la société, mais aussi dans leur patrie première, la nature.

Le sérieux de l’œuvre de Stifter tient au mouvement de retrait progressif d’un auteur qui, en raison de sa disposition psychique et sociale, ne pouvait satisfaire aux exigences de la société. Pendant sa période viennoise, déjà, et plus encore à Linz, dans la forêt bavaroise et à la montagne, près de Kirchsschlag, Stifter travaille dans une sorte d’exil, ce qui explique les grandes ombres qui se portent sur sa prose, y inscrivant une morosité qui le hausse bien au-dessus de l’art doré sur tranche de l’ère qui s’ouvre, celle de la bourgeoisie tardive. Ses gestes de bonne volonté ne pouvaient rien contre le vote de défiance que contiennent par ailleurs ses récits. Si Stifter, dès la fin de sa vie et jusqu’à la période de

la Grande Guerre, est de plus en plus tombé dans l'oubli, cela tient moins à l'accueil d'une société qui au fond aurait bien aimé le choyer qu'à l'isolement que lui-même s'imposait.

Sa redécouverte se fit sous le signe d'une poésie forte de la conscience de sa propre mission, et qui revendiquait comme figure sacrée le prosateur discret. Le premier à entrer en lice fut Karl Kraus qui, par antiphrase, selon sa manière, conseillait en 1916 aux "mercenaires du roman et aux flibustiers du verbe et des bonnes opinions" d'aller sur la tombe de Stifter et, là, de se suicider "sur le bûcher de leurs sales papiers et de leurs sales plumes d'oie³". Bahr faisait de lui l'héritier de Goethe ; et Hesse parle en 1923 d'une "âme ardente", d'un "être d'une humanité vraie", d'une "quête et de son aboutissement" et d'un "esprit de piété vraie" ; Hofmannsthal, deux ans plus tard, de "la conception cristalline" de ses "figures tendrement esquissées" et de la "spirale secrète de la vie intellectuelle européenne". Bertram, un disciple de George, met en avant, dans un discours prononcé en 1928, "la candeur et la force", "le rêve et la fidélité", accumulant les compositions adjectivales telles que "rural et bénédictin", "populaire et aristocrate", "fidèle au terroir et représentatif de toute l'Allemagne⁴".

Ainsi inaugurée, la critique stiftérienne s'engage pour longtemps dans cette voie. Avec leur zèle proverbial, les philosophes s'appliqueront désormais à colporter cette hagiographie, une légende conservatrice qui perdurera jusqu'aux années 1960 et culmine dans les pieuses paraphrases aux accents douteux d'un Walther Rehm ou d'un Emil Staiger. Comme l'a montré Peter Stern⁵, le paradoxe de l'usurpation

de Stifter par la critique affirmative tient au fait qu'elle donne à son œuvre un vernis d'intemporalité, tandis qu'elle-même reste par trop dépendante de l'esprit de son époque. Ressassant déjà presque *ad nauseam*, la littérature critique n'éclaire donc guère sur les conflits qui se jouent dans l'agencement que Stifter donne intentionnellement à sa prose⁶. Voilà pourquoi, après des décennies d'oubli, après qu'il a été réquisitionné au service de l'écriture allemande et de la nation allemande, configuré en poète du terroir autrichien et en témoin privilégié d'une culture de la résignation, on en arrive peut-être désormais, pour la première fois, à le lire correctement.

Une réinterprétation de Stifter est en premier lieu rendue difficile par les constructions de sens aussi irritantes qu'inévitables imposées avec une insistance naïve par l'auteur lui-même dans des textes qui confinent à l'hermétisme. Il est toutefois frappant que les constructions positives de Stifter, par exemple son humilité chrétienne souvent citée, sa religiosité panthéiste, l'affirmation du principe bienveillant qui préside à la vie naturelle ainsi que le moralisme rigide des histoires qu'il raconte, ne soient nulle part développées ni analysées dans son œuvre. Derniers rudiments d'une philosophie du salut qui englobe la nature et l'histoire, ces constructions ne peuvent être préservées de la désintégration que si elles sont d'une fois sur l'autre invariablement énoncées. Mais le sens qui est ainsi explicitement proclamé n'a que peu à voir avec la teneur de vérité d'une œuvre dont la véritable clef de voûte, au contraire, est un profond agnosticisme et un pessimisme qui s'élargit à la dimension cosmique. D'emblée se fait entendre dans la description du monde que donne Stifter

cette funeste suspicion que plus tard devait exprimer le chien inventé par Kafka, qui, mû par une soif de connaissance perverse, notait “que quelque chose clochait depuis toujours, qu’il existait une fine fêlure⁷”, et que cette faille révélait toute l’absurdité de la vie naturelle et sociale. Et si le remuant protagoniste de Kafka s’avoue pris de malaise jusques et y compris “au milieu des manifestations populaires des plus respectables⁸”, on peut en dire autant de l’auteur du *Witiko*, dont la grandiose mise en scène de l’histoire collective se révèle être la plus vide et la plus bizarre de toutes ses œuvres. Il ne saurait plus être question ici de la concordance entre histoire et sotériologie représentée dans le théâtre baroque avec les actions principales à sujet politique (*Haupt-und Staatsaktionen*). Stifter écrit à une époque où la tentative de livrer une interprétation universelle entre dans sa phase d’atrophie. Et s’il a réellement été, comme le pensait Emil Staiger, un prêtre célébrant encore une fois la liturgie d’un ordre absolu, il était néanmoins déjà occupé en secret, un peu comme le pauvre prêtre du *Médecin de campagne* de Kafka, à réduire en charpie ses vêtements de messe.

À la dissolution de l’ordre métaphysique répond, parcourant l’ensemble de l’œuvre de Stifter, l’ébranlement du matérialisme dans lequel, peut-être, la simple contemplation du monde est encore censée sauver une part de son ancienne signification. Le registre scrupuleux des détails les plus infimes, les énumérations quasi infinies de ce qui – de façon étrange – est effectivement encore là, tout cela porte les signes de l’incrédulité et désigne le point où la doctrine bourgeoise du salut elle-même, qui parlait du déploiement progressif de l’esprit du monde, ne

pouvait être maintenue plus longtemps. Le singulier objectivisme de la prose stiftérienne, qui a son pendant plus conscient dans l'œuvre contemporaine de Flaubert, souscrit aux choses dans l'espoir d'une durée et rend précisément visible, en s'identifiant ainsi à elles, le délitement du temps. Les maisons, le mobilier, les ustensiles, les vêtements, les lettres jaunies, toutes ces choses décrites qui se détachent en relief sur la compacte monotonie des récits ne prouvent pour finir rien d'autre que leur propre existence. Et l'on ne peut guère s'y fier, comme en atteste l'histoire intitulée *Le Cachet* : après avoir rendu visite chaque jour durant des semaines à la femme extraordinairement belle de la maisonnette blanche entourée de tilleuls, Hugo trouve soudain le lieu de ses rêveries érotiques vide et à l'abandon. Tout est ouvert, mais il n'y a plus rien. "Dans l'escalier il avait vu de la poussière et des balayures" et "dans les pièces où il se trouvait maintenant soufflait le vent du dehors ; car les fenêtres étaient ouvertes, et les murs, auxquels avaient été auparavant adossés les meubles, la console de marbre, le miroir et d'autres, étaient nus⁹". L'allégorie du monde intérieur vidé de son contenu et dont la seule trace restante est l'amertume de la déception, est la face cachée du matérialisme stiftérien qui, dans la description prosaïque de la réalité visible, fait résonner l'angoisse que demain déjà tout pourrait être perdu – l'amour pour les autres êtres, mais aussi ce que nous avons fabriqué autour de nous, mais aussi la verte nature et les montagnes "dans leur majesté et leur splendeur anciennes", "et peut-être aussi notre belle et accueillante terre, qui pourtant nous semble aujourd'hui si solidement fondée, et bâtie pour l'éternité¹⁰".

L'affectivité extrême que Stifter, en écrivant, mettait dans ce qu'il redoutait de perdre tient sans aucun doute à l'empreinte psychique et sociale qui d'emblée a marqué sa personnalité, et sur laquelle, apparemment, il ne s'est guère penché. Il est révélateur qu'il ait à peine dépassé le stade des ébauches autobiographiques. Le souvenir singulier qu'il donne des impressions de sa prime enfance reste une exception, elle aussi fragmentaire. Il n'a pas non plus fait sa propre critique, ni critiqué l'ordre social pour analyser les échecs répétés qui ont sanctionné ses tentatives d'intégration dans la société bourgeoise. Même s'il semble qu'il se soit par moments affranchi du carcan où le cantonnaient ses origines défavorisées par rapport aux milieux détenteurs de la culture, il n'a jamais réussi à conjurer le spectre de la pauvreté et du déclassement qui, en raison des circonstances liées à la mort prématurée de son père, le hantait depuis sa douzième année. On a surtout du mal à comprendre pourquoi ce jeune universitaire ambitieux, disposé à s'adapter et doté à maints égards de véritables talents, ne parvient pas à terminer dans les règles ses études, ni pourquoi à l'instant décisif il contrarie ses propres efforts de prendre pied dans la société. Jusqu'à sa quarante-cinquième année, âge auquel il est nommé inspecteur de l'enseignement pour la Haute-Autriche, sa situation économique reste à ce point précaire qu'il est sans cesse harcelé par les créanciers et que ses biens sont plusieurs fois saisis. Les tâches de précepteur qu'il fut contraint d'assumer pendant ses années viennoises auront durablement affecté l'image qu'il avait de lui-même et eu tout à la fois pour résultat de l'assujettir, comme bon nombre d'hommes de lettres issus de

la petite bourgeoisie, du fait de l'humiliation et de l'envie ressenties, à une classe à laquelle lui-même n'appartenait pas. La nomination de Stifter au poste d'inspecteur de l'enseignement ne changea rien ou presque à la gêne qui était la sienne, étant donné qu'il ne tarda guère à se rendre compte qu'il avait acheté son accès à sa fonction et à sa dignité au prix d'une relégation en province. De plus, il n'arrivait toujours pas, en raison de l'accroissement des dépenses dues à sa nouvelle position, à garder financièrement la tête hors de l'eau. Les espoirs qu'il mettait çà et là dans la loterie nationale étaient, tout autant que ses spéculations boursières hasardeuses et ses investissements à perte, le signe d'une existence mal assurée mais en quête de sécurité. Les requêtes qu'il adresse à ses éditeurs, mais aussi à ses proches parents, constituent jusqu'à la fin une bonne part de sa correspondance. Le fait que, au contraire de la prose narrative bourgeoise, l'argent ne constitue pas dans son œuvre un moteur de l'action montre combien il a dû être péniblement touché par le sentiment d'inadéquation que lui inspirait son impécuniosité.

Si l'on ajoute à cela les malheurs personnels que Stifter a connus – l'accident mortel de son père, l'éducation en internat, son amour contrarié pour Fanny Greipl, les longues années passées avec Amalie (son épouse presque analphabète), la mort prématurée de sa première belle-fille et le suicide de la seconde, Juliane, qui à dix-huit ans se jeta dans le Danube, les frustrations de la vie de fonctionnaire, les corvées interminables au service de l'art et la maladie qui peu à peu le minait –, si l'on tient compte de tout cela, il paraîtra à vrai dire logique qu'à soixante-trois ans il ait fini par mettre un terme à sa vie. Trop

longtemps il s'était efforcé de garder les apparences en affichant la maîtrise de soi. Les photographies qu'on a conservées de lui montrent un homme de plus en plus morose et mélancolique qui, selon toute vraisemblance, s'est systématiquement ruiné émotionnellement. Mais il est vrai qu'il reste difficile de dresser de Stifter ce portrait pathographique qui depuis si longtemps fait défaut, étant donné qu'il a été jusqu'à la fin fidèle à ses principes positifs et n'a guère laissé transparaître les cauchemars dont il était la proie. Il est du moins avéré que, par ses repas d'une richesse qui relève du grotesque et dont la description et l'anticipation finissent par occuper dans sa correspondance presque autant de place que l'énumération des symptômes de ses maladies, il a impietoyablement creusé – autre artiste de la faim! – sa tombe avec ses dents. Nul besoin de s'attarder ici sur le rapport exact qui existe entre cette boulimie visiblement irrépressible et la décision qu'à l'annonce de la mort de son père le garçon de douze ans prit de refuser toute nourriture. On ne saurait réfuter que les excès de table de Stifter étaient de nature pathologique. Mais ce qui est de fait pathologique, c'est le comportement de celui qui, tentant de se soigner, ne cesse de remuer le couteau dans la plaie, qui reproduit et ritualise en permanence la privation ou l'éloignement de la personne adulée ou de quelque autre objet aimé.

Après avoir présenté au moins succinctement la tentative programmée de Stifter de transcender son propre malheur, il s'agira de montrer comment cela se traduit littérairement dans son œuvre.

Dans la littérature romanesque du XIX^e siècle, les conflits et les crises, qu'ils soient de nature psychique,

sociale ou financière, constituent les noyaux dynamiques de la forme narrative ; des crises et des conflits qui se sont développés “au fil du temps” et qui, touchant les structures sociales ou les individus, sont menés à leur paroxysme et atteignent finalement le stade de la dissolution. Tout est destiné à se dérouler *dans le temps*, et c’est vers cette définition de la forme romanesque que Stifter s’emploie à tendre dans *L’Arrière-Saison*¹¹. À propos de *L’Arrière-Saison*, Stifter parle de récit, mais il s’agit en réalité d’un projet utopique, d’un modèle au-delà du temps, implanté dans la transcendance et harmonisé jusque dans le moindre détail. Comme la notion de temps ne s’accorde pas avec celle de l’utopie, le temps, mesure de toute chose, semble ne pas s’écouler dans *L’Arrière-Saison*. De façon significative, Stifter résout le problème que cela lui pose comme narrateur en faisant passer ses personnages d’un repas à l’autre. Les indications telles que “Après le thé de l’après-midi...”, “Après le petit-déjeuner...”, “Après que nous nous fûmes quittés dans la salle à manger...”, etc., qui reviennent avec une fréquence symptomatique, nous aident à suivre la ronde de ces journées en soi indifférenciées. À la suspension du temps correspond le besoin, constamment présent dans l’œuvre et s’y inscrivant avec un luxe de minutie, de décrire les espaces. Depuis les âmes immobiles des protagonistes, depuis l’étrange prédilection pour les intérieurs froids et dépouillés, pour les salles de marbre rappelant les musées et la disposition intérieure apparemment immuable de la maison, jusqu’à la parcelisation de la nature, jusqu’aux paysages lointains dont les panoramas offrent d’une fois sur l’autre une image identique à elle-même – tout cadre avec la