

**Direction des bibliothèques**

**AVIS**

Ce document a été numérisé par la Division de la gestion des documents et des archives de l'Université de Montréal.

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

**NOTICE**

This document was digitized by the Records Management & Archives Division of Université de Montréal.

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal

Mémoire, mort et hantise: le sujet divisé dans *Austerlitz* de W.G. Sebald

Par  
Katharina Bourgin

Département de Littérature Comparée  
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures  
En vue de l'obtention du grade de maîtrise  
En littérature comparée

Août 2008

© Katharina Bourgin, 2008



Université de Montréal  
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :  
Mémoire, mort et hantise: le sujet divisé dans *Austerlitz* de W.G. Sebald

Présenté par:  
Katharina Bourgin

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes:

Livia Monnet  
Président-rapporteur

Jacques Cardinal  
Directeur de recherche

Tonglin Lu  
Membre du jury

Mémoire accepté le 12 novembre 2008

## **Résumé :**

Le sujet de l'étude porte sur le fonctionnement psychique du personnage principal d'*Austerlitz* de W.G. Sebald. Il se trouve en situation de traumatisme intense : la mort de ses parents est l'élément déclencheur de l'intrigue. L'œuvre de Sigmund Freud sur la psychanalyse est d'une importance capitale pour théoriser le refoulement qui s'est produit dans l'esprit du protagoniste. Elle nous montre de quelle manière le fonctionnement inconscient du sujet a effectué une restructuration mnémonique. Celle-ci se traduit par une modification du réseau des souvenirs. Elle se base sur une multitude de symboles inconscients qu'il faut décoder pour comprendre la pensée d'Austerlitz. C'est là que se situe le problème, car comme l'explique Ricœur, le sujet est divisé s'il se construit sur un mode identitaire basé sur la méconnaissance. Or, le travail de recollection et reconstruction des souvenirs est loin d'être achevé : il lui manque des connaissances importantes afin de pouvoir faire le deuil de la perte de ses parents. Robert Harrison nous rappelle qu'afin que se finalise l'identification du sujet, la mort doit être symbolisée. La question est de savoir si Austerlitz sera capable de trouver sa paix.

Mots clés : mémoire, mort, passé, hantise, inconscient

**Abstract :**

This study deals with the very traumatic experience the protagonist undergoes in Sebald's work *Austerlitz*. Though, unaware of the consequences at the beginning, he is profoundly affected by the death of his parents. Freud's psychoanalytic work sets the tone for the analysis of Austerlitz's subconscious. We discover up to which point his life is affected by the repression of certain childhood memories. The multitude of symbols we find in the interpretation of suppressed memories lead to the conclusion that Austerlitz's mind has formed a sort of new mnemonic structure, illustrated by modifications in the field of memories. These modifications are based on a multitude of subconscious symbols that have to be decoded in order to understand Austerlitz's way of thinking. Ricoeur's studies on the subject show that the construction of an identity is condemned to fail if its basis is not valid. Austerlitz's work of recollection and reconstruction of his memory is far from being achieved; because of his lack of knowledge he risks to fail in his attempt to lead a normal life. Considering Harrison's theory on the need of reconciliation with death in order to create a complete and satisfying identity, the question is if Austerlitz will ever be able to find his peace of mind.

**Keywords:** memory, death, past, obsession, subconscious.

## **Table des matières :**

<b>Introduction</b>	1
<b>1<sup>ère</sup> partie : Un regard analytique sur la vie d'Austerlitz</b>	
A. Présentation d'Austerlitz	8
B. La crise	18
C. La révélation	33
D. L'enfance d'Austerlitz	40
<b>2<sup>ème</sup> partie : Conséquences du trauma</b>	
A. Notion de <i>trauma</i>	50
B. Le Temps et l'Histoire	54
C. La Mémoire	72
D. L'architecture et la critique de la modernité	86
E. La photographie et la mort	103
<b>Conclusion</b>	122
<b>Bibliographie</b>	126

## **Introduction :**

*Austerlitz* de W.G. Sebald traite de la mémoire et du souvenir. Nous découvrons la personnalité du personnage principal, Austerlitz, à travers le récit autobiographique qu'il fait au narrateur du livre. Nous apprenons que toute sa vie il ne s'est jamais senti à sa place et qu'il a toujours eu le pressentiment que quelque chose d'important lui manquait. Le questionnement sur son passé fut déclenché lorsqu'il apprit qu'il avait été adopté, confirmant son impression d'être différent des autres. Les recherches qu'il entreprit alors afin de connaître ses origines n'aboutissant à rien, il dut les abandonner momentanément. Nous sommes cependant conduits à conclure de son comportement et des symptômes psychologiques dont il témoigne, qu'il y a une raison plus profonde à son inquiétude récurrente. À chaque rencontre avec le narrateur, les manifestations de son malaise s'amplifient jusqu'à le mener à une crise totale. Pour l'instant, le traumatisme qu'il a vécu durant son enfance et les répercussions qui s'ensuivent demeurent latentes pour cet homme au passé obscur; mais bientôt les circonstances de son adoption lui seront dévoilées. En effet, durant la seconde guerre mondiale, il fut envoyé en Angleterre par sa mère vers l'âge de quatre ans, afin de lui épargner l'oppression nazie. L'espoir de le rejoindre par la suite fut vite éteint, car elle mourut à Auschwitz. Son père ayant fui auparavant pour la France, il ne lui reste plus aucun contact vers sa ville natale, Prague. Il grandit chez ses parents adoptifs, le prêtre Elias et sa femme, dans une atmosphère austère et renfermée. Ce n'est que vers ses dix-huit ans qu'il apprit qu'il avait été adopté ; il commença alors ses recherches sur son passé uniquement à l'âge adulte.

Sebald met en scène une âme troublée cherchant son chemin à travers les dédales de ses souvenirs. N'ayant pas obtenus de réponses de la part du monde extérieur lors de ses recherches sur son enfance, Austerlitz va se reconstruire un passé fictif. Modifiés par l'opération inconsciente de sa mémoire, ses souvenirs auront une nouvelle signification; c'est la raison pour laquelle il ne comprend pas pourquoi il est submergé par des émotions aussi fortes lors de contacts avec certains stimuli physiques, en particulier visuels. Or, tel que l'explique le narrateur dans le texte: « Genau kann niemand erklären, was in uns geschieht, wenn die Türe aufgerissen wird, hinter der die Schrecken der Kindheit verborgen sind<sup>1</sup>. » Bref, effacer entièrement le passé n'est pas possible, et ce qui se passe dans l'enfance marque la vie entière.

Le but de notre travail sera donc d'apporter une explication sur la structure de l'œuvre et de montrer la raison pour laquelle le narrateur ne dévoile pas d'emblée la cause du traumatisme d'Austerlitz. L'analyse de certaines découvertes au sujet de son enfance constituera la structure sous-jacente de notre texte. Pour ce faire, nous allons d'abord mettre en scène les enjeux de la crise, et ensuite nous suivront Austerlitz dans l'exploration de son passé. Des analyses en parallèle d'auteurs tels que Paul Ricœur, Sigmund Freud, Roland Barthes et Michèle Aquien permettront à l'étude d'acquérir une profondeur supplémentaire. Le style narratif de W.G. Sebald jouera également un rôle important dans notre analyse, car c'est lui qui donne toute la profondeur

---

<sup>1</sup> W.G. Sebald, *Austerlitz*, Allemagne, Fischer Taschenbuch Verlag, 2003, p. 41

W.G. Sebald, *Austerlitz*, Barcelone, Éditions Actes Sud, 2002, p. 39

Lorsque nous citerons cet auteur dans cette étude, nous n'indiquerons que la page, ainsi que la référence pour la traduction française, entre parenthèses.

psychologique aux personnages. L'étude se poursuit de façon thématique, en respectant un ordre précis d'apparition des sujets, dépendamment de leur influence sur ceux qui suivent. C'est pourquoi *Le Temps et l'histoire* se trouve en premier lieu, car c'est le point qui influence fondamentalement toutes les autres; bien que la *Mémoire* soit bien évidemment le sujet central de l'analyse, car elle se retrouve en fin de compte déjà dans les parties précédentes : dans *La crise* et *L'enfance d'Austerlitz*. La première partie est structurellement identique au déroulement narratif dans l'œuvre : d'abord Austerlitz nous est présenté, ensuite nous en apprenons plus sur ses crises existentielles et la révélation sur son enfance, pour enfin retourner sur les traces de son passé. La *Présentation d'Austerlitz* thématise la relation qu'entretient le personnage principal avec le narrateur, jouant un rôle à la fois thérapeutique et narratif important. La présence d'une tierce personne, entre l'auteur et son personnage, ouvre un horizon fictionnel supplémentaire. *La crise* nous amène à convoquer les théories freudiennes de *refoulement* et de fonctionnement mnémonique, permettant le développement ultérieur sur les *souvenirs-écrans* dans la partie *Enfance d'Austerlitz*. Le chapitre sur *La révélation* qui travaille les notions de *nom* et de *signifiant* de Michèle Aquien. Cela constitue la première partie du travail sur l'œuvre de Sebald. La deuxième partie, *Conséquences du trauma*, portant sur l'incidence qu'a le traumatisme initial sur le reste de la vie d'Austerlitz, commence par une explication de la notion de trauma ; ensuite vient le chapitre *Temps et Histoire*. Ici, nous touchons à la problématique de la constance temporelle chez le personnage principal. *La mémoire* pose la question de l'identité personnelle. *L'Architecture et critique de la modernité* nous amène à l'œuvre de vie d'Austerlitz.

Enfin nous finirons avec *La photographie et la mort*, sujet qui clôt notre analyse avec un questionnement sur le deuil.

Comment le personnage principal de l'œuvre peut-il se construire sans passé et sans souvenirs concrets et reconnus comme étant les siens? Nous disons que son histoire le fuit car dès qu'un souvenir ressurgit, il apparaît de façon modifiée ou disparaît aussitôt. Anne Fuchs pose la question de la mémoire collective ou personnelle dans son œuvre : *Die Schmerzensspuren der Geschichte* :

Dieser doppelte Aspekt der Erinnerung, die Verschränkung von individueller Verkörperlichung und sozialer Einbettung, führt zu einem weiteren Charakteristikum : ihrem Gegenwartsbezug. Schon Sigmund Freud hatte in seinem klassischen Aufsatz ‚Über die Deckerinnerung‘ gezeigt, daß unsere Kindheitserinnerungen die Vergangenheit nicht einfach aufzeichnen oder widerspiegeln, sondern dass sie in einer tendenziösen Art konstruieren, die auf gegenwärtige Bedürfnisse antwortet. Anstatt also eine ‚authentische‘ Vergangenheit aufzuschließen, ist Erinnerung als ein konfliktuöser Prozess zu verstehen, bei dem sich gegensätzliche psychische Energien bekämpfen. Freud beschließt seine Untersuchung mit dem Zweifel, „ob wir bewußte Erinnerungen aus der Kindheit haben, oder nicht vielmehr bloß an die Kindheit. Unsere Kindheitserinnerungen zeigen uns die ersten Lebensjahre, nicht wie sie waren, sondern wie sie späteren Erweckungszeiten erschienen ist“. Der Konstruktcharakter der Erinnerung und ihr damit verbundener Gegenwartsbezug bedeutet auch, daß die Erinnerung als Beziehung zu einer als bedeutsam gefassten Vergangenheit zu verstehen ist, die sich mit den verändernden Bedürfnissen des Individuums oder der Gruppe wandeln kann. Die Erinnerung liefert also keine statische Representation der Vergangenheit, sondern das, was ich als „fortschreitende Geschichten“ bezeichnen möchte, mittels derer Individuen und Gemeinschaften ihre Identitäten verhandeln<sup>2</sup>.

Il s'agit d'identifier les comportements que l'on peut qualifier de *culturels* ou *collectifs*, et ceux qui se rattachent au *caractère* de l'individu. La réponse à cette question n'est pas évidente, car afin de s'identifier, l'homme a tendance à se servir d'images qui lui sont offertes et qui ont été formées par un contexte culturel et social préalable. Les *histoires de vie* d'un individu, influencées par la *narration* et par l'*Histoire* servent de toile de fond pour la formation identitaire, selon l'œuvre de Paul

---

<sup>2</sup> Anne Fuchs, *Die Schmerzensspuren der Geschichte, zur Poetik der Erinnerung in W.G. Sebalds Prosa*, Cologne, Éditions Böhlau Verlag, 2004, p. 21-22

Ricœur, *Temps et récit III*. Mais qu'en est-il de la question de l'identité narrative elle-même ? Certes, le recouplement historique et fictionnel donnait une première base à la question identitaire, mais au-delà des contemplations culturelles il existe un espace personnel qui reste hors d'atteinte des influences historiques ou sociales. Freud a parlé de l'influence culturelle dans la remémoration de certains souvenirs d'enfance. Cependant, il précise bien que ce genre d'influences se situe dans la modification inconsciente qui évolue avec le temps, modifiant les vues de l'individu sur sa propre personnalité et sur son passé. Mais comme nous allons le voir dans la partie sur la crise et ensuite sur l'enfance d'Austerlitz, il y a toute une dimension psychique qui échappe au contrôle direct de l'individu. Ce versant reste inconscient, jusqu'à ce que l'auto-analyse en situation transférentielle ou un incident de la vie vienne faire ressortir ces souvenirs d'enfance. En ce sens, nous pouvons dire qu'il existe une partie inconsciemment et culturellement modifiée des souvenirs de l'être humain, mais il y a également toute une série de souvenirs « enfantins » qui échappent à ce processus d'ajustement. Les souvenirs se situant derrière les *souvenirs-écrans* dont parle Freud, ne sont pas soumis à ce contrôle culturel, en tant qu'ils restent cachés de la surface sous la surface de la psyché. Ce qu'on appelle des *souvenirs-écrans* est le processus selon lequel, en raison d'un traumatisme violent, le patient efface de sa mémoire des souvenirs devenus trop difficiles à se remémorer et les remplace par d'autres souvenirs anodins. le déplacement des souvenirs-source, auxquels on substitue des *souvenirs-écrans*, les protège de l'influence extérieure. Ils conservent ainsi leur forme originale. Bien évidemment, il n'est pas facile de détecter ces souvenirs *originaux*, c'est pourquoi nous utilisons ceux qui sont accessibles à la

mémoire. C'est à cet endroit que se situe la méprise dans le discours de l'influence culturelle sur le fonctionnement mnémonique. Il y a toute une partie inconsciente de l'être qui reste cachée à nos yeux :

Culbertson erklärt die Schwierigkeit, solche Protoerinnerungen in die Geschichte des Selbst zu integrieren, damit, daß narrative Zwänge als „kulturelle Schalldämpfer“ operieren, welche Vorstellungen von Legitimität aktivieren und so die Protoerinnerung an erlittene Traumata zum Schweigen bringen. Culbertsons Reflexion auf das vorsprachliche, im Körper abgelagerte Trauma verweist damit auf eine Grundspannung zwischen dem offiziellen kulturellen Gedächtnis und seinen Repräsentationen einerseits und den dahinter liegenden affektiven Einstellungen andererseits<sup>3</sup>.

Ceci rejoint d'ailleurs la théorie de Michèle Aquier concernant le signifiant, selon qui il existerait un langage sous-jacent au langage premier, qui l'influencerait ; lequel serait basé sur le fonctionnement freudien du *refoulement* inconscient :

Cette latence d'un langage, c'est celle d'une vérité à dire, qui attend de se dire et qui tend à se dire. La constitution de cette vérité et de ce langage dans l'inconscient est décrite de manière très claire par Claude Lévi-Strauss<sup>4</sup> :

L'inconscient est toujours vide. [...] Organe d'une fonction spécifique, il se borne à imposer des lois structurales, qui épuisent sa réalité, à des éléments inarticulés qui proviennent d'ailleurs : pulsions, émotions, représentations, souvenirs. On pourrait dire que le subconscient est le lexique individuel où chacun de nous accumule le vocabulaire de son histoire personnelle, mais que ce vocabulaire n'acquiert de signification, pour nous-mêmes et pour les autres, que dans la mesure où l'inconscient organise suivant ses lois, et en fait un discours.

Ce n'est pas seulement un « vocabulaire », c'est aussi une logique<sup>5</sup>.

On retrouve Freud et le fonctionnement inconscient dans cette citation, et combien la réalité première est influencée par une seconde réalité qui s'y greffe et la modifie. La méprise de l'influence culturelle sur l'identité personnelle se situe au niveau de la nuance entre ce qui influence cette première réalité, et la forme qu'elle prend alors après cette modification. La structure *remodelante* de l'inconscient est précisément l'élément majeur de la reconstruction, tenu hors du

<sup>3</sup> Anne Fuchs, *Die Schmerzensspuren der Geschichte, zur Poetik der Erinnerung in W.G. Sebalds Prosa*, Cologne, Éditions Böhlau Verlag, 2004, p.p. 23

<sup>4</sup> Claude Lévi-Strauss. *Anthropologie structurale*, Paris, Éditions Plon, 1958, p. 224-225

<sup>5</sup> Michèle Aquier, *L'autre versant du langage*, Éditions Librairie José Corti, Paris, p. 58

contrôle du conscient. On ne peut alors dire que le conscient est entièrement structuré culturellement.

La question que nous nous poserons au long de l'étude qui suit, sera celle de savoir comment se construit l'identité personnelle du personnage principal de Sebald, suite au traumatisme qu'il a vécu durant son enfance. Sera-t-il capable de se réconcilier avec son passé lorsqu'il apprendra la vérité sur ses origines ? Et comment arrivera-t-il à surmonter la perte de ses parents ? Nous verrons à quel point la mort a profondément marqué sa perception du monde qui l'entoure, et qu'il lui est difficile de quitter s'intégrer à la société dans laquelle il vit.

## I) Regard analytique sur la vie d'Austerlitz

### *A. Présentation d'Austerlitz :*

Austerlitz n'a pas toujours eu l'esprit troublé tel que dans sa période de crise ; le narrateur de l'œuvre en est témoin. Bien qu'il apparaisse à première vue comme une personne quelque peu excentrique, il surprend son interlocuteur par la richesse et la précision de ses phrases. Ses formulations dépeignent et font revivre les événements passés comme s'ils avaient lieu à l'instant. Il est certain que cette qualité est due à sa maîtrise de la langue allemande, car elle offre à Sebald la possibilité d'explorer ses souvenirs en d'interminables phrases qui se déploient parfois sur plus d'une page. Cela lui permet de jouer avec les mots. Dans l'œuvre, c'est son personnage principal qui en bénéficie, en nous livrant le récit de sa vie à l'aide d'une logique hors du commun. Cependant, cette façon d'écrire a également d'autres raisons plus profondes: « What Sebald thus shares with Bernhard, as this passage illustrates, is not simply prolix sentence structure, but rather its *implications*: the confusion of both temporal and spatial relationships (Bernhard's "connections", Sebald's "relationship of time and space"), and the quixotic attempt to assert continuity across the disorienting abyss of the past<sup>6</sup>. » La longueur des phrases a donc un but bien précis, et

---

<sup>6</sup> Ben Hutchison, « Narrative Status and its Implications » , in *History-Memory-Trauma*, Berlin, Éditions Walter de Gruyter, Edited by Scott Denham and Mark McCulloh, 2006, p. 173

c'est à travers les différentes études dans notre analyse que nous verrons combien ceci est relié au travail temporel dans *Austerlitz*.

Bien que les conversations avec le narrateur soient souvent interrompues par le déplacement des protagonistes, il semblerait que tous deux ne perdent jamais le fil de leur dialogue et recommencent leur discussion à l'endroit exact où elle avait été interrompue auparavant. Cela correspond tout à fait au fonctionnement du personnage principal d'*Austerlitz*, qui met de l'ordre dans le désordre, et fait part de ses analyses de façon exhaustive :

Es war für mich von Anfang an erstaunlich, wie Austerlitz seine Gedanken beim Reden verfertigte, wie er sozusagen aus der Zerstreuung heraus die ausgewogensten Sätze entwickeln konnte, und wie für ihn die erzählerische Vermittlung seiner Sachkenntnisse die schrittweise Annäherung an eine Art Metaphysik der Geschichte gewesen ist, in der das Erinnernte noch einmal lebendig wurde. (p. 22 ; p. 22)

Le narrateur de l'œuvre s'émerveille fréquemment sur les dons de narration d'Austerlitz, se demandant comment une personne d'apparence aussi troublée est capable de nourrir des pensées aussi claires et concises. Nous pouvons supposer qu'il a l'air d'un savant « fou », quelqu'un dont la faculté d'analyse n'a pas été altérée par une personnalité quelque peu excentrique. Il se doute que la raison de cette aliénation provient de causes plus profondes et anciennes, bien que pour l'instant aucun des deux ne soit au courant de celles-ci. Lors de leur première rencontre, le narrateur évoque la ressemblance entre Austerlitz et Wittgenstein :

Mehr und mehr dünkt es mich darum jetzt, sobald ich irgendwo auf eine Photographie von Wittgenstein stoße, als blicke mir Austerlitz aus ihr entgegen, oder, wenn ich Austerlitz anschau, als sehe ich in ihm den unglücklichen, in der Klarheit seiner logischen Überlegungen ebenso wie in der Verwirrung seiner Gefühle eingesperrten Denker, dermaßen auffällig sind die Ähnlichkeiten zwischen den beiden, in der Statur, in der Art, wie sie einen über eine unsichtbare Grenze hinweg studieren, in ihrem nur provisorisch eingerichteten Leben, und dem Wunsch, mit möglichst wenig auslangen zu können, und in der für Austerlitz nicht anders als für Wittgenstein bezeichnenden Unfähigkeit, mit irgendwelchen Präliminarien sich aufzuhalten. (p. 64 ; p. 60)

Le narrateur ne se rend pas compte à quel point sa comparaison entre Austerlitz et Ludwig Wittgenstein est pertinente. En effet, ce philosophe du vingtième siècle eut une influence majeure sur la philosophie analytique, qui englobe une analyse du langage et de ses répercussions sur le raisonnement humain. Sans vouloir faire une explication détaillée de la philosophie analytique, voici ce que l'on peut retenir qui s'appliquerait à notre cas : lorsqu'on s'exprime afin de donner une opinion, si le langage utilisé est imprécis ou fragmentaire, la validité de notre énoncé sera mise en doute. Si on prétend à la raison et à la logique, on ne peut se permettre d'utiliser un discours imprécis pour véhiculer nos idées. Or, lorsque le narrateur parle avec Austerlitz en anglais, ce qui devrait être sa première langue, il remarque que celui-ci a quelques difficultés à s'exprimer clairement :

Es berührte mich damals sehr seltsam, als wir in das für mich praktikablere English 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 Brillenfutteral, das er stets in seiner linken Hand hielt, so fest umklammerte, daß man das weiße sehen konnte unter der Haut seiner Knöchel. (p. 50 ; p. 47)

Il est donc significatif qu'Austerlitz ait du mal à s'exprimer dans la langue avec laquelle il a grandi et passé toute sa jeunesse. Bien que, Professeur d'université, conteur doué, sa non-maîtrise du langage nous surprend, d'autant plus qu'il semble avoir toujours eu de la facilité à s'exprimer avec les mots. L'explication de cette régression langagière vient du fait qu'il considère sa jeunesse chez le prêtre à Bala comme l'épisode le plus sombre de sa vie. Il semble avoir développé par la suite une sorte de blocage envers cette partie de son enfance. Lui qui est pourtant une personne très cultivée, et surtout qui travaille à Londres et devrait normalement être familier avec l'anglais, n'arrive pourtant pas à s'exprimer clairement dans cette langue. Le

blocage que nous venons d'évoquer s'est donc traduit par un manque de maîtrise du langage.

Austerlitz n'est pas seulement comparable à Wittgenstein, mais aussi au narrateur, car les deux s'avèrent appartenir à un monde intellectuel semblable. Il s'agit d'un univers dirigé par la pensée et la réflexion, marqué par les souvenirs et la nostalgie d'un temps passé. Nous savons peu de choses au sujet du narrateur, mais il est certain qu'il présente un certain nombre de ressemblances avec Austerlitz ; notamment une culture assez raffinée. Celui-ci est devenu professeur d'université et s'est concentré par la suite sur ses recherches en architecture. Le narrateur est de profession inconnue ; nous savons seulement qu'il est quelqu'un qui écrit beaucoup, comme en témoigne sa visite chez l'optométriste : en effet, étant allé le voir pour un trouble de la vue, le médecin lui explique alors que son problème est fréquent chez les personnes ayant l'habitude d'écrire beaucoup. D'ailleurs, outre l'écriture, le narrateur et le personnage principal arborent bon nombre d'analogies au cours du récit ; on pourrait même les considérer comme étant homologues. Ils se complètent, aussi bien par leurs ressemblances que par leurs différences. Nous venons donc d'établir qu'Austerlitz et le narrateur présentent des similitudes, par exemple au niveau de leurs prédispositions à inventer. Durant leur enfance, ils ont tous deux rêvé qu'un des endroits qu'ils côtoyaient se retrouve enfoui soit sous l'eau ou sous la neige. La première image est celle du narrateur, lorsqu'il attend dans la salle d'attente de l'optométriste et qu'il observe la neige tomber sur Londres :

Ich dachte an den Winteranfang in den Bergen, an die vollkommene Lautlosigkeit und an den Wunsch, den ich als Kind immer gehabt hatte, daß alles zuschneien möge, das ganze Dorf und das Tal bis in den obersten Hohen hinauf, und daran, daß

ich mir vorstellte damals, wie es wäre wenn wir im Frühjahr wieder auftaun und hervorkämen aus dem Eis. (p. 58 ; p. 55)

Chez Robert Harrison, la neige symbolise la mort et le passage du temps de génération en génération :

Je dirais volontiers que la neige « répète » en son symbolisme la généalogie de l'image dont j'ai suivi la trace d'Homère à Dante, en passant par Virgile. Elle évoque la théorie homérique des générations humaines ; elle insiste, comme chez Virgile, sur une mort prématurée, sacrificielle, sans rachat ; et elle partage avec Dante l'énigme christologique de l'individuation<sup>7</sup>.

De la même manière que le narrateur, Austerlitz invente un monde subaquatique lorsque son père adoptif lui parle de la catastrophe du village de Llandwyn, engloutie par les eaux du barrage de Vyrnwy. Il s'imagine alors que les villageois, emprisonnés par le lac, continuent leur vie comme si de rien n'était :

[...] fühlte ich so sehr mit ihm, daß er, der Gerechte, mir wie der einzige Überlebende der Flutkatastrophe von Llandwyn erschien, während die anderen alle, seine Eltern, seine Geschwister, seine Anverwandten, die Nachbarsleute und die übrigen Dorfbewohner, drunten in der Tiefe noch wähnte, wo sie weiterhin in ihren Häusern saßen und auf der Gasse herumgingen, aber ohne sprechen zu können und mit viel zu weit offenen Augen. (p. 80 ; p. 75)

Dans les deux représentations, le rythme de la vie continue après l'incident, quoi qu'il soit quelque peu altéré dans la vision d'Austerlitz. D'ailleurs, son histoire se base sur un fait véritable, alors que pour le narrateur son imagination est à la source du récit; cependant, dans les deux représentations, le village se trouve recouvert, que ce soit par l'eau ou par la neige. Il est intéressant que les deux enfants aient à peu près la même rêverie, où la réalité est modifiée et disparaît de la surface de la terre. La seule chose qui diffère est que pour le narrateur, il ne s'agit que d'une modification temporaire, dans laquelle personne ne change réellement et où la vie retrouve son cours normal après l'ensevelissement. Contrairement à cela, Austerlitz imagine que les habitants du village sont coincés par les eaux du lac, continuant leur

---

<sup>7</sup> Robert Harrison, *Les morts*, Paris, Éditions Le Pommier, 2003, p. 201

vie ainsi que des poissons dans leur bocal. En observant les comportements du narrateur et du personnage principal à travers l'œuvre, on remarque qu'il y a une distinction majeure dans leur trait de caractère. Malgré les ressemblances dans leurs actions et leurs influences intellectuelles, le narrateur semble plus optimiste qu'Austerlitz. Cela n'est pas étonnant car ce dernier a éprouvé des choses bien plus traumatisantes ; c'est pourquoi d'ailleurs il porte un regard différent sur les expériences qu'il vit. Pourtant, ces distinctions n'éloignent aucunement les deux principaux personnages de l'œuvre, au contraire : elles permettent au narrateur de jouer le rôle de médium entre le lecteur et Austerlitz, en tant qu'alter ego. Pour le lecteur, le narrateur est le médiateur entre la réalité et le personnage principal :

As a textual device, the narrator produces a distancing effect because his presence highlights the level of mediation in the reconstruction of the past. Through techniques of narrative embedding and an oscillation between indicative and subjunctive, Sebald reminds us of the space of fabrication and distortion that opens up in the transmission of memories. Rather than attempting to restore authenticity at all costs, he sheds light on the conditions of a story's transmission and the question of what gives someone the right to tell another's story. In the last section of the book, two moments of "symbolic investiture" that confer upon the narrator – and the author – the authority to tell Austerlitz's story, highlights this underlying quest for legitimacy<sup>8</sup>.

Le narrateur joue donc un rôle particulier dans la narration, en tant qu'il ne semble pas être un personnage déterminant le mouvement du récit, mais est une oreille à l'écoute du personnage principal. Cela pourrait paraître comme une attitude passive comparativement à la place cruciale que tient Austerlitz dans la narration, mais en réalité il permet d'amener le récit à un niveau supérieur :

Das für Sebalds Erzählens konstitutive Konzept der Zeugenschaft als Zuhörerschaft beinhaltet auch, dass sich der Ich-Erzähler nicht zur identifikatorischen Bezugnahme verleiten lässt, sondern sich auf das genaue Protokollieren des Erzählten und des Erzählprozesses selbst verlegt. Sebalds Protokollstil geht es hierbei weniger um ein dokumentarisches Absichern des Erzählten, als vielmehr um

---

<sup>8</sup> Katja Garloff, « Moments of Symbolic Investiture », in *History-Memory-Trauma*, Berlin, Éditions Walter de Gruyter edited by Scott Denham and Mark McCulloh, 2006, p. 166-167

den Entwurf eines ethischen Begriffs der Zeugenschaft. Indem sich nämlich der Ich-Erzähler konsequent auf seine Rolle als vorbehaltloser Protokollant einer andauernden Erinnerungsarbeit beschränkt, trägt er dazu bei, das für den Begriff der Zeugenschaft konstitutive interne Du in Austerlitzens Leben wiederherzustellen<sup>9</sup>.

Sebald construit le personnage principal de manière pragmatique, il doit à tout prix rester objectif et livrer le récit de façon claire et précise. Ceci permet d'attester les dires d'Austerlitz, mais il lui faut pour compléter le tout un locuteur : c'est ce rôle que joue le narrateur. D'une certaine manière, il permet que l'on identifie le personnage principal en ce qu'il permet de refléter au lecteur l'histoire d'Austerlitz. Le public n'est plus le seul à écouter le récit ; le nombre de personnes interpellées étant plus grand, la chance que ce qui nous est raconté soit véridique est d'autant plus forte.

Il est encore un événement qui confirme notre théorie selon laquelle le narrateur et Austerlitz sont reliés par leurs expériences, même si les degrés d'intensité du vécu sont différents. Tous deux se retrouvent dans un établissement ayant trait aux animaux et aux sciences naturelles. Le narrateur visite le nocturama à Antwerpen, où il compare les animaux aux philosophes en raison de leur regard perçant. A priori ceci est une comparaison positive, car le fait d'attribuer des qualités d'artistes et de penseurs aux habitants du nocturama leur confère une importance et une solennité supplémentaire. Et bien qu'il remarque tout de même que le raton laveur a un comportement quelque peu étonnant – il passe son temps à nettoyer le même fruit encore et encore –, et qu'il se demande si cette obsession découle du fait que le pauvre animal espère échapper par ce nettoyage répétitif au monde trompeur dans

---

<sup>9</sup> Anne Fuchs, *Die Schmerzensspuren der Geschichte, zur Poetik der Erinnerung in W.G. Sebalds Prosa*, Cologne, Éditions Böhlau Verlag, 2004, p. 42

lequel il s'est retrouvé sans son consentement, l'expérience globale ne peut être qualifiée de terrifiante ou de désagréable. Celle d'Austerlitz par contre est beaucoup plus traumatisante. Lorsqu'il pénètre le « Veterinärmedizinisches Museum », les animaux exposés qu'il y voit ne sont pas aussi innocents que les animaux du nocturama, puisqu'on y montre toute sorte de malformations de la nature :

Weitaus am entsetzlichsten jedoch, so sagte Austerlitz, ist die in einer Vitrine rückwärts in dem letzten Kabinett des Museums zu sehende lebensgroße Figur eines Reiters, dem der in der Zeit nach der Revolution auf dem Höhepunkt seines Ruhms stehende Anatom und Präparator Honoré Fragonard auf das kunstvollste die Haut abgezogen hat, so daß, in den Farben gestockten Blutes, jeder einzelne Strang der gespannten Muskeln des Kavaliere sowohl als des mit panischem Blick vorwärts stürmenden Pferdes vollkommen deutlich zutage tritt mitsamt dem blauen Geäder und den ockergelben Sehnen und Bändern. (p. 378-380 ; p. 361-363)

On se croirait dans un musée de l'horreur ; et d'ailleurs Austerlitz ne se souviendra de cet épisode traumatisant que longtemps après, car dès sa sortie du musée il fait une de ses premières crises d'« épilepsie hystérique ». On remarque donc à quel point les conséquences de chacun des événements de la vie quotidienne diffèrent pour le narrateur et le personnage principal. Si le premier arrive toujours à tirer une leçon des obstacles ou mésaventures qui lui arrivent, le second n'est en aucun cas maître de lui-même. Nous allons voir à quel point ceci s'avère véridique dans les prochains paragraphes.

Le narrateur passe par une crise existentielle semblable à celle d'Austerlitz, à la différence qu'à la fin ils ne s'en sortent pas du tout de la même façon. Pour le premier, elle s'exprime par une mauvaise passe : « Wenn ich es unterließ, so mag das daran gelegen haben, daß bald eine böse Zeit über mich eingebrochen ist, die mir den Sinn für das Leben anderer trübte und aus der ich nur ganz allmählich, durch das Wiederaufnehmen meiner lange vernachlässigten Schreibebeiten, herausgekommen

bin. » (p. 54; p. 51) Pour le deuxième, elle durera beaucoup plus longtemps, et elle aura des conséquences beaucoup plus graves. Le narrateur se sert de ses travaux pour échapper à son mal, il y trouve un refuge. L'écriture joue donc un rôle salvateur, alors que pour le personnage principal elle est un symptôme du mal : c'est en découvrant sa croissante incapacité d'être satisfait envers tout ce qu'il écrit, qu'Austerlitz se rend compte de l'importance de sa maladie :

Jetzt aber war mir das Schreiben so schwer geworden, daß ich oft einen ganzen Tag brauchte für einen einzigen Satz, und kaum das ich einen solchen mit äußerster Anstrengung niedergeschrieben hatte, zeigte sich die peinliche Unwahrheit meiner Konstruktionen und die Unangemessenheit sämtlicher von mir verwendeten Wörter. Wenn es mir dennoch durch eine Art Selbsttäuschung bisweilen gelang; mein Tagespensum als erfüllt anzusehen, dann starrten mir jeweils am nächsten Morgen, sowie ich den ersten Blick auf das Blatt warf, die schlimmsten Fehler, Ungereimtheiten und Entgleisungen entgegen. Wieviel oder wie wenig das Geschriebene auch war, stets ist es mir, wenn ich es durchlas, so von Grund auf verkehrt vorgekommen, daß ich es auf der Stelle vernichten und von neuem beginnen musste. Bald wurde es mir unmöglich den ersten Schritt zu wagen. (p. 180 ; p. 170-171)

Son manque d'inspiration frappe Austerlitz beaucoup plus durement que le narrateur; il n'éprouve pas son malaise de façon passagère mais permanente. De plus, les conséquences de leur crise sont différentes, car le point qu'ils ont en commun joue un rôle divergent dans les deux situations. C'est là que nous voyons à quel point le traumatisme d'Austerlitz l'a éloigné du monde réel, et l'a marqué au point de rendre le familier étranger. Il compare la langue à une ville qui lui serait inconnue et dans laquelle il ne s'y retrouverait plus : « Wenn man die Sprache ansehen kann al seine alte Stadt, mit einem Gewinkel von Gassen und Plätzen, [...] so glich ich selbst einem Menschen, der sich, aufgrund einer langen Abwesenheit, in dieser Agglomeration nicht mehr zurechtfindet [...]. » (p. 183 ; p. 173) La vie de tous les jours lui est devenue insupportable ; il n'y a plus aucun sens ni repère dans ce qui constituait son existence auparavant. Il n'y a pas encore d'amélioration possible pour

son état, car les racines du traumatisme sont trop profondément ancrées dans son être. Les crises se répètent de manière de plus en plus fréquente et dans des lieux publics.

Dans le prochain point de notre travail nous allons voir les manifestations physiques du mal qui ronge Austerlitz ; nous les avons rassemblées sous l'appellation de crise. Elle va l'obliger à remettre en question le monde qui l'entoure et à comprendre qui il est en réalité.

## **B. La crise :**

Afin d'expliquer le déroulement précis de la crise d'Austerlitz, nous nous référerons à Sigmund Freud. Celui-ci théorise les symptômes s'attachant aux différentes manifestations psychopathologiques dans son œuvre *Introduction à la psychanalyse*. Parmi les manifestations psychologiques relevant de la névrose, se détachent deux appellations qui nous intéressent plus particulièrement : la *névrose obsessionnelle* et l'*hystérie*. Freud distingue ces deux maladies psychologiques dans le sens où les conséquences ne sont pas les mêmes, bien que dans les deux cas l'origine de la psychose ne diffère pas obligatoirement :

Un symptôme se forme à titre de substitution à la place de quelque chose qui n'a pas réussi à se manifester au-dehors. Certains processus psychiques n'ayant pas pu se développer normalement, de façon à arriver jusqu'à la conscience, ont donné lieu à un symptôme névrotique. Celui-ci est donc le produit d'un processus dont le développement a été interrompu, troublé par une cause quelconque. Il y a eu là une sorte de permutation; et la thérapeutique des symptômes névrotiques a rempli sa tâche lorsqu'elle a réussi à supprimer ce rapport<sup>10</sup>.

Nous avons ici donc une première constatation concernant la manifestation symptomatique des maladies névrotiques, qui nous permet de découvrir que ces symptômes sont tous déclenchés par un ou des événements qui ont eu lieu dans la vie du malade, mais qui en raison de leur forme traumatique ne peuvent être assimilés de façon consciente:

On dirait que les malades n'en ont pas fini avec la situation traumatique, que celle-ci se dresse encore devant eux comme une tâche actuelle, urgente, et nous prenons cette conception tout à fait au sérieux : elle nous montre le chemin d'une conception pour ainsi dire *économique* des processus psychiques. Et même le terme *traumatique* n'a pas d'autre sens qu'un sens économique. Nous appelons ainsi un événement vécu qui, en l'espace de peu de temps, apporte dans la vie psychique un tel surcroît d'excitation, que sa suppression ou son assimilation par les voies

---

<sup>10</sup> Sigmund Freud, *Introduction à la psychanalyse*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2001, p. 337

normales devient une tâche impossible, ce qui a pour effet des troubles durables dans l'utilisation de l'énergie<sup>11</sup>.

Cette énergie « non dépensée » est à l'origine du trouble psychologique que le malade ressent. L'événement refoulé n'est pas entièrement supprimé, comme pour Austerlitz, mais seulement repoussé dans un coin de l'âme auquel le conscient n'a pas accès : « Toutes les décisions dont l'impulsion est l'objet se font sous le contrôle conscient du *moi*. Les choses devraient se passer autrement lorsque la même impulsion subit un refoulement. Elle conserverait son énergie, mais ne laisserait après elle aucun souvenir; le processus même du refoulement s'accomplit en dehors de la conscience du *moi*<sup>12</sup>. » Maintenant que nous avons établi la possibilité qu'un événement traumatique puisse être refoulé, nous devons clarifier le processus de ce refoulement dans l'esprit de notre sujet concerné. Freud nous explique tout d'abord : « Il a dû se manifester une violente opposition contre la pénétration du processus psychique jusqu'à la conscience; aussi ce processus est-il resté inconscient, et en tant qu'inconscient il avait la force de former un symptôme. [...] Nous donnerons le nom de *refoulement* au processus pathogène qui se manifeste à nous par l'intermédiaire d'une résistance<sup>13</sup>. » La manière dont fonctionne cette opposition est décrite un peu plus loin :

Quand un processus reste inconscient, sa séparation de la conscience constitue peut-être un indice du sort qu'il a subi, et non ce sort lui-même. Pour nous faire une idée exacte de ce sort, nous admettons que chaque processus psychique, à une exception près dont nous parlerons tout à l'heure, existe d'abord à une phase ou à un stade inconscient pour passer ensuite à la phase consciente, à peu près comme une image photographique commence par être négative et ne devient pas nécessairement une image positive, tout processus psychique inconscient ne se transforme pas nécessairement en processus conscient. Nous avons tout avantage à dire que chaque

---

<sup>11</sup> Sigmund Freud, *Introduction à la psychanalyse*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2001, p. 331

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 354

<sup>13</sup> *Idem*

processus fait d'abord partie du système psychique de l'inconscient et peut, dans certaines circonstances, passer dans le système du conscient<sup>14</sup>.

La nuance entre cet extrait et ce que nous avons cité auparavant, c'est qu'à présent nous ne prenons pas la partie consciente de l'être humain comme départ, mais la partie *inconsciente*. Par la suite, Freud fait une comparaison entre le fonctionnement psychique de l'homme et un appartement, dans lequel la partie *inconsciente* se situerait dans une antichambre; pièce adjacente à une autre pièce, où résiderait la *conscience*. Il existerait également un gardien inspectant chaque *tendance psychique* et laissant passer celles qu'il estime dignes de se soumettre au regard de la conscience. Celles qui n'auront pas pu passer seront « incapables de devenir conscientes : nous disons alors qu'elles sont *refoulées*<sup>15</sup>. » Cependant, celles qui ont pu passer dans l'univers de la conscience ne sont pas pour autant qualifiées de conscientes. C'est pourquoi Freud utilise le terme de *pré-conscience*, afin de décrire cet état médiateur entre la conscience et l'inconscient. En effet, nous pouvons constater que bien qu'il y ait des événements profondément enfouis dans l'inconscient qui n'apparaissent pas à la surface, il existe pourtant un espace de liaison. C'est là où se créent les symptômes névrotiques causés par la suppression des événements, et dont le malade perd le souvenir. Le pré-conscient entre alors en jeu, en ce qu'il n'appartient ni tout à fait à l'inconscient, ni tout à fait au conscient, là où s'exécute la déformation hypothétique d'un souvenir traumatique :

Sous la domination du système inconscient, les matériaux préconscients, avons-nous dit encore, subissent une élaboration consistant en une condensation et un déplacement qu'on n'observe qu'exceptionnellement dans la vie psychique normale, c'est à dire dans le système préconscient. Et nous avons caractérisé chacun des deux systèmes par le mode de travail qui s'y accomplit; selon le rapport qu'il présentait

<sup>14</sup> Sigmund Freud, *Introduction à la psychanalyse*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2001, p. 355

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 356

avec la conscience, elle-même prolongement de la préconscience, on pouvait dire si tel phénomène donné fait partie de l'un ou l'autre de ces deux systèmes<sup>16</sup>.

Un événement refoulé n'influence pas obligatoirement le préconscient et le conscient, mais dans le cas d'un refoulement, les symptômes eux, se manifestent dans la conscience par la modification mnémonique préconsciente. Nous pourrions également parler d'un décodage qui aurait été mal interprété, et qui donnerait au texte décodé une nouvelle signification se basant sur l'erreur ayant été faite en premier lieu.

Il est certain que nous procédons ici à une simplification des propos de Freud, car notre analyse porte sur un roman, une fiction, ne nous donnant donc pas de données véridiques. Toutefois, sans entrer plus profondément dans la problématique réel/fiction pour l'instant, il nous est permis à ce stade de constater que le fonctionnement psychologique du personnage principal de Sebald révèle quelques symptômes des maladies névrotiques qu'évoque Freud. Les différents comportements décrits dans les paragraphes qui suivent sont tous inspirés de la logique freudienne que nous venons d'aborder. Certains épisodes rappellent plus précisément des symptômes se rattachant soit à l'hystérie ou à la névrose obsessionnelle.

Nous l'avons évoqué auparavant dans notre travail, Austerlitz ne se perçoit pas comme un homme accompli : il en est conscient, mais ne connaît pas d'emblée la raison spécifique de son manque. Bien qu'il sache que les souvenirs manquant des premières années de sa vie créent un déchirement dans sa personnalité, il n'est pas en

---

<sup>16</sup> Sigmund Freud, *Introduction à la psychanalyse*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2001, p. 357-358

mesure de déterminer les conséquences de cette coupure. Une partie de son enfance lui fait défaut, le rendant marginal dans la société, ainsi qu'étranger à lui-même. On peut le comparer à ces oiseaux dont lui parle Gerald et qui, une fois qu'ils ont décollés du sol, ne se reposent jamais plus sur terre et restent à planer dans les airs. Ces « Segler », comme le nom l'indique, sont des planeurs, qui montent très haut dans le ciel et se laissent porter par le vent pour ensuite redescendre à l'aube. De la même manière Austerlitz n'a pas l'air d'avoir « les pieds sur terre »; il semble être constamment absorbé par ses rêveries, et lorsqu'il retourne à la réalité, ce n'est que pour constater qu'il n'en fait plus réellement partie. Il affirme à plusieurs reprises qu'il a l'impression de ne pas appartenir à la société dans laquelle il vit :

[...] Begriff ich allmählich, wie vereinzelt ich war und von jeher gewesen bin, unter den Walisern ebenso wie unter den Franzosen. Der Gedanke an meine wahre Herkunft ist mir ja nie gekommen, sagte Austerlitz. Auch habe ich mich nie einer Klasse, einem Berufsstand oder einem Bekenntnis zu gehörig gefühlt. Unter Künstlern und Intellektuellen war es mir genauso unwohl wie im bürgerlichen Leben. (p. 185 ; p. 175-176)

Il se sent responsable de son isolement, car bien qu'au départ les opportunités pour son intégration sociale n'étaient pas très nombreuses, voir inexistantes, il n'a par la suite jamais cherché à entretenir de relations avec les gens qui l'entouraient : « Kaum lernte ich jemanden kennen, dachte ich schon, ich sei ihm zu nahe getreten, kaum wandte sich jemand mir zu, begann ich, mich abzusetzen. » (p. 185 ; p. 175-176) Hormis quelques cas spécifiques comptant des personnes de son genre – c'est-à-dire des gens comme lui, vivant à l'écart de la norme sociale, ou ayant une sensibilité élevée–, Austerlitz met une sorte de barrière entre lui et le monde extérieur. Cette perpétuelle marginalisation s'accroît avec le temps, et le peu d'amis qu'il a pu avoir

qu'il a pu avoir auparavant se réduit considérablement à mesure que ses problèmes physiques et psychologiques augmentent :

Überhaupt banden mich an die Menschen zuletzt nur noch gewisse, von mir geradezu auf die Spitze getriebene Formen der Höflichkeit, die, wie ich heute weiß, sagte Austerlitz, weniger meinem jeweiligen Gegenüber galten, als daß sie es mir erlaubten, mich der Einsicht zu verschließen, daß ich stets, soweit ich zurückdenken kann, auf dem Boden einer unabweisbaren Verzweiflung gestanden bin. (p. 186 ; p. 176)

Les raisons plus profondes de cette crise, « unabweisbare Verzweiflung », sont présentes dans toute l'œuvre; mais il existe dans l'immédiat des explications spécifiques pour comprendre l'état dans lequel tombe Austerlitz vers le milieu du récit. Comme nous l'avons précisé auparavant, il est conscient que les souvenirs de son enfance comportent des lacunes. Pourtant, ce manque fait partie intégrante de sa personnalité; d'aussi loin qu'il se souvienne, il y a toujours eu une part de son enfance hors d'atteinte de son contrôle. Par conséquent, nous pouvons dire que le *refoulement* a grandement influencé le développement psychologique du personnage de Sebald. Afin de pouvoir contrer ce manque, Austerlitz a créé un substitut mémoriel aux parties manquantes de son passé, à l'aide de ses travaux sur l'architecture :

Diese Selbstzensur meines Denkens, das ständige Zurückweisen einer jeden im mir anbahnenden Erinnerung, erforderte indessen, so Austerlitz weiter, von Mal zu Mal größere Anstrengungen und führte zwangsläufig zuletzt zu der fast vollkommenen Lähmung meines Sprachvermögens, zur Vernichtung meiner sämtlichen Aufzeichnungen und Notizen, zu den endlosen Nachtwanderungen durch London und den immer öfter mich heimsuchenden Halluzinationen, bis auf den Punkt meines im Sommer 1992 erfolgten Zusammenbruchs. (p. 206 ; p. 195)

Cet état constitue l'apothéose du malaise d'Austerlitz, dont les conséquences seront son incapacité à écrire, une sensibilité fébrile et la dégradation des attributs de sa personnalité. Comme le narrateur, il appartient à cette classe intellectuelle en voie de disparition dans le monde d'aujourd'hui. La réflexion et l'écriture sont la source

de vie du personnage principal de Sebald; leur détérioration le plonge donc dans le plus profond désespoir. Les hallucinations dont il parle dans l'extrait ci-dessus se manifestent sous plusieurs formes mais elles ont toutes un point commun : elles lui font systématiquement oublier le monde réel en déformant ses perceptions à la fois visuelles, auditives et sensorielles. Nous allons voir exactement en quoi elles consistent dans les paragraphes qui suivent.

Lors de ses nombreuses excursions nocturnes dans les quartiers de Londres, les pensées qui lui viennent à l'esprit ne sont pas rassurantes et relèvent d'une anxiété et d'un pessimisme augmentant de jour en jour : « [...] die Londoner jeden Alters, anscheinend aufgrund einer vor langer Zeit getroffenen Vereinbarung, in ihren Betten liegen, zugedeckt und, wie sie glauben müssen, unter sicherem Dach, während sie doch in Wahrheit nur niedergestreckt sind, das Gesicht vor Furcht gegen die Erde gekehrt, wie einst bei der Rast auf dem Weg durch die Wüste. » (p. 186-187; p. 177)

Il est intéressant de voir le vocabulaire qu'utilise Austerlitz, et le sous-texte auquel il fait référence: le mot *Wüste* est sans aucun doute une référence au temps de Moïse et de la fuite de son peuple à travers le désert. Le rappel de cet épisode biblique avec le moment présent de la vie des londoniens est étonnant et relève de l'état d'esprit troublé d'Austerlitz. Il ne voit plus le côté rassurant de l'existence, mais uniquement ses craintes et ses peurs. Déjà il commence à basculer vers une deuxième réalité imaginaire, constituée de ses souvenirs superposés qui créent un monde flou et imprécis. Ses promenades dans Londres le mènent invariablement vers les gares,

symbole par excellence de son malheur. Évidemment celles-ci ne sont pas exemptes de signes et d'apparitions effrayantes :

Immer hatten diese bekannten Gesichter etwas von allen anderen Verschiedenes, etwas Verwischtes, mochte ich sagen, und sie verfolgten mich manchmal tagelang. Tatsächlich begann ich damals, meistens bei der Heimkehr von meinen nächtlichen Exkursionen, durch eine Art von treibendem Rauch oder Schleier hindurch Farben und Formen von einer sozusagen verminderten Körperlichkeit zu sehen, Bilder aus einer verblichenen Welt, ein Geschwader von Segelschiffen, das aus der im Abendlicht glitzernden Mündung der Themse hinausfuhr in die Schatten über dem Meer [...]. Es waren in Momenten besonderer Schwäche, wenn ich glaubte, nicht mehr weiterzukönnen, dass mir dergleichen Sinnestäuschungen widerfuhren. Manchmal kam mir dann vor, als ersterbe ringsum das Drohnen der Stadt, als ströme der Verkehr lautlos über den Fahrdamm dahin oder als hatte mich jemand am Ärmel gezupft. (p. 187-188 ; p. 177-178)

Les visions qui le hantent dans les gares ne sont pas différentes de celles que nous venons de voir, en particulier dans la *Liverpool Station* vers laquelle il est invariablement attiré. Il lui semble entendre des voix parler en des langues étrangères, ou revoir l'ancien établissement psychiatrique qui se situait autrefois à l'endroit précis de la gare. Il croit apercevoir les malades et ressentir le malheur qui les touchait en ce temps passé. Ceci nous montre à quel point l'esprit d'Austerlitz est troublé ; il perd ses repères avec la réalité et plonge dans un monde obscur et imprégné de malheur.

Ce genre de crise se répète lorsque Marie l'invite au *Marienbad*, dans le but initial de lui changer les idées. Malheureusement ce geste ne sera pas un succès, car aussitôt arrivé là-bas, les hallucinations d'Austerlitz recommencent à le hanter de plus belle. En effet, dès la première nuit de leur arrivée, l'angoisse qu'il pensait avoir éradiquée revient le harceler : « Vor dem Morgengrauen noch erwachte ich mit einem derart abgründigen Gefühl der Verstörung, daß ich mich, ohne Marie auch nur ansehen zu können, wie ein Seekranker aufrichten und an den Bettrand setzen

mußte.» (p. 305; p. 291) À ce moment là il ne sait pas encore que c'est la deuxième fois qu'il vient à cet endroit. La première fois ce fut en effet avec sa mère et Vera, ce fut un des derniers moments passés en paix. Pour l'instant, les résidences au *Marienbad* lui semblent à la fois familières et distantes, comme s'il avait oublié quelque chose dans le passé, sans pouvoir s'expliquer quoi : « Irgendwann in der Vergangenheit, dachte ich, habe ich einen Fehler gemacht und bin jetzt im falschen Leben. [...] Jeder neue Prospekt, der sich eröffnete, wenn wir um eine Ecke bogen, jede Fassade, jeder Treppenaufgang schien mir zugleich bekannt und vollkommen fremd. » (p. 306; p. 291-292) Le délabrement des lieux reflète son état psychique : il se sent comme les murs salis et les colonnes brisées qu'il observe durant ses promenades, car au fond de lui il sent qu'il n'est plus le même homme qu'auparavant et que sa vie est remplie d'incertitudes. Plus les jours avancent, plus il se sent oppressé et sa compagne de voyage se rend bien compte que quelque chose ne va pas ; mais lorsqu'elle lui demande des explications, il se sent dans l'incapacité de pouvoir lui expliquer son malaise : « Ich glaube, sagte Austerlitz, ich habe versucht zu erklären, daß mir irgend etwas Unbekanntes hier in Marienbad das Herz umdrehe, etwas ganz Naheliegendes, wie ein einfacher Name ode reine Bezeichnung, auf die man sich nicht besinnen kann, um nichts und niemanden auf der Welt. » (p. 308 ; p. 293-294) Et plus loin lorsqu'il tente à nouveau de donner des explications, le même phénomène se reproduit :

Und ich versuchte wieder, ihr und mir selber zu erklären, was für unfaßbare Gefühle es waren, die mich bedrängt hatten in den letzten Tagen ; daß ich wie ein Wahnsinniger dauernd dachte, überall um mich seien Geheimnisse und Zeichen ; daß es mir sogar schien, als wüssten die stummen Fassaden der Häuser etwas Ungutes über mich, und daß ich stets geglaubt hatte, allein sein zu müssen, und dies jetzt, trotz meiner Sehnsucht nach ihr, mehr als je zuvor. (p. 312; p. 297)

Ceci ne sont que les signes avant-coureurs de ce qui va réellement être la crise existentielle par laquelle il va passer. Déjà le monde qui l'entoure se modifie à ses yeux. Les choses qui lui semblaient être familières auparavant ne le sont plus à présent. L'épisode du *Marienbad* n'est pas à l'origine en tant que tel de l'apothéose du traumatisme psychologique qu'il a subi, mais il s'inscrit néanmoins dans une succession de révélations, dont l'ensemble va causer l'anéantissement de son âme. Le comportement d'Austerlitz et la fébrilité qui se manifeste en lui rappellent certains symptômes de la névrose obsessionnelle décrite par Freud :

La névrose obsessionnelle se manifeste en ce que les malades sont préoccupés par des idées auxquelles ils ne s'intéressent pas, éprouvent des impulsions qui leur paraissent tout à fait bizarres et sont poussés à des actions dont l'exécution ne leur procure aucun plaisir, mais auxquelles ils ne peuvent échapper. Les idées (représentations obsédantes) peuvent être en elles-mêmes dépourvues de sens ou seulement indifférentes à l'individu, elles sont souvent tout à fait absurdes et déclenchent dans tous les cas une activité intellectuelle intense qui épuise le malade et à laquelle il se livre à son corps défendant<sup>17</sup>.

Les manifestations psychologiques de la névrose obsessionnelle sont claires : obsession d'un mystère, d'un secret qu'il n'arrive pas à percer. Les morts viennent le hanter contre son gré, il bascule vers un monde où les valeurs habituelles ne règnent plus. Lors de ses excursions nocturnes, des pensées morbides viennent à lui sans qu'il en connaisse l'origine. Tout cela relève de la logique obsessionnelle freudienne. Et pourtant, les malades qui en sont touchés sont à l'origine des personnes tout à fait censées :

Et cependant, notre malade fut jadis un homme très énergique, excessivement persévérant, d'une intelligence au-dessus de la moyenne. Il présente le plus souvent un niveau moral très élevé, se montre très scrupuleux, d'une rare correction. Vous vous doutez bien du travail qu'il faut accomplir pour arriver à s'orienter dans cet ensemble contradictoire de traits de caractère et de symptômes morbides<sup>18</sup>.

---

<sup>17</sup> Sigmund Freud, *Introduction à la psychanalyse*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2001, p. 311

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 313

Effectivement, l'application avec laquelle Austerlitz réécrit des pages entières de ses travaux, puis les détruit chaque matin pour recommencer du début relève de ce travail obsessionnel qui apparaît dans la vie du personnage sans raisons apparentes. Outre la névrose obsessionnelle, nous allons voir que les crises existentielles qui se manifestent dans l'esprit du personnage principal de Sebald se rattachent à l'hystérie freudienne.

Les signes avant-coureurs que nous avons détectés tout au long du récit mettent en évidence la pression que subit l'esprit d'Austerlitz. Le dénouement de son combat contre la réapparition de ses souvenirs ne peut qu'être fatal pour sa raison. Il décrit son malaise de la manière suivante : son être se décompose sous la force d'une maladie progressive qui se serait développée depuis longtemps dans son corps, et qui se mettrait à l'œuvre pour le détruire. Ainsi, le familier se transforme en un monde incompréhensible et étrange, qui a perdu son sens initial. Pour Austerlitz, incapable de se réconcilier avec son entourage, un pressentiment monte en lui de ne plus avoir de mémoire, ni de pensée ou d'existence :

*Es war, als drängte eine seit langem in mir bereits fortwirkende Krankheit zum Ausbruch, als habe sich etwas Stumpfsinniges und Verbohrtes in mir festgesetzt, das nach und nach alles lahmlegen wurde. Schon spürte ich hinter meiner Stirn die infame Dumpfheit, die dem Persönlichkeitsverfall vorausgeht, ahnte, daß ich in Wahrheit weder Gedächtnis noch Denkvermögen, noch eigentlich eine Existenz besaß, daß ich mein ganzes Leben hindurch mich immer nur ausgelöscht und von der Welt und mir selber abgekehrt hatte. (p. 180.; p.172)*

D'ailleurs, les manifestations ne sont pas uniquement psychologiques, mais également physiques : les choses quotidiennes de la vie lui font peur. Il sent alors sa gorge devenir sèche, son cœur battre, il a du mal à respirer et transpire. Ce ne sont là que quelques exemples des souffrances d'Austerlitz suite aux révélations que lui a

faites Vera lors de son séjour à Prague. Ces crises à répétitions vont le mener dans un premier temps à l'hôpital St. Clément où il va se réveiller après trois semaines d'absence mentale. Voici donc la deuxième manifestation névrotique freudienne : l'hystérie. Celle-ci se caractérise par des pertes mémorielles récurrentes :

D'autre part, nous apprenons avec étonnement que les événements les plus récents de la vie des malades peuvent également succomber à l'oubli et qu'en particulier les occasions qui ont favorisé l'explosion de la maladie ou renforcé celle-ci sont entamées, sinon complètement absorbées, par l'amnésie. Le plus souvent, ce sont des détails importants qui ont disparu de l'ensemble d'un souvenir récent de ce genre ou y ont été remplacés par des souvenirs faux. Il arrive même, et presque régulièrement, que c'est peu de temps avant la fin d'une analyse qu'on voit surgir certains souvenirs d'événements récents, souvenirs qui ont pu rester si longtemps refoulés en laissant dans l'ensemble des lacunes considérables.

Ces troubles de la mémoire sont, nous l'avons dit, caractéristiques de l'hystérie qui présente aussi, à titre de symptômes, des états (crises d'hystérie) ne laissant généralement aucune trace dans la mémoire<sup>19</sup>.

Sebald désigne cette crise d'*hystérique*, comme l'évoque Freud dans son travail théorique. La visite du « Veterinärmedizinisches Museum » que nous évoquons à la page huit de notre travail est suivie de la manifestation de la crise. Lorsqu'il se réveille à l'hôpital, il n'a tout d'abord aucun souvenir de cet instant. L'hystérie dont Austerlitz est victime est également une conséquence du *refoulement* originel de ses souvenirs. Nous verrons par la suite en quoi la théorie freudienne, selon laquelle certains détails d'un souvenir ont disparus et ont été remplacés par d'autres, s'applique à notre travail. Pour ce faire, nous reprendrons également les propos de Michèle Aquien lorsqu'elle évoque la *condensation* et le *déplacement*. Pour l'instant, nous nous concentrons sur les épisodes de crises majeures. Après avoir réussi à se remettre sur pieds, Austerlitz décide de faire des recherches sur ses parents à la Bibliothèque nationale de Paris. Malheureusement, ce séjour se solde par un échec et d'une autre crise où il perd connaissance dans le métro : « Nach und nach entsann ich

---

<sup>19</sup> Sigmund Freud, *Introduction à la psychanalyse*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2001, p. 342

mich auch, wie es mir während der Fahrt auf einmal unwohl geworden war, wie ein Phantomschmerz sich ausbreitete in meiner Brust und wie ich dachte, ich werde jetzt sterben müssen an diesem schwachen Herzen, das ich geerbt habe, ich weiss nicht, von wem. » (p. 382 ; p. 364) Il est révélateur que Sebald choisisse le mot *Phantomschmerz*, puisqu'il se rattache au domaine de l'irréel et de l'au-delà. Ceci est significatif dans le sens où en réalité Austerlitz ne souffre d'aucune maladie ; c'est son malaise mental qui cause de telles conséquences physiques.

Le dernier de ses internements aura lieu à la Salpêtrière. Cet endroit est d'après lui un lieu se situant à la limite entre un centre de guérison et un centre d'enfermement. Au départ, les dispositions du patient ne sont guère positives ; encore sous le choc de sa dernière crise, il erre tels les autres malades dans les pièces de la Salpêtrière, sans trouver aucun appui psychologique : « In der halben Bewusstlosigkeit, in der ich mich dort noch Tage befand, sah ich mich herumirren in einem Labyrinth aus meilenlangen Gängen [...]. Ich sah Heerzüge dieser Unerlösten in der Ferne über Brücken zum jenseitigen Ufer sich drängen oder in den Tunnelgängen mir entgegenkommen, den Blick starr, kalt und ausgelöscht. » (p. 382-383 ; p. 365) Il est révélateur, on le comprend après coup, qu'à chaque fois qu'Austerlitz a des hallucinations, elles comportent toujours des morts. Il s'agit souvent de personnes qui lui sont inconnues, mais qui ont un lien avec les lieux dans lesquels il se situe au moment de ses visions. Il se peut qu'ils lui donnent l'impression de ne pas être le seul à souffrir, ou tout simplement que sa sensibilité accrue lui permette de voir des choses que les autres personnes sont incapables d'apercevoir. On perçoit ici l'énoncé selon lequel le malheur rend marginal et éloigne de la vie

commune. La guérison d'Austerlitz n'aura été possible qu'à travers la patiente Marie; mais même s'il va mieux, il reste tout de même des traces de tout ce qu'il a vécu durant son malheur :

Und einmal, so erinnerte ich mich nach Eintritt der Besserung, sagte Austerlitz, sah ich mich in einem dieser bewußtlosen Zustände selber, wie ich, erfüllt von dem schmerzhaften Gefühl, daß sich in mir etwas herauslösen wollte aus der Vergangenheit, vor einem an die Tunnelmauer geklebten, mit flotten Pinselstrichen gemalten Reklameplakat stand, auf welchem eine glückliche Familie abgebildet war im Winterurlaub in Chamonix. (p. 383 ; p.365-366)

Les souvenirs ne cessent de le hanter mais ne se présentent pas à lui de façon claire. Il semblerait qu'il y ait quelque chose qui les retiennent et les empêchent de refaire surface. La mémoire est une chose complexe et son mécanisme est encore inconnu à Austerlitz. Ce n'est qu'à travers le temps qu'il pourra se rendre compte de l'ampleur de ce qui lui est encore caché. L'analyse freudienne du *refoulement* nous est ici d'un grand recours, car elle permet d'éclaircir le mystère des apparitions et des crises que subit Austerlitz. Ce qui pour nous paraît évident reste encore profondément obscur pour la personne concernée, car comme nous l'avons vu à travers la démonstration au début de ce chapitre sur la crise, l'esprit est fragmenté en plusieurs parties : *l'inconscient, le préconscient et le conscient*. Bien que tous trois s'influencent, ces catégories ne se recoupent pas de façon évidente ; et, sans aide thérapeutique, il est difficile de déchiffrer les propensions mnémoniques découlant de leur conjonction. Ce qui est certain, c'est que le refoulement inconscient des souvenirs d'enfance d'Austerlitz est responsable en grande partie des problèmes psychiques qui s'ensuivent.

Après avoir vu en quoi consiste les manifestations du mal qui ronge Austerlitz, nous allons en découvrir les raisons ; pour ce faire, nous allons retracer son enfance et en faire ressortir certains moments importants afin d'expliquer ses comportements actuels.

### C. *La révélation* :

Jusqu'à son quinzième anniversaire, Austerlitz ne savait pas qu'il avait été adopté vers ses quatre ans par le prêtre et sa femme. C'est durant la période d'examen que le proviseur lui apprend son véritable nom. Au départ son nom n'éveille en lui aucun souvenir. Ce n'est que par la suite qu'il va réussir à s'ajuster à sa nouvelle identité, et ce en extrapolant :

Je öfter Hilary das Wort Austerlitz vor der Klasse aussprach, desto mehr wurde es mir zu meinem Namen, desto deutlicher glaubte ich zu erkennen, daß das, was ich zuerst als einen Schandfleck an mir empfunden hatte, sich verwandelte in einem Leuchtpunkt, der mir ständig vorschwebte, so vielversprechend wie die über dem Dezembernebel sich erhebende Sonne von Austerlitz selbst. Das ganze Schuljahr hindurch war es mir, als sei ich auserwählt worden, und an dieser Vorstellung, die ja keiner Weise meinem, wie ich zugleich wußte, zweifelhaften Status entsprach, habe ich festgehalten, fast mein Leben lang. (p. 110-111; p. 104)

Il est intéressant de voir comment Austerlitz s'approprie d'emblée son nom comme quelque chose de grandiose. Il semblerait presque qu'il cherche une sorte de compensation au manque qui l'habitait depuis si longtemps. L'explication pour cela serait qu'en le nom réside la première possibilité d'identification pour une personne; le rapport entre le sujet et le nom propre est plus complexe qu'on ne le pense. Michèle Aquien décrit précisément cette relation primordiale que nous entretenons avec notre nom :

Le nom patronymique, lui, ne dépend pas de la volonté parentale, il se transmet et fixe une lignée : il a par conséquent un rapport avec le temps et la mémoire. S'il ne dépend pas du discours préexistant à la naissance de l'enfant, en revanche il est la marque du père, et comme tel symbolise le désir des parents entre eux, et en particulier la Loi du père reconnue par la mère. [...]. Le rôle du Nom du Père (qui en l'occurrence est l'instance symbolique du père, et non le simple réel du géniteur), sur lequel Lacan a toujours beaucoup insisté, est fondamental dans la structuration psychique du sujet, et dans la manière dont il se place face à soi<sup>20</sup>.

---

<sup>20</sup> Michèle Aquien, *L'autre versant du langage*, Paris, Éditions librairie José Corti, 1997, p. 120

Austerlitz a un problème avec son inscription dans l'ordre nominal: s'il dit avoir connu son véritable nom uniquement à l'adolescence, qu'en est-il de son identification ? C'est la raison pour laquelle il prétend que la situation dans laquelle il a vécu jusqu'à présent fut une situation de manque et d'incompréhension constante:

Seit meiner Kindheit und Jugend, so hob er schließlich an, indem er wieder herblickte zu mir, habe ich nicht gewußt wer ich in Wirklichkeit bin. Von meinem heutigen Standpunkt aus sehe ich natürlich, daß allein mein Name und die Tatsache, daß mir dieser Name bis in mein fünfzehntes Jahr vorenthalten geblieben war, mich auf die Spur meiner Herkunft hatte bringen müssen. (p. 68 ; p. 64)

Austerlitz effectue l'identification avec son véritable nom bien après le moment où cela aurait dû avoir lieu. La manière habituelle de connaître ses origines commence par l'écoute du récit familial. Si ses proches avaient pu faire cela, il aurait pu se situer dans la filiation de ses parents et s'identifier à son milieu. Or, ici il n'y a eu aucun contexte préliminaire l'aidant à s'intégrer. Il s'empare alors du seul indice qui lui est donné sur sa véritable identité : son nom. À présent, nous pouvons comprendre pourquoi Austerlitz a vécu une crise telle qu'il la décrit au narrateur. Non seulement il se rend compte à l'âge de quinze ans que son processus d'identification qu'il avait entamé jusqu'à présent masquait son identité première; mais en plus, même après cette découverte, il continue d'être en permanence en conflit avec les souvenirs de son enfance qui ne l'ont jamais véritablement quitté :

Doch ist mir in der letztvergangenen Zeit auch klargeworden weshalb eine meiner Denkfähigkeit vor- oder übergeordnete und offenbar irgendwo in meinem Gehirn mit der größten Umsicht waltende Instanz mich immer vor meinem eigenen Geheimnis bewahrt und systematisch davon abgehalten hat, die naheliegendsten Schlüsse zu ziehen und die diesen Schlüssen entsprechenden Nachforschungen anzustellen. (p. 68-69 ; p. 64)

Austerlitz se rend compte qu'il est le responsable de son blocage, bien qu'a priori l'élément déclencheur soit le traumatisme causé par la séparation d'avec ses parents. Son esprit, ou plutôt son inconscient, a mis en place un moyen de se protéger

lui-même contre une réalité trop douloureuse. Ce travail de *refoulement* est une opération lourde de conséquences, car le comportement de la personne en est ainsi inconsciemment modifié. Tel que nous l'avons annoncé dans l'introduction, les théories freudiennes sont étroitement liées avec le travail d'Aquien sur le signifiant.

Elle reprend d'ailleurs ses propos dans son œuvre *L'autre versant du langage* :

Le **déplacement**, qui transfère un affect lié à un signifiant sur un autre signifiant relié au premier par une chaîne associative, démarche qui pour Lacan relève de la métonymie au sens de contiguïté que lui donne Jakobson, et la **condensation**, par laquelle un signifiant unique rassemble à lui seul plusieurs chaînes associatives à l'intersection desquelles il se trouve : dans la théorie lacanienne, la condensation est assimilée à une « surimposition de signifiants » dont le mécanisme se rapprocherait de la métaphore. La condensation opère par voie d'omission et de superposition : dans le rêve de l'injection faite à Irma, Irma représente plusieurs personnes<sup>21</sup>.

Lorsqu'Austerlitz dit qu'il y a une force supérieure qui l'aurait empêché de connaître la vérité, cela n'est pas totalement faux. Cette instance se situe dans son propre esprit qui, à base de détournements tel que la *condensation* et le *déplacement*, l'a éloigné de la vérité. De plus, le nom qu'on lui donne ne revêt pas de signification définitive en son esprit, comme il peut en avoir une multitude. L'effet de *condensation* et de *déplacement* se croise ici, dans le sens ou l'appellation est ultérieure et est donc ouverte à toute interprétation. En bloquant la réapparition de tout nouveau souvenir, il essaie d'éviter la *dispersion* de son être, comme le dit Aquien :

Le nom propre assume le rôle pré-babélien d' « éviter la *dispersion*, c'est-à-dire de permettre à l'humanité de se percevoir dans son unité, dans son essentielle identité, par delà les discontinuités de l'espace et du temps. C'est là, poursuit-il, un projet primordialement métaphysique qui heurte de plein fouet l'être métaphysique par excellence, Dieu<sup>22</sup>.

Si Austerlitz ne connaissait rien de sa véritable identité avant ce jour, il gardait cependant des bribes de souvenirs d'avant son adoption par le prêtre et sa femme, et

---

<sup>21</sup> Michèle Aquien, *L'autre versant du langage*, Paris, Éditions librairie José Corti, 1997, p. 64-65

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 117

c'est cela qui rend sa situation aussi intenable : il porte en lui deux courants contraires qui sont en opposition permanente. La *dispersion* est inévitable, car par la suite, même s'il réussit à s'autocensurer pendant toutes ces années en s'empêchant de penser à ce qui s'est réellement passé dans son enfance, la découverte de son véritable nom constitue en soi un élément perturbateur : « D'autre part, dans son opacité purement signifiante, il a un pouvoir de concentration d'affects et de précipitation du sens qui donne – et lui a toujours donné – une place à part et dans la vie de l'inconscient et dans la littérature, et en particulier dans la poésie<sup>23</sup>. » Le choix du nom dans l'œuvre de Sebald est un élément troublant, dans le sens où il peut avoir maintes interprétations à son compte, et qu'il peut également signifier des choses importantes :

Already the ruminations about his name indicate the impossibility of finding a stable identity. Despite its relative uncommonness, the name Austerlitz already opens up a web of possibilities and heterogeneous references, including the famous Napoleonic battle at Austerlitz, the real name of Fred Astaire, a train station in Paris, a witness in a Italian trial concerning the practice of euthanasia, and a small hunch-backs in Kafka's diary. In this way, Sebald's novel is an inversed *Bildungsroman* that leads to perpetual wandering and not to a resolution, the discovery of the self, personal growth, or the comfort of home<sup>24</sup>.

Même si Austerlitz connaît son nom, il n'en sait pas plus sur lui-même ou son identité. C'est pourquoi le nom en lui-même ne peut pas réellement nous donner de signification ; il ne suffit pas en effet à Austerlitz de savoir quel est son nom s'il ne peut le replacer dans le bon contexte. Pour ce faire, il aurait eu besoin que quelqu'un lui raconte l'histoire de sa famille, chose qui n'a eu lieu qu'à un âge avancé. Encore une fois, rappelons-nous que n'ayant aucune connaissance réelle de sa petite enfance et de ses origines, Austerlitz fait face à une pression psychologique permanente. Les

<sup>23</sup> Michèle Aquien, *L'autre versant du langage*, Paris, Éditions librairie José Corti, 1997, p. 124

<sup>24</sup> Karin Bauer, « The dystopian Entwinement of Histories and Identities in W.G. Sebald's *Austerlitz* » In *History-Memory-Trauma*, Berlin, Éditions Walter de Gruyter, 2006, p. 235

vagues souvenirs qui le hantent ne lui sont d'aucune aide afin de comprendre sa situation. D'un coté il se souvient de certaines choses ; cependant celles-ci sont trop floues pour être réellement comprises ; et, d'un autre coté, il bloque tout accès au réseau mémoriel contenant les explications à ses cauchemars et malaises. Il cherchera malgré tout à se reconstruire lui-même un réseau de souvenirs explicatifs, afin de combler le vide qui l'habite. La légitimité de cette reconstruction est néanmoins douteuse, car elle ne permet pas au personnage principal de prétendre avoir ainsi de véritables souvenirs d'enfance, puisqu'il s'agit plutôt de morceaux recollés.

En outre, le fait de connaître la vérité sur son enfance et sa vie avant son adoption en Angleterre ne lui apporte pas de soulagement réel. Au contraire, il semblerait que l'ampleur des secrets soit telle qu'il ne soit plus capable de vivre sa vie comme auparavant :

Es nutzte mir offenbar wenig, daß ich die Quellen meiner Verstörung entdeckt hatte, mich selber, über all die vergangenen Jahre hinweg, mit größter Deutlichkeit sehen konnte als das von seinem vertrauten Leben von einem Tag auf den anderen abgesonderte Kind : die Vernunft kam nicht an gegen das seit jeher von mir unterdrückte und jetzt gewaltsam aus mir hervorbrechende Gefühl des Verstoßen- und Ausgelöschtseins. (p. 330 ; p. 315)

Les révélations de son ancienne voisine cause ce sentiment de rejet qu'il ressentait déjà auparavant et qui maintenant est amplifié suite à ces découvertes. Les souvenirs qu'il avait de ses premières années ont été effacés, ou du moins opprimés inconsciemment au fond de sa mémoire sous la force du travail de *refoulement*. Il ne peut donc se fier à sa propre raison, car elle lui joue des tours. Lorsqu'il est interné à l'hôpital St. Clément, où il se réveille après une crise violente l'ayant laissé trois semaines dans une sorte de coma, il lit un livre de H.G. Adler sur le ghetto de *Theresienstadt*. Cette lecture lui ouvre les yeux sur le monde terrifiant et calculateur

des nazis qu'il a évité de connaître jusqu'à présent. Il apprend par la suite qu'il y a même un film de propagande qui fut tourné sur le site du camp de concentration, afin de faire croire au monde entier que les prisonniers y étaient traités correctement. À la suite de cette découverte, il devient obsédé à l'idée que sa mère aurait pu figurer parmi les détenus filmés : « Auch bildete ich mir ein, sagte Austerlitz, sie auf der Gasse zu sehen in einem Sommerkleid und einem leichten Gabardinenmantel : allein unter einer Gruppe von flanierenden Ghettabewohnern hielt sie genau auf mich zu und kam Schritt für Schritt näher, bis sie zuletzt, wie ich zu spüren meinte, aus dem Film herausgetreten und in mich übergegangen war. » (p. 350 ; p. 334-335) On en revient aux symptômes névrotiques de l'hystérie freudienne : l'obsession sur sa mère qu'il croit voir partout. Le désir de la retrouver est plus fort que la raison :

Austerlitzens Suche nach dem Film motiviert sich aus dem Begehren, die Mutter in einer der Filmdarstellerinnen zu erkennen, um so die Vergangenheit in Gegenwart zu überführen. Es ist also die mimetische Qualität des Films, von der sich Austerlitz einen Realitätseffekt verspricht, der seine Anamnese in einem Akt des Wiedererkennens aufheben soll. Daß es sich hierbei allerdings um ein unstillbares Begehren handelt, das nicht eigentlich auf das Bild der Mutter abzielt, sondern vielmehr die abrupt abgebrochene Beziehung zwischen Mutter und Sohn wiederherstellen will, zeigen Austerlitzens imaginäre Besetzungen schon vor dem Erhalt des Filmstreifens<sup>25</sup>.

La réconciliation avec la perte de sa mère n'est pas encore achevée, car il se défend encore contre l'acceptation de la perte et de la mort. Depuis qu'il connaît la vérité sur son passé, Austerlitz essaie à tout prix de rassembler le plus d'informations possible qui pourraient le renseigner sur ses parents. Malheureusement, ses recherches ne sont pas très fructueuses, car, mise à part quelques photographies et un extrait du film sur *Theresienstadt* où il croit apercevoir sa mère, il n'a alors rien

---

<sup>25</sup> Anne Fuchs, *Die Schmerzsspuren der Geschichte, zur Poetik der Erinnerung in W.G. Sebalds Prosa*, Cologne, Éditions Böhlau Verlag, 2004, p. 64

trouvé de concluant. Vers la fin de l'œuvre, il décide de concentrer son enquête sur son père, mais ne semble pas plus optimiste :

[...] denn er stehe nun, so sagte er, im Begriff, nach Paris zu gehen, um nach dem Verbleib des Vaters zu forschen und um sich zurückzusetzen in die Zeit, in der er selbst dort gelebt hatte, einesteils befreit von seinem falschen englischen Leben, andererseits niedergedrückt von dem dumpfen Gefühl, weder in diese ihm anfänglich fremde Stadt noch sonst irgendwohin zu gehören. (p. 362 ; p. 345)

En conclusion, les révélations ne sont pas terminées au moment où il s'apprête à chercher des renseignements sur son père. Les dispositions d'Austerlitz ne sont guère positives, car il craint ne pouvoir trouver de réponses à ses questions, et surtout, il n'est pas encore sorti du cercle vicieux l'empêchant de se sentir délivré. Bien qu'il ait a priori découvert la vérité, il ne se sent pourtant pas soulagé, car le fardeau de son existence pèse toujours très lourdement sur ses épaules.

#### *D. L'enfance d'Austerlitz :*

Durant toute son enfance à Bala dans la maison du prêtre calviniste Elias et de sa femme, Austerlitz se sent à l'écart. C'est comme s'il n'appartenait pas au monde qui l'entoure, et qu'il passait à côté de quelque chose d'important. Bien qu'il ait encore des souvenirs indistincts de son arrivée dans sa nouvelle demeure, il n'a jamais eu d'explications concrètes de la part de ses parents adoptifs. Ce n'est que plus tard qu'il apprend les circonstances de son adoption : afin de donner une chance d'échapper à la terreur nazie, on envoyait ses enfants vers des pays plus sûrs. Cette pratique était courante pour les parents qui craignaient que le régime nazi ne tue leur famille; et Austerlitz faisait apparemment partie de l'un des derniers convois avant que le régime d'Hitler ne ferme les frontières. En faisant des recherches plus poussées, il a appris que son père avait déjà quitté Prague pour la France auparavant, et que lui et sa mère devaient le rejoindre dès que possible. Cependant, l'expansion allemande fut plus rapide, et après avoir rassemblé ses derniers efforts pour épargner à Austerlitz le destin qui l'attendait, sa mère réussit enfin à lui faire quitter le pays. Par la suite, elle fut contrainte de rejoindre l'un des convois et fut déportée vers Auschwitz où elle mourut.

Ce n'est que longtemps après leur mort qu'il apprend qu'Elias avait détruit tout document ayant trait à son adoption et son arrivée en Angleterre. Quelles que furent les raisons qui le motivèrent à effacer le passé d'Austerlitz, Elias est grandement responsable du mal-être qui hante son fils adoptif. Cependant, ce qui nous intéresse dans notre travail ce ne sont pas tant les raisons matérielles du traumatisme, que le

déroulement du *refoulement* inconscient et les conséquences que cela a pu avoir sur la vie du personnage principal. En conclusion, bien que nous ayons vu qu'Elias est coupable d'avoir voulu cacher la vérité à son fils adoptif, nous nous rendons compte cependant qu'il n'a fait cela que pour protéger son enfant; et rien ne nous dit que même s'il avait révélé ses origines au jeune Austerlitz, celui-ci n'aurait pas fait pour autant une sorte de blocage identitaire.

Dans son œuvre *Psychopathologie de la vie quotidienne*, Freud décrit le phénomène du *souvenir-écran*. Celui-ci, conjointement au *refoulement*, est une autre manière d'effacer de l'esprit les souvenirs difficiles à supporter :

Les souvenirs d'enfance indifférents doivent leur existence à un processus de déplacement; ils constituent la reproduction substitutive d'autres impressions, réellement importantes, dont l'analyse psychique révèle l'existence, mais dont la reproduction directe se heurte à une résistance. Or, comme ils doivent leur conservation, non à leur propre contenu, mais à un rapport d'association qui existe entre ce contenu et un autre, refoulé, ils justifient le nom de « souvenirs-écran » sous lequel je les ai désigné<sup>26</sup>.

Les souvenirs qu'a Austerlitz de sa petite enfance, ne sont donc pas obligatoirement véridiques sous la forme dont ils nous sont présentés par la narration; ou du moins, la bonne interprétation n'est pas forcément la plus évidente. Comme dit Freud : « Dans un cas comme dans l'autre, il s'agit de déficiences de la mémoire, laquelle reproduit non le souvenir exact, mais quelque chose qui le remplace<sup>27</sup>. » Toutefois ce remplacement ne se laisse pas détecter de façon claire et évidente. Si le psychanalyste désire connaître l'origine exacte de ce décalage, il faudra qu'il travaille longuement en collaboration avec l'analysant pour faire ressortir la scène refoulée qui

---

<sup>26</sup> Sigmund Freud, *Psychopathologie de la vie quotidienne. Application de la psychanalyse à l'interprétation des actes de la vie quotidienne*, Paris, Édition électronique réalisée à partir du livre de Sigmund Freud du même nom, Éditions Payot, 1975, p. 39

<sup>27</sup> *Ibid.*, p.40

le hante. À cet égard, nous pouvons constater des récurrences dans le comportement qu'il adopte face aux souvenirs qui resurgissent. D'ailleurs il semble que les souvenirs-écrans obéissent de façon générale à un *principe directeur* : « Ce principe général serait le suivant : l'arrêt de fonctionnement ou le fonctionnement défectueux de la faculté de reproduction révèlent plus souvent qu'on ne le soupçonne l'intervention d'un facteur *partial*, d'une *tendance*, qui favorise tel souvenir ou cherche à s'opposer à tel autre<sup>28</sup>. » Ce *facteur partial* est donc en liaison direct avec le souvenir remplacé et la raison du déplacement. C'est justement l'accès à ces souvenirs qui est aussi difficile pour la personne concernée : « Au cours de la vie ultérieure, des forces puissantes ont influencé et façonné la faculté d'évoquer les souvenirs d'enfance, et ce sont probablement ces mêmes forces qui, en général, nous rendent si difficile la compréhension de nos années d'enfance<sup>29</sup>. » Nous retrouvons ici la notion d'influence culturelle que nous avons amorcée dans l'introduction de notre travail. Elle se place entre les véritables souvenirs qu'elle façonne, de sorte qu'il est encore difficile de retrouver leur origine véritable.

Comme nous l'avons dit auparavant, au lieu de lui apprendre les raisons de son arrivée en Angleterre, et surtout des conditions qui ont entouré son départ, les parents adoptifs d'Austerlitz ont préféré attendre avant de faire une révélation aussi importante. Sans doute cela aurait-il été sans conséquences si Austerlitz n'était pas

---

<sup>28</sup> Sigmund Freud, *Psychopathologie de la vie quotidienne. Application de la psychanalyse à l'interprétation des actes de la vie quotidienne*, Paris, Édition électronique réalisée à partir du livre de Sigmund Freud du même nom, Éditions Payot, 1975, p. 40

<sup>29</sup> *Ibid.*, p.41

déchiré entre l'oubli causé par le refoulement et les souvenirs qui persistent à le hanter:

So ist mir aus der früheren Zeit in Bala fast nicht mehr erinnerlich, außer wie sehr es mir schmerzte, auf einmal mit einem anderen Namen angedet zu werden, und wie schrecklich es war, nach dem Verschwinden meiner eigenen Sachen, herumgehen zu müssen in diesen kurzen englischen Hosen [...]. Und ich weiß, daß ich in meiner schmalen Bettstatt in dem Predigerhaus oft stundenlang wachgelegen bin, weil ich versuchte, die Gesichter derjenigen mir vorzustellen, die ich, so fürchtete ich, verlassen hatte aus eigener Schuld; aber erst wenn die Müdigkeit mich lähmte und in der Finsternis meine Lider sich senkten, sah ich, für einen unfaßbaren Augenblick, die Mutter, wie sie sich herabneigt zu mir, oder den Vater, wie er sich lächelnd gerade den Hut aufsetzt. Um so schlimmer war nach solchem Trost das Erwachen am frühen Morgen, das Jeden-Tag-von neuem Begreifenmüssen, daß ich nicht mehr zu Hause war, sondern sehr weit auswärts, in einer Art Gefangenschaft. (p. 70 ; p. 65-66)

Nous parlons de *refoulement*, car les événements que le jeune Austerlitz a vécus sont beaucoup trop traumatisants pour qu'un petit enfant de quatre ans puisse assimiler correctement les choses qui lui arrivent. Cela ne veut pas dire qu'il ne se souvient de rien, car comme l'explique Freud : « On oublie que même un enfant de quatre ans est capable d'un travail intellectuel très intense et d'une vie affective très compliquée, et on devrait plutôt s'étonner de constater que ces processus psychiques aient laissé si peu de traces dans la mémoire, alors que nous avons toutes les raisons d'admettre que tous ces faits oubliés de la vie de l'enfance ont exercé une influence déterminante sur le développement ultérieur de la personne<sup>30</sup>. » Austerlitz se sent responsable de la perte de ses proches, sans pouvoir réellement s'expliquer pourquoi. Il a bloqué toute révélation supplémentaire sur sa petite enfance et s'est recréé une nouvelle réalité afin d'éviter toute confrontation avec la vérité. Le problème c'est qu'il n'est pas possible d'oublier entièrement certains événements, bien qu'il ne soit souvent pas clair pourquoi et comment il se fait que l'être humain se souvienne de

---

<sup>30</sup> Sigmund Freud, *Psychopathologie de la vie quotidienne. Application de la psychanalyse à l'interprétation des actes de la vie quotidienne*, Paris, Édition électronique réalisée à partir du livre de Sigmund Freud du même nom, Éditions Payot, 1975, p. 40

certaines choses et non de certaines autres. Des événements épars ont été retravaillés par son inconscient afin d'établir un nouveau réseau de souvenirs. La sélection est un *cryptage* par lequel *l'élément refoulé* se cache sous un autre signe, et bien que chaque élément soit significatif, le décodage de cette reconstruction de la réalité n'est pas simple :

Tout cela nous oblige à admettre que ce qu'on trouve dans les soi-disant souvenirs de la première enfance, ce ne sont pas les vestiges d'événements réels, mais une élaboration ultérieure de ces vestiges, laquelle a dû s'effectuer sous l'influence de différentes forces psychiques intervenues par la suite. C'est ainsi que les « souvenirs d'enfance » acquièrent, d'une manière générale, la signification de « souvenirs écrans » et trouvent, en même temps, une remarquable analogie avec les souvenirs d'enfant des peuples, tels qu'ils sont figurés dans les mythes et légendes<sup>31</sup>.

Une forme de *souvenir-écran* qui revient le plus souvent dans les analyses de Freud, et qui concerne notre sujet, est celle de *souvenirs-écrans anticipants* : « On observe peut-être encore plus souvent le cas opposé, où une impression indifférente d'une époque postérieure s'installe dans la mémoire à titre de « souvenir-écran », uniquement parce qu'il se rattache à un événement antérieur dont la reproduction directe est entravée par certaines résistances. Ce seraient les souvenirs-écrans *anticipants* ou ayant subi un déplacement en avant<sup>32</sup>. » Un exemple de cela réside dans la croyance qu'a le jeune Austerlitz d'avoir perdu un frère jumeau durant ce long voyage:

Auch an eine zweite Zwangsvorstellung, die ich lange gehabt hatte, erinnerte ich mich wieder: die von einem Zwillingbruder, der mit mir auf die nicht endenzuwollende Reise gegangen war, der, ohne sich zu rühren, in der Fensterecke des Zugsabteils gesessen und hinausgestarrt hatte ins Dunkel. Ich wußte nichts von ihm, nicht einmal, wie er hieß, und hatte niemals auch nur ein Wort mit ihm gewechselt, quälte mich aber, wenn ich an ihn dachte, andauernd mit dem Gedanken, daß er gegen Ende der Reise an Auszehrung gestorben war und im Gepäcknetz lag zusammen mit unseren anderen Sachen. (p. 324-325 ; p. 309)

---

<sup>31</sup> Sigmund Freud, *Psychopathologie de la vie quotidienne. Application de la psychanalyse à l'interprétation des actes de la vie quotidienne*, Paris, Édition électronique réalisée à partir du livre de Sigmund Freud du même nom, Éditions Payot, 1975, p. 41-42

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 39

Le frère jumeau en question n'est autre que son propre reflet qu'il voyait dans la vitre du train lors de son voyage de Prague à Londres. Bien qu'il se rende compte à l'âge adulte que cette méprise relève de l'imagination d'un petit enfant de quatre ans, le sentiment de perte qu'éprouve Austerlitz n'en est pas moindre. Pour lui, c'est comme s'il avait perdu une partie de lui-même. En réalité, l'explication est beaucoup plus pertinente que ce que l'on pourrait attribuer à la simple interprétation d'un petit enfant de quatre ans : malgré son bas âge, Austerlitz perçoit déjà l'impact qu'a la séparation de sa mère et de son pays sur son avenir. Il le dit lui-même : il craint que son frère jumeau ne soit mort dans le compartiment et qu'il soit resté en arrière avec les bagages. Le jumeau peut être vu comme une métaphore de l'enfance du personnage principal, qu'il perd au terme de ce voyage. Seulement les vestiges de ce double restent ancrés dans sa mémoire et ne cesse de le hanter. Il lui manque cette deuxième moitié de lui-même qui fait qu'il pourra à nouveau se sentir comme un être humain à part entière.

Sebald nous montre que la psychologie de l'être humain est infiniment complexe et ne peut-être comprise à moins d'avoir les bons instruments pour l'analyser. Lorsqu'on est en possession des explications, le décodage des souvenirs d'Austerlitz ne semble pas aussi compliqué qu'auparavant; mais nous allons voir que malgré cela l'*empreinte* faite par les souvenirs est difficile à effacer. Ce qui est fascinant dans cette œuvre, c'est le fait que chaque événement ait un sens précis dans le déroulement de l'histoire; aucune pièce ne peut être enlevée sans bouleverser la compréhension du trauma :

Le paradoxe de la mise en intrigue est qu'elle inverse l'effet de contingence, au sens de ce qui aurait pu arriver autrement ou ne pas arriver du tout, en l'incorporant en quelque façon à l'effet de nécessité ou de probabilité, exercé par l'acte configurant. L'inversion de l'effet de contingence en effet de nécessité se produit au cœur même de l'événement : en tant que simple occurrence, ce dernier se borne à mettre en défaut les attentes créées par le cours antérieur des événements; il est simplement l'inattendu, le surprenant, il ne devient partie intégrante de l'histoire que compris après coup, une fois transfiguré par la nécessité en quelque sorte rétrograde qui procède de la totalité temporelle menée à son terme. Or cette nécessité est une nécessité narrative qui transmue la contingence physique, adverse de la nécessité physique, en contingence narrative, impliquée dans la nécessité narrative<sup>33</sup>.

Avec cette citation nous avançons déjà sur la deuxième partie de notre travail concernant les conséquences du trauma d'Austerlitz, lorsque nous aborderons la dimension temporelle de la mise en intrigue et la narration

Durant le second voyage qu'il effectue afin de se remémorer ses impressions étant enfant, une autre image ressurgit dans l'esprit d'Austerlitz, au fonctionnement similaire à celle du jumeau : « Ja und dann, fuhr Austerlitz fort, irgendwo hinter Franckfurt, als ich zum zweitenmal in meinem Leben einbog ins Rheintal, ging mir beim Anblick des Mäuseturms in dem sogenannten Binger Loh mit absoluter Gewißheit auf, weshalb mir der Turm im Stausee von Wyrnwy immer so unheimlich gewesen ist. » (p. 325 ; p. 309) Les images qui ont imprégné la mémoire d'Austerlitz sont d'une importance capitale pour l'explication de son état actuel. Dans ce cas-ci par exemple, bien qu'il ne sache pas auparavant pourquoi il avait toujours eu un sentiment de malaise en voyant la tour du lac de Wyrnwy, il comprend à présent que c'est un lieu qu'il associait inconsciemment à la tour qu'il avait aperçu lors de son voyage vers l'Angleterre. Sa mémoire enfantine s'était fixé à certains points de repères aléatoires, mais qui sont significatifs pour la suite de son existence : « Il n'est

---

<sup>33</sup> Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du seuil, 1990, p. 170

pas rare de voir ainsi donner une signification erronée à des scènes d'enfance conservées dans la mémoire : on se rappelle bien une situation, mais cette situation est dépourvue de centre et on ne sait à quel élément attribuer la prépondérance psychique<sup>34</sup>. »

Le plus important dans ce genre d'analyses, ce ne sont pas tant les exemples en tant que tels, mais bien plus la manière dont ils sont présentés et l'impact qu'ils ont sur la psyché du personnage. Un événement peut paraître insignifiant à première vue ; toutefois, c'est l'enchaînement dans lequel il se situe qui va lui donner tout son sens. En l'occurrence, l'épisode de la fenêtre emmurée dans la maison du prêtre est significatif pour la modification des souvenirs qui s'est opérée en Austerlitz. Nous pouvons y relier la plupart des exemples dans lesquels ce genre de processus mémoriel a lieu:

Erst neulich entsann ich mich wieder, wie sehr es mich bedrückte, daß in der ganzen Zeit, die ich bei dem Ehepaar Elias verbrachte, nie ein Fenster aufgemacht worden ist, und vielleicht habe ich deshalb, Jahre später an einem Sommertag, als ich, irgendwo unterwegs, an einem Haus vorbeikam, dessen sämtliche Fenster offenstanden, mich auf eine so unbegreifliche Weise aus mir herausgehoben gefühlt. Beim Nachdenken über dieses Befreiungserlebnis entsann ich mich vor ein paar Tagen erst wieder, daß eines der beiden Fenster meines Schlafzimmers von innen zugemauert gewesen ist, während es von außen unverändert erhalten war, ein Umstand, hinter dem ich, da man sich niemals zugleich innen und außen befindet, erst im Alter von dreizehn oder vierzehn Jahren gekommen bin, trotzdem es mich beunruhigt haben muß meine ganze Kindheit in Bala hindurch. (p. 70-71 ; p. 66-67)

Déjà, le fait qu'Austerlitz précise qu'en voyant les fenêtres grandes ouvertes dans d'autres habitations il se sente libéré, montre combien il a besoin de s'ouvrir au monde et à lui-même. La vie à Bala est constituée entièrement de non-dits et cela contribue au malaise du jeune garçon. Si on va plus loin, cette fenêtre emmurée pourrait constituer un souvenir-écran, dans le sens où, le souvenir de cet

---

<sup>34</sup> Sigmund Freud, *Psychopathologie de la vie quotidienne. Application de la psychanalyse à l'interprétation des actes de la vie quotidienne*, Paris, Édition électronique réalisée à partir du livre de Sigmund Freud du même nom, Éditions Payot, 1975, p. 43

emprisonnement ne vient pas tout de suite à l'esprit d'Austerlitz. Il s'en souvient uniquement au moment où il pense au souvenir *remplaçant* ; en l'occurrence, le sentiment de libération qu'il ressent lorsqu'il aperçoit une maison dont toutes les fenêtres sont ouvertes. Il ne se souvient d'ailleurs plus que la fenêtre emmurée a pu le déranger durant son enfance, bien qu'il dise lui-même que ça aurait forcément dû être quelque chose de contrariant.

Cet épisode de la fenêtre emmurée est l'exemple parfait de la situation psychologique d'Austerlitz : il semblerait que derrière la façade se cache une autre vérité qui n'est pas visible de l'extérieur. La fenêtre que nous voyons lorsque nous sommes dehors est en fait dépourvue de sens pour celui qui se trouve à l'intérieur. Cette illusion d'optique rappelle certains trompe-l'œil qu'on voit dans les villes, laissant croire qu'il y a un objet quelconque sur le mur. De la même façon, les reconstructions mémorielles et le refoulement que l'inconscient d'Austerlitz effectue à son insu ne sont que « peintes sur la façade » de son être; elles cachent en fait une vérité en arrière-plan : « Lorsqu'on soumet à l'examen analytique les souvenirs conservés par un homme, on constate facilement qu'il n'existe aucune garantie quant à leur exactitude. Certains souvenirs sont incontestablement déformés, incomplets ou ont subi un déplacement dans le temps et dans l'espace<sup>35</sup>. » Il souffre de cette illusion que crée la superposition de la nouvelle réalité – basée sur le peu de souvenirs qu'il a de son enfance –, sur le monde réel. La réalité est constituée des faits historiques dont il n'a pas encore connaissance. Lorsqu'il fait des recherches sur son passé, l'édifice

---

<sup>35</sup> Sigmund Freud, *Psychopathologie de la vie quotidienne. Application de la psychanalyse à l'interprétation des actes de la vie quotidienne*, Paris, Édition électronique réalisée à partir du livre de Sigmund Freud du même nom, Éditions Payot, 1975, p. 41

de mensonges va très vite s'écrouler et il trouvera une explication logique à tous ces moments d'incertitude et de questionnements qu'il a pu avoir. Cependant le chemin jusque là est encore long, et ce même si Austerlitz est en possession de certaines connaissances, le travail de *perlaboration* permettant de dépasser le trauma n'est pas encore accompli. Ce travail effectué dans la psychanalyse consiste à trouver un moyen de guérir les patients en leur permettant de s'exprimer sur leurs pulsions. Freud a établi un cheminement thérapeutique, que Ricœur reprend dans *La mémoire, l'histoire, l'oubli* :

Arrêtons-nous pour l'instant à ce double maniement des résistances par le patient et son analyste, auquel Freud donne le nom de *Durcharbeiten*, de *working through*, comme on l'a traduit en anglais, de « perlaboration », comme on l'a traduit en français, ou de « remaniement », comme je préférerais dire. Le mot important est ici celui de travail — ou plutôt de « travailler » — qui souligne non seulement le caractère dynamique du processus entier, mais la collaboration de l'analysant à ce travail. C'est en rapport avec cette notion de travail, énoncée sous sa forme verbale, qu'il devient possible de parler du souvenir lui-même, ainsi libéré, comme d'un travail, le « travail de remémoration » (*Erinnerungsarbeit*). Travail est ainsi le mot plusieurs fois répété, et symétriquement opposé à compulsion : travail de remémoration contre compulsion de répétition, ainsi pourrait se résumer le thème de ce précieux petit essai. Appartient aussi à ce travail aussi bien la patiente de l'analyste à l'égard de la répétition canalisée par le transfert que le courage requis de l'analysant de se reconnaître malade, en quête d'un rapport véridique avec son passé<sup>36</sup>.

Nous voyons que le travail de *perlaboration* est en réalité un travail qui se fait à deux : l'analyste et l'analysant. Faute de mieux, nous pouvons considérer le narrateur comme l'analyste et Austerlitz comme l'analysant. Il est vrai qu'à force de raconter son histoire au narrateur, Austerlitz arrive à faire une sorte d'introspection et à revoir de façon objective les obstacles qu'il a du franchir durant sa vie. Cependant, la question est de savoir si la relation entre les deux réussit réellement à atteindre le statut d'analysant et d'analyste, ou si elle se résume simplement à celle de conteur et d'auditeur.

---

<sup>36</sup> Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil, 2000, p. 85-86

## II) Conséquences du trauma

### *A. La notion de trauma :*

Avant de nous avancer dans l'analyse des conséquences précises de la fuite forcée d'Austerlitz vers l'Angleterre, il faudrait définir la notion de *traumatisme* et ce qu'elle représente pour notre travail :

It can hardly go unnoticed that Sebald's writings resonate with the contemporary discourse of trauma in psychoanalysis, philosophy, and literary criticism. *Austerlitz* lists the symptoms of a posttraumatic stress disorder resulting from the experience of persecution and flight during the Third Reich, and moreover, it incorporates the logic of trauma into the very form of the text. [...] And finally there is the idea of the temporal unlocability of traumatic events, the disjunction between experience and understanding Freud called *Nachträglichkeit* or "deferred action". Austerlitz himself describes the dynamic of trauma as an experience that has not been fully registered and therefore, in some sense, not yet really occurred<sup>37</sup>.

Le trauma qu'Austerlitz a vécu consiste en deux choses : l'événement lui-même, c'est-à-dire la séparation d'avec sa mère et l'entrée dans un nouveau monde peu rassurant, et les suites douloureuses de cette séparation. Celle-ci se résume par le *refoulement* qu'a effectué l'inconscient de l'enfant au fur et à mesure qu'il s'est adapté à son nouvel environnement. Elle reste donc une « expérience qui n'a pas encore été assimilée, et qui donc ne peut même pas encore avoir eu lieu. » Il y a un retard temporel, d'origine psychologique, en contradiction avec le temps actuel de la réalité. À ceci s'ajoute l'oubli graduel des souvenirs qui ont précédé l'arrivée

---

<sup>37</sup> Katja Garloff, « Moments of Symbolic Investiture » in *History-Memory-Trauma*, Berlin, Éditions Walter de Gruyter, 2006, p. 158

d'Austerlitz à Bala. Cependant, cet oubli n'est pas complet, car des résidus composés de brèves impressions et sensations diverses subsistent durant tout le reste du récit. Cette contradiction amène la crise qu'Austerlitz subira bien des années plus tard, car son esprit est constamment déchiré entre deux mouvements contraires : se souvenir et oublier. L'exemple suivant sert d'illustration à ce que nous venons d'évoquer :

Ich brauche nur ein paar Blätter umzuwenden in diesem Buch, sagte Austerlitz, und ich weiß wieder, wie sehr ich mich damals ängstigte bei der Stelle, an der davon die Rede war, daß die Tochter Levi ein Kästlein machte aus Rohr, daß sie es verklebte mit Erdharz und Pech, und daß sie das Kind sodann in dieses Kästchen hineinlegte und es aussetzte in dem Schilf am Ufer des Wassers. [...] Weiter in der Geschichte Moses, sagte Austerlitz, hat besonders der Abschnitt mich angezogen, in dem berichtet wird, wie die Kinder Israel eine furchtbare Einöde durchqueren, viele Tagreisen lang und breit, in welcher das Auge, soweit es auch sehen kann, nichts anderes erblickt als Himmel und Sand. [...] Tatsächlich, sagte Austerlitz bei einer späteren Gelegenheit, als er die walisische Kinderbibel vor mir aufschlug, wußte ich mich unter den winzigen Figuren, die das Lager bevölkern, an meinem richtigen Ort. Jeden Quadratzoll der mir gerade in ihrer Vertrautheit unheimlich erscheinenden Abbildung habe ich durchforscht. [...] Was damals auch in mir vorgegangen sein mag, das Lager der Hebräer in dem Wüstengebirge war mir näher als das mir mit jedem Tag unbegreiflicher werdende Leben in Bala. (p. 85-88 ; p. 79-82)

Austerlitz détient ici la clé du mystère; cependant il ne sait pas comment l'utiliser. Cet extrait est éloquent en ce qu'il illustre parfaitement la situation du personnage principal. Tel Moïse, il fut abandonné par sa mère, non pas parce qu'elle le voulait, mais parce que les circonstances politiques l'ont obligées à cela. En plus, Austerlitz et Moïse sont tous deux juifs et la persécution de ce peuple décrite dans la Bible est tout à fait semblable à celle du régime nazi. Combien de coïncidences nous faut-il encore afin de tracer des parallèles entre les deux récits ? L'abandon est seulement la première ressemblance, car plus loin Austerlitz dit se sentir appartenir aux enfants que Moïse guide à travers le désert. Or ceci ressemble étrangement au convoi d'enfants dans lequel le petit Austerlitz voyage de Prague en Angleterre. De plus, Robert Harrison nous explique que dans une perspective eschatologique, la mer

est un élément peu fiable : « Dans l'imagination eschatologique qui fait naître de telles visions, la terre et la mer appartiennent à des ordres différents, voir opposés. Solide et stable, la terre autorise l'inscription, on peut construire sur son sol; la mer au contraire n'offre aucun appui à l'existence du monde humain. Voilà pourquoi, assurément, ennemie de la mémoire imprimée dans l'architecture ou le texte, la mer représente l'agent imaginaire de l'oubli ultime<sup>38</sup>. » Par conséquent, l'épisode biblique dans lequel la mère de Moïse le dépose dans l'eau constitue un oubli ultime<sup>39</sup>. Par contre, la vision du campement hébreu dans le désert qu'a Austerlitz, est éloigné de toute source d'eau et est un élément stable.

Nous voyons à quel point le personnage principal du roman est proche du but et s'en éloigne en même temps; il tient les bons bouts concernant son passé, et nous pourrions même dire que le rideau qui le sépare de la découverte de la vérité est très mince et pourrait se soulever à tout instant. Pourtant, Austerlitz n'a jamais été aussi loin de comprendre ce qui s'est réellement passé, car ce n'est pas parce qu'il va s'identifier au récit de Moïse qu'une intuition soudaine lui fera voir qu'il a vécu une histoire semblable. Il va s'écouler un certain temps avant qu'il puisse avoir accès à la vérité; et même à ce moment il ne sera pas complètement sûr de connaître une réelle délivrance psychique. Les conséquences directes qu'a le trauma d'Austerlitz sur le reste de son existence sont multiples; c'est pourquoi nous allons les présenter sous forme de différentes catégories, afin de dresser une sorte d'inventaire. Dans l'analyse des conséquences du trauma d'Austerlitz, tous les niveaux de la réalité sont sujets à

---

<sup>38</sup> Robert Harrison, *Les morts*, Paris, Éditions Le Pommier, 2003, p. 15

<sup>39</sup> L'*Exode*, chapitre II, 1-3

changement. Si j'ai commencé par le problème du temps, c'est que les autres sujets que je vais aborder dans mon étude – tel que la mort, la mémoire, la réalité trompeuse, la photographie, l'architecture – découleront de celui-ci; ils l'influencent et en sont influencés à la fois. Chaque élément a son importance dans la compréhension globale du personnage inventé par Sebald.

## **B. Le Temps et l'Histoire :**

De toutes ses pensées excentriques, celles qui concernent le temps et l'histoire sont sans doute les plus inhabituelles. Ces deux catégories sont étroitement liées, car le fonctionnement de l'Histoire dans cette œuvre est déformé par le rôle du Temps.

Les règles temporelles sont pourtant simples :

La présence de l'homme au monde se définit avant tout par le temps, et notre perception de l'espace, notre inclusion dans l'espace sont de nature temporelle. Dans la *Fonction éthique de l'architecture*, Karsten Harris partage ce point de vue : « [...] considérer l'architecture comme l'art d'établir un lieu par la construction de frontières dans l'espace, c'est ne voir qu'un seul coté des choses. L'habitat suppose l'établissement d'un lieu, mais un lieu se comprend aussi dans le temps. » J'irai plus loin encore : je dirai qu'il y a lieu là où le temps, dans sa dimension humaine, a lieu. Un lieu ne peut advenir sans l'intervention du temps humain dans les cycles toujours recommencés par la nature – les cycles des oiseaux et des buissons (« ni oiseau ni buisson »), en somme. Ce qui intervient dans le temps naturel, c'est la finitude humaine, qui diffère des autres choses finies en ce que la mort s'impose dans nos consciences avant de s'imposer à nos vies. Nous habitons dans l'espace, assurément; mais nous habitons avant tout dans les limites de notre mortalité. Ces limites ne sont pas uniquement restrictives, elles sont en réalité *génératrices* des frontières – spatiales et autres – des mondes où l'Histoire, dans son déroulement temporel, a lieu<sup>40</sup>.

Selon Harrison, pour une personne normale, la perception temporelle s'applique sans problèmes, car il est clair dès le départ que la finitude humaine règle *l'être au temps*. Pourtant, pour Austerlitz, il en est tout autrement. Déjà, il ne semble pas vivre dans le même espace temporel que le reste du monde. Il ne peut donc se plier au fonctionnement historique habituel. Il a son temps à lui : il vit entre le passé et le présent, et on pourrait même se demander s'il envisage réellement un futur. C'est pourquoi sa perception historique est également modifiée :

Ich las keine Zeitungen, weil ich mich, wie ich heute weiß, vor ungun-  
gen Eröffnungen fürchtete, drehte das Radio nur zu bestimmten Stunden an,

---

<sup>40</sup> Robert Harrison, *Les morts*, Paris, Éditions Le Pommier, 2003, p. 34-35

verfeinerte mehr und mehr meine Abwehrreaktionen und bildete eine Art von Quarantäne- und Immunsystem aus, durch das ich gefeit war gegen alles, was in irgendeinem, sei es noch entfernten Zusammenhang stand mit der Vorgeschichte meiner auf immer engerem Raum sich erhaltenden Person. Darüberhinaus war ich ja auch andauernd beschäftigt mit der von mir Jahrzehnte hindurch fortgesetzten Wissensanhäufung, die mir als ein ersatweises, kompensatorisches Gedächtnis diente, und sollte es dennoch, wie es nicht ausbleiben konnte, einmal dazu gekommen sein, daß eine für mich gefährvolle Nachricht mich trotz aller Sicherheitsvorkehrungen erreichte, dann war ich offenbar fähig, mich blind zu stellen und taub, und die Sache wie sonst eine Unannehmlichkeit kurzum zu vergessen. (p. 205 ; p. 194-195)

Il doit forcément y avoir en lui des souvenirs subsistants, car autrement pourquoi se serait-il empêché d'apprendre quoi que ce soit sur l'actualité de son époque? Il a constamment des pressentiments sur ce qui s'est réellement passé durant son enfance. Bien qu'en surface il ne se rappelle de rien, ses souvenirs ne sont pas entièrement effacés. Ils ne sont pas accessibles, car ils sont enfouis trop profondément dans sa mémoire pour ressortir aussi facilement, mais leur présence dicte tout de même une certaine conduite au personnage principal. Comme nous l'avons vu avec Freud, il s'agit en réalité de souvenirs écrans : « Sein sich immer weiter verzweigendes Studienvorhaben erscheint in der Folge als eine Art Freudsche Deckerinnerung, die die Erinnerungslücke zugleich verdeckt und markiert. An einer Stelle des Romans wird dieser Zusammenhang von Austerlitz selbst angedeutet, als er seine jahrzehntelange Wissensanhäufung als Verdrängungsarbeit bzw. als ein System komplexer „Sicherheitsvorkehrungen“ zur Abwehr der Erinnerung interpretiert<sup>41</sup>. » Pour le lecteur, qui connaît les raisons de son trouble, il est tout à fait compréhensible que cet homme n'arrive pas à se retrouver dans le monde dit « normal »; mais pour quelqu'un comme le narrateur, et même pour Austerlitz, cette marginalité est mystérieuse :

---

<sup>41</sup> Anne Fuchs, *Die Schmerzensspuren der Geschichte, zur Poetik der Erinnerung in W.G. Sebalds Prosa*, Cologne, Éditions Böhlau Verlag, 2004, p. 47

Tatsächlich, sagte Austerlitz, habe ich noch nie eine Uhr besessen, weder einen Regulator, noch einen Wecker, noch eine Taschenuhr, und eine Armbanduhr schon gar nicht. Eine Uhr ist mir immer wie etwas Lachhaftes vorgekommen, vielleicht weil ich mich, aus einem mir selber nie verständlichen inneren Antrieb heraus, gegen die Macht der Zeit stets gesträubt und von dem sogenannten Zeitgeschehen mich ausgeschlossen habe, in der Hoffnung, wie ich heute denke, sagte Austerlitz, daß die Zeit nie verginge, nicht vergangen sei, daß ich hinter sie zurücklaufen könne, daß dort alles so wäre wie vordem oder, genauer gesagt, daß sämtliche Zeitmomente gleichzeitig nebeneinander existierten, beziehungsweise dass nichts von dem, was die Geschichte erzählt, wahr wäre, das Geschehene noch gar nicht geschehen ist, sondern eben erst geschieht, in dem Augenblick, in dem wir an es denken, was natürlich andererseits den trostlosen Prospekt eröffne eines immerwährenden Elends und einer niemals zu Ende gehenden Pein. (p. 152 ; 143-144)

En lisant cette citation on comprend pourquoi Austerlitz souhaiterait que le temps ne soit pas passé, et que l'Histoire ne soit pas en tant que déroulement linéaire. Si c'était le cas, il pourrait alors facilement retrouver ses souvenirs passés. Ce qui a eu lieu dans son enfance serait à présent accessible; il n'aurait pas perdu tous ses souvenirs. Il dit lui-même s'être toujours rebellé contre toute marque du temps tels que les montres ou les réveils; car il combat l'instance suprême, le Temps. Il aurait aimé qu'il existe des arrangements parallèles pour tous les moments temporels; auquel cas, l'accessibilité d'un événement à l'autre ne serait plus impossible. Mais, en même temps, cela voudrait dire que la peine et les malheurs seraient également éternellement présents. Si nous étions capables de traverser les époques tel que nous le désirons, cela n'effacerait pas pour autant les horreurs de l'Histoire, qu'elles soient personnelles ou collectives. On ne peut donc pas avoir l'un ou l'autre des deux modèles de fonctionnement temporel, sans avoir également les inconvénients qui les accompagnent.

Bien que notre société s'efforce de les présenter sous forme logique et compréhensible, le temps et l'Histoire sont des mesures ambiguës. Les questionnements sur leur fonctionnement ne sont pas quelque chose de nouveau pour

la plupart des réflexions philosophiques, et Austerlitz semble s'être construit sa propre logique à leur sujet :

Die Zeit, so sagte Austerlitz in der Sternkammer von Greenwich, sei von allen unseren Erfindungen weitaus die künstlichste und, in ihrer Gebundenheit an den um die eigene Achse sich drehenden Planeten, nicht weniger willkürlich als etwa eine Kalkulation es wäre, die ausginge vom Wachstum der Bäume oder von der Dauer, in der ein Kalkstein zerfällt, ganz abgesehen davon, daß der Sonnentag, nach dem wir uns richten, kein genaues Maß abgibt, weshalb wir auch zum Zweck der Zeitrechnung eine imaginäre Durchschnittssonne uns ausdenken mußte, deren Bewegungsgeschwindigkeit nicht variiert und die nicht in ihrer Umlaufbahn gegen den Äquator geneigt ist. (p. 149-150 ; 141-142)

Dans ce paragraphe, Austerlitz explique au narrateur à quel point il trouve futile le calcul du temps, qui se base sur l'alignement et l'orbite des planètes autour du soleil. Pour lui, cette règle temporelle est abstraite et ne serait pas plus vraie que si nous nous étions par exemple tournés vers la croissance des arbres ou l'érosion d'une roche de calcaire comme facteur déterminant. L'histoire ne pourrait par conséquent pas se définir tel que nous l'avons établi jusqu'à présent, car elle aussi s'oriente autour des conventions temporelles que l'humain a arbitrairement mises en place. Il n'est d'ailleurs pas le seul à penser cela : « Unsere Beschäftigung mit der Geschichte, so habe Hilarys These gelautet, sei eine Beschäftigung mit immer schon vorgefertigten, in das Innere unserer Köpfe gravierten Bildern, auf die wir andauernd starrten, während die Wahrheit irgendwoanders, in einem von keinem Menschen noch entdeckten Abseits liegt. » (p. 109 ; p. 103) Austerlitz n'est donc pas le seul à avoir des idées quelque peu excentriques sur le fonctionnement du monde qui l'entoure. Hilary critique la thèse historique conventionnelle :

Was hier eingespielt wird, ist die Problematik der historischen narratio, die sich Hilary zufolge aus ihrem referenziellen Bezug auf das historische Ereignis herleitet und damit auch aus einer Epistemologie, die Wissen als Repräsentation des Geschehen versteht. Hilarys Kritik betont nun aber nicht nur die seit Hayden White viel diskutierte Metaphorizität des historischen Diskurses, sondern vielmehr geht es ihm darum, den Erkenntniseffekt eines Darstellungsverfahrens zu hinterfragen, da seine mimetische Korrespondenz zwischen dem historischen Ereignis und

konventionalisierten Erzählmustern suggeriert und damit eben auch die Quasi-Präsenz der jeweiligen Vergangenheit. Seine conclusio, daß die Wahrheit „in einem von keinem Menschen noch entdeckten Abseits liegt“, schlägt einen Begriff des historischen Wissens vor, für den das Wissen um das vergessene Andere der Geschichtsschreibung konstitutiv ist. Daß dieser Entwurf einer alternativen, wesentlich indexikalischen Historiografie dem Geschichtslehrer in den Mund gelegt wird, der die Schlacht bei Austerlitz in eine äußerst lebendige Allegorie der „zugleich glorreiche[n] und schreckensvolle[n] Epoche“ verlebendigt, potenziert den Effekt der Kritik an einer mimetischen Historiografie wesentlich. Hilary wird damit zum Sprachrohr eines Autors, für den das Erzählte immer nur der Index für ein vergessenes Anders sein kann<sup>42</sup>.

D'après Hilary, le discours historique traditionnel se base sur une représentation mimétique de l'événement passé ; or cette interprétation de l'histoire peut mener à bon nombre d'erreurs. Son opinion à lui est que le mouvement historique ne peut se baser sur un essai de représentation absolue d'un événement, mais doit se constituer en prenant en compte ce qui a pu se passer en dehors du schème de représentation. L'historiographie conventionnelle ne peut prétendre à la vérité absolue ; or c'est précisément ce qu'elle fait et donc ce qu'Hilary a à lui reprocher. Nous rejoignons ici la problématique de Ricoeur qui remet en question la tradition historiographique et le problème de la *mimesis mémorielle*.

Durant ses recherches, Austerlitz fera la rencontre de plusieurs personnes qui l'encourageront dans sa façon de penser. Ici nous avons l'exemple de son professeur d'histoire qui fut en quelque sorte son mentor, et qui rejette également la vue conventionnelle sur l'histoire et le temps. Il critique le conformisme de la construction historique traditionnelle, qui nous fait croire que l'histoire se base sur un certain nombre de clichés immuables. Ceux-ci nous empêchent de pousser notre analyse plus loin et de découvrir des possibilités alternatives. Or, la vérité ne se

---

<sup>42</sup> Anne Fuchs, *Die Schmerzsspuren der Geschichte, zur Poetik der Erinnerung in W.G. Sebalds Prosa*, Cologne, Éditions Böhlau Verlag, 2004, p. 56

alternatives. Or, la vérité ne se trouve pas obligatoirement dans ce qu'on nous apprend de notre passé dans les institutions officielles comme l'école ou l'université. Malheureusement, la subjectivité joue un grand rôle dans la reconstruction historique, et nous ne pouvons jamais dire que nous sommes entièrement conscients des événements précis. La critique d'Austerlitz se poursuit tout au long de la page suivante lorsqu'il évoque Newton :

[...] wenn Newton wirklich gemeint hat, die Zeit sei ein Strom wie die Themse, wo ist dann der Ursprung der Zeit und in welches Meer mündet sie endlich ein? Jeder Strom ist, wie wir wissen, notwendig zu beiden Seiten begrenzt. Was aber wären, so gesehen, ihre spezifischen Eigenschaften, die etwa denen des Wassers entsprächen, das flüssig ist, ziemlich schwer und durchscheinend? In welcher Weise unterscheiden sich die Dinge, die in der Zeit eingetaucht sind, von solchen, die nie berührt wurden von ihr? Was heißt es, daß die Stunden des Lichts und der Dunkelheit im gleichen Kreis angezeigt werden? Warum steht die Zeit an einem Ort ewig still und vertauscht und überstürzt sich an einem anderen? Könnte man sagen, sagte Austerlitz, daß die Zeit durch die Jahrhunderte und Jahrtausende selber ungleichzeitig gewesen ist? Schließlich ist es noch nicht so lange her, daß sie sich ausdehnt überall hin. Und wird nicht bis auf den heutigen Tag der Erde weniger von der Zeit regiert als von den Witterungsverhältnissen und somit von einer unquantifizierbaren Größe, die das lineare Gleichmass nicht kennt, nicht stetig fortschreitet, sondern sich in Wirbeln bewegt, von Stauungen und Einbrüchen bestimmt ist, in andauernden sich verändernder Form wiederkehrt und, niemand weiß wohin, sich entwickelt? (p.150-151)

Selon la perception temporelle d'Austerlitz, il n'y a pour ainsi dire aucun début ni de fin : il ne donne parfois aucunes nouvelles au narrateur et ce durant plusieurs années, non pas par oubli, mais parce qu'il vit en dehors de notre conception ordinaire, c'est-à-dire linéaire du temps. Nous le voyons bien d'après son discours qu'il ne tient pas en grande estime l'édifice temporel réglé par notre société. Lorsqu'il se demande ce qui arrive aux objets qui ne sont pas plongés dans le courant du « fleuve temps », il parle en réalité de lui-même. Il semble que l'idée d'un fonctionnement linéaire ne lui convienne pas, car il essaie constamment de trouver un nouveau modèle. Par exemple, il se réfère à certains peuples qui ne détiennent pas de montres pour régler leurs vies, mais suivent le cours des saisons et se repèrent par les

changements météorologiques. Ce qu'on peut remarquer dans tous ses questionnements, c'est qu'Austerlitz a du mal à se conformer à un temps linéaire, dont le déroulement est réglementé à la seconde près. On dirait qu'il espère échapper à cela afin de pouvoir suivre un temps beaucoup plus subjectif. Il ne se considère pas comme quelqu'un vivant dans le temps normal de la société :

Das Außer-der-Zeit-Sein, sagte Austerlitz, das für die zurückgebliebenen und vergessenen Gegenden im eigenen Land bis vor kurzem beinahe genauso wie für die unentdeckten überseeischen Kontinente dereinst gegolten habe, gelte nach wie vor, selbst in einer Zeitmetropole wie London. Die Toten seien ja außer der Zeit, die Sterbenden und die vielen bei sich zu Hause oder in den Spitälern liegenden Kranken, und nicht nur diese allein, genüge doch schon ein Quantum persönlichen Unglücks, um uns abzuschneiden von jeder Vergangenheit und jeder Zukunft. (p. 151 ; p. 143)

Si le malheur nous coupe de l'espace temporel sociétal, alors nous pouvons dire qu'Austerlitz n'en fait plus partie depuis l'âge de quatre ans. En effet, une forte douleur ou un traumatisme psychique engendre cette impression de ne plus appartenir au monde normal. Lorsque quelqu'un comme Austerlitz éprouve un déchirement intense, il n'est plus présent mentalement dans le temps habituel; l'espace-temps se ralentit, si ce n'est qu'il reste figé dans ces moments de souffrances. Dans la même optique, Austerlitz analyse le tableau de Lucas van Valckenbroch selon une dynamique temporelle figée :

Wenn ich nun dort hinausschaue und an dieses Gemälde und seine winzigen Figuren denke, dann kommt es mir vor, als sei der von Lucas van Valckenborch dargestellte Augenblick niemals vergangen, als sei die kanariengelbe Dame gerade jetzt erst gestürzt oder in Ohnmacht gesunken, die schwarze Samthaube eben erst seitwärts von ihrem Kopf weggerollt, als geschähe das kleine, von den meisten Betrachtern gewiß übersehene Unglück immer wieder von neuem, als höre es nie mehr auf und als sei es durch nichts und niemandem mehr gutzumachen. (p. 24 ; p. 23)

La dame représentée dans le tableau paraît immobilisée dans sa chute ; ce qui confère l'impression qu'elle se répète à l'infini. Un observateur autre qu'Austerlitz n'aurait pas donné la même signification à cet élément du tableau. Étant donné les

circonstances, celui-ci aborde le temps comme une matière malléable ; il attribue la souffrance et la peine à l'évolution temporelle. Il en est de même pour l'histoire: « Austerlitz sprach an diesem Tag, nachdem wir unseren Aussichtsposten auf der Wandelterrasse verlassen hatten, um durch die Innenstadt zu spazieren, lange noch von den Schmerzensspuren, die sich, wie er zu wissen behauptete, in unzähligen feinen Linien durch die Geschichte ziehen. » (p. 24 ; p. 23) Ainsi, Austerlitz associe à maintes reprises le temps et le déroulement historique à quelque chose de blessant. Le passage du temps lui fait peur, car il lui rappelle qu'il ne pourra jamais retourner en arrière pour retrouver les siens. C'est la raison pour laquelle il se rebelle contre toute idée selon laquelle il n'y a aucun retour en arrière possible. Harrison théorise ainsi la condition temporelle dans son ouvrage *Les morts* :

Si être humain, c'est changer sa mortalité en histoire, comme je le crois, on peut dire alors que l'*ethos* ou l'habitat de l'humanité reste le temps mortel, que nous transmutons en durées historiques elles-mêmes radicalement finies. Dans notre mode d'être, nous sommes temporels, de part en part, c'est-à-dire finis. Même notre perception de l'espace est profondément temporelle. Ce que nous montre Kant en élevant une barrière entre le règne nouménal de la nature et le monde tel qu'il nous apparaît par les phénomènes, *via* les intuitions pures de l'espace et du temps. Si j'invoque ici Kant, c'est que, selon lui, toutes nos perceptions sensorielles ont beau être organisées spatialement et temporellement par ces deux formes *a priori* de la sensibilité, une grande différence les sépare. Le temps ne détermine pas seulement notre perception du monde extérieur, il détermine aussi l'expérience immédiate du flux de, notre vie antérieure : « Le temps n'est autre chose que la forme du sens interne, c'est-à-dire de l'intuition de nous-mêmes et de notre sens intérieur. [...] Le temps est ma condition formelle *a priori* de tous les phénomènes en général. L'espace, en tant que forme pure de l'intuition extérieure, est limité, comme condition *a priori*, simplement aux phénomènes externes. » En somme, nous accédons au monde par le flux temporel de la conscience humaine. Ce qui explique pourquoi notre perception de l'espace même est par nature temporelle, et même mortelle<sup>43</sup>.

Nous n'avons pas droit ici à l'immortalité, car nous sommes dès le départ inscrit dans un temps fini. Si même nos organisations spatiales sont inscrites dans le temporel, cela veut dire que le travail d'architecture d'Austerlitz a un rapport très

---

<sup>43</sup> Robert Harrison, *Les morts*, Paris, Éditions Le Pommier, 2003, p. 12-13

étroit avec sa perception du temps. Le travail historique s'efforce d'atteindre une certaine pérennité, mais elle ne peut être véritablement complète, car il ne s'agit que d'un transfert d'un transfert de perception. En fin de compte, nous sommes d'un bout à l'autre imprégné de notre finitude.

Pour Austerlitz, non seulement le passé influence le présent, mais il fait partie intégrante de celui-ci. Il est touché par tout rappel qui croise son chemin, et tend à construire des interprétations qui ne paraissent pas imaginables pour nous. C'est pour cela qu'Austerlitz se sent dépaysé lorsqu'il fait face aux objets étalés dans une vitrine de Terezin : ils ont survécu au destin tragique de leurs propriétaires et sont aussi témoins de cette tragédie :

So zeitlos wie dieser verewigte, immer gerade jetzt sich ereignende Augenblick der Errettung waren sie alle, die in dem Bazar von Terezin gestrandeten Zierstücke, Gerätschaften und Andenken, die aufgrund unerforschlicher Zusammenhänge ihre ehemaligen Besitzer überlebt und den Prozess der Zerstörung überdauert hatten, so daß ich nun zwischen ihnen schwach und kaum erkenntlich mein eigenes Schattenbild wahrnehmen konnte. (p. 285 ; p 270-271)

Dans ce paragraphe, Austerlitz retrouve l'immobilisation du temps qu'il désirait tant, et cependant il ne peut en tirer aucune satisfaction. Les objets peuvent être témoins d'un passé, sans pourtant en délivrer d'emblée le sens. Bien qu'ils se conforment aux critères temporels du personnage principal, ils ne sont pas capables de lui apporter aucune réelle satisfaction au point de vue explicatif. Ils ne peuvent ni parler ni nous raconter la vérité sur le passé, encore moins peuvent-ils nous ramener ceux que nous avons perdu. Ils attestent simplement de la perte :

Zwar vermag es dies ‚Trödeladenprinzip‘ nun nicht, die von Austerlitz gesuchten Antworten auf seine unbeantworteten Lebensfragen zu liefern, aber es leistet etwas anderes : Indem es sich der akribischen Auflistung einer Reihe von Gegenständen verschreibt, die alle ihre vormaligen Besitzer überdauert haben, verleiht es den Dingen eine gespenstische Aura, die sie zu Stellvertretern zerstörter Leben macht. Was Sebald an anderer Stelle über die Poetik Ernst Herbecks sagt, liest sich in diesem Kontext als seine Art Selbstkommentar : „Die unter der Hand des Bastlers entstehenden Verschiebungen in den Strukturen der Wörter und Sätze sind das

Mittel der lyrischen Wertschreibung, deren Kunst weniger im Entziffern als in der Chiffrierung der Wirklichkeit, auch der sprachlichen, besteht.“ Die im „ANTIKOS BAZAR“ ausgestellten Dinge wären damit zu verstehen als gespenstische Chiffren eines in Auschwitz ausgelöschten Vorlebens<sup>44</sup>.

On revient au principe selon lequel la réalité perçue par le personnage principal ne se constitue pas dans son esprit telle qu'elle existe, mais selon un mode d'encodage en premier lieu et de déchiffrement ultérieur. De la même manière, les objets dans la vitrine du bazar ne se laissent pas décoder dès le premier abord, mais représentent une réalité qu'il faut reprendre métaphoriquement afin de la comprendre. Cependant, Austerlitz espère toujours pouvoir découvrir le *code* qui lui permettrait de découvrir la vérité et de surmonter la barrière temporelle qui le sépare de son enfance et de ses parents : « Die Dinge im Trödeladen der Geschichte sind damit nie nur Chiffren einer erinnerbaren Vorgeschichte, sondern sie liefern vor allem auch das Inventar einer endgültig zerstörten Welt. Damit übernehmen sie aber die Funktion eines Phantoms, das, wie schon zuvor ausgeführt wurde, „auf halluzinatorische Weise, individuell oder kollektiv, die Lücke vergegenständlichen muss, die die Verdunkelung eines Abschnitts im Leben eines Liebesobjekts in uns erzeugt“<sup>45</sup>. » Nous amorçons ici la théorie du revenant qui sera reprise plus amplement avec le récit du colonel Chabert dans la partie *La mort et la photographie*. Bien que ces objets attestent de la mort et de la perte, la perception temporelle d'Austerlitz reste inchangée. Il superpose plusieurs unités temporelles différentes, dans l'espoir de récupérer son passé :

Oder war es mir, wie ich schon sagte, sagte Austerlitz, als sei der Vater nach wie vor in Paris und warte gewissermaßen nur auf eine gute Gelegenheit, um sich zeigen zu können. Dergleichen Empfindungen regen sich in mir unfehlbar an Orten, die eher

<sup>44</sup> Anne Fuchs, *Die Schmerzensspuren der Geschichte, zur Poetik der Erinnerung in W.G. Sebalds Prosa*, Cologne, Éditions Böhlau Verlag, 2004, p. 61

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 62

zur Vergangenheit als in die Gegenwart gehören. Wenn ich beispielsweise irgendwo auf meinen Wegen durch die Stadt in einen jener stillen Höfe hineinblicke, in denen sich über Jahrzehnte nichts verändert hat, spüre ich beinahe körperlich, wie sich die Strömung der Zeit im Gravitationsfeld der vergessenen Dinge verlangsamt. Alle Momente unseres Leben scheinen mir dann in einem einzigen Raum beisammen, ganz als existierten die zukünftigen Ereignisse bereits und harrten nur darauf, daß wir uns endlich in ihnen einfinden, so wie wir uns, einer einmal angenommenen Einladung folgend, zu einer bestimmten Stunde einfinden in einem bestimmten Haus. Und wäre es nicht denkbar, fuhr Austerlitz fort, daß wir auch in der Vergangenheit, in dem, was schon gewesen und größtenteils ausgelöscht ist, Verabredungen haben und dort Ort und Personen aufsuchen müssen, die, quasi jenseits der Zeit, in einem Zusammenhang stehen mit uns? (p. 367 ; p. 350)

Le trauma qu'a vécu Austerlitz est très complexe et nous pouvons voir dans ce passage à quel point il a altéré sa vision globale des choses. Son désir de pouvoir influencer le passé est si grand, son envie de pouvoir communiquer avec les gens qu'il a perdus est si forte, qu'il sent même physiquement le changement temporel qui s'opère devant son esprit. Lorsqu'il se retrouve face à ces lieux empreints du passé, le temps se ralentit. Tous les instants de la vie ne sont plus placés sur une ligne droite, mais sont rassemblés dans une même pièce et attendent leur tour pour que nous venions les y rejoindre. Cet étirement du temps permet à Austerlitz de s'imaginer pour un instant que les barrières temporelles ne sont plus aussi opaques. Il espère alors qu'il existe des endroits et des personnes qui se tiennent en dehors du temps, et que notre destin consiste à les retrouver. Encore une fois, nous assistons à la déformation du réel au profit du désir et de l'imagination du personnage principal. Par la suite, la vision d'Austerlitz se précise lorsqu'il se retrouve dans une partie du cimetière de Montparnasse réservée aux familles juives :

So etwa bin ich letztthin, an einem sonderbar dumpfen Morgen, auf dem von den Barmherzigen Brüdern im 17. Jahrhundert auf einem Feld des Hôtel de Dieu angelegten, heute von hohen Bürotürmen umstellten Cimetière de Montparnasse zwischen den in einer etwas separaten Abteilung errichteten Grabmälern der Wölfflin, Wormser, Meyerbeer, Ginsberg, Franck und vieler anderer jüdischer Familien herumgegangen, wobei es mir war, als hätte ich, der ich doch von meiner Herkunft so lange nichts wusste, immer schon unter ihnen geweilt oder als begleiteten sie mich noch. (p. 367-369 ; p. 350-352)

Une des explications pour la déformation temporelle qu'opère l'imagination d'Austerlitz, est le fait qu'il essaie désespérément d'appartenir à une communauté ou un lieu chargé de significations communautaires. En l'occurrence, il dit avoir l'impression d'être entouré des familles juives du cimetière Montparnasse, bien qu'il n'ait pris alors connaissance de ses propres origines juives que récemment. Le besoin de compenser son manque de repère familial est si fort, qu'il se réfère à ce genre de lieux desquels nous avons dit auparavant qu'ils étaient chargés de « significations communautaires »; ils le sont car ils représentent une partie historique du peuple juif. Ils sont d'ailleurs liés d'une certaine manière avec Austerlitz :

[...] Und so noch eine Generation weiter bis Hugo und Lucie Sussfeld, née Ochs, für die im Inneren des engen Mausoleums, halb von einem vertrockneten Asparagusstock verdeckt, ein Gedenktäfelchen stand, auf dem es hieß, daß diese beiden Eheleute 1944 bei der Deportation umgekommen sind. Seit jener jetzt schon ein halbes Jahrhundert zurückliegenden Zeit war kaum mehr als ein Dutzend Jahre vergangen gewesen, als ich im November 1958 mit meinen paar Sachen bei Amélie Cerf in der rue Emile Zola eingezogen bin, dachte ich mir, sagte Austerlitz, indem ich durch die schütterten Asparguszweiglein hindurch die Buchstabenfolge der Worte *morts en déportation* entzifferte. Was, frage ich mich, sind zwölf oder dreizehn solche Jahre? Sind sie nicht nur ein einziger unabänderlich qualvoller Punkt? (p. 369-370; p. 352-353)

La dernière phrase de cet extrait nous permet de comprendre la souffrance d'Austerlitz. Pour lui, le temps qu'il a vécu depuis son départ pour l'Angleterre, et qui représente le temps où il a été séparé de ses racines, n'est que douleur et déchirement. Ce qu'il désigne d'« ein einziger unabänderlich qualvoller Punkt », se rattache à sa perception temporelle selon laquelle le temps s'immobilise. Nous n'avons plus d'évolution; l'immobilisation est graphique, représentée par un point, et douloureuse. Cette douleur vient de la séparation initiale, point de départ pour le schéma temporelle d'Austerlitz que nous pourrions qualifier de sentimental. Il attribue le sens de sa vie à son passé, aux choses qui n'ont jamais pu lui appartenir et

qui pourtant le définissent. En même temps nous pouvons donner une seconde interprétation aux mots d'Austerlitz : peut-être que ces douze ou treize ans lui ont été douloureux car il ne connaissait pas la vérité; et, la connaissant maintenant, il est à même d'interpréter la douleur qu'il a ressentit jusqu'à présent.

Austerlitz n'est pas le seul à souffrir d'un passé qui le hante. Lorsqu'il effectue ses recherches à la bibliothèque nationale, il fait la rencontre d'un des employés nommé Lemoine, qui lui fait part de ses visions sur le temps :

Manchmal, sagte Lemoine, sagte Austerlitz, sei es ihm, als spüre er hier heroben die Strömung der Zeit um seine Schläfen und seine Stirn, doch wahrscheinlich, setzte er hinzu, ist das nur ein Reflex des Bewusstseins, das sich im Laufe der Jahre in meinem Kopf ausgebildet hat von den verschiedenen Schichten, die dort unten auf dem Grund der Stadt übereinandergewachsen sind. Auf dem Ödland zwischen dem Rangiergelände der Gare d'Austerlitz und dem Pont Tolbiac, auf dem heute diese Bibliothek sich erhebt, war beispielsweise bis zum Kriegsende ein großes Lager, in dem die Deutschen das gesamte von ihnen aus den Wohnungen der Pariser Juden geholte Beutegut zusammenbrachten. [...] Die wertvollsten Sachen hat man, naturgemäß, nicht en gros in die ausgebombten Städte geschickt; wo sie hingekommen sind, das will heute niemand mehr wissen, wie ja überhaupt die ganze Geschichte im wahrsten Wortsinn begraben ist unter den Fundamenten der Grande Bibliothèque unseres pharaonischen Präsidenten. (p. 406-409 ; p. 387-390)

Contrairement à Austerlitz, il ne s'agit pas ici d'une immobilisation du temps mais bien plus d'une concentration temporelle. Celle-ci est réalisée à travers les « différentes couches » historiques qui se sont créées depuis la construction de la Bibliothèque nationale. Il s'agit d'ailleurs plutôt d'un « cimetière historique », étant donné que ces couches sont composées des anciens biens octroyés aux juifs de Paris durant la Seconde guerre mondiale. L'association des mots « président » et « pharaonique » et l'expression « l'histoire entière est comme qui dirait enterrée sous les fondations de notre Grande Bibliothèque » est intéressante, si on relie le concept de cimetière à la culture égyptienne. Si Lemoine compare le président à un pharaon,

cela se réfère sans aucun doute au culte des morts opéré dans l'Égypte ancienne, qui avait l'habitude d'enterrer ses dirigeants avec leurs richesses. Évidemment le président n'est pas enterré sous la Grande Bibliothèque, mais les biens de la population juive dépouillée par les nazis y sont. L'association du mot président à ce cimetière culturel a pour effet de dénoncer la façon dont les dirigeants cachaient ces actions de dépouillement, et les cachent encore aujourd'hui. La mémoire des injustices est enfouie sous ces décombres.

L'oeuvre de Sebald se termine avec une conclusion négative, lorsque le narrateur lit un livre que lui a offert Austerlitz, et qui traite de la recherche de l'auteur, Dan Jacobson, de son passé:

Wahrhaft schreckenerregend sei es gewesen, schreibt Jacobson, einen Schritt von dem festen Erdboden eine solche Leere sich auftun zu sehen, zu begreifen, daß es keinen Übergang gab, sondern nur diesen Rand, auf der einen Seite das selbstverständliche Leben, auf der anderen sein unausdenkbares Gegenteil. Der Abgrund, in den kein Lichtstrahl hinabreicht, ist Jacobsons Bild für die untergegangene Vorzeit seiner Familie und seines Volks, die sich, wie er weiß, von dort drunten nicht mehr heraufholen lässt. Kaum irgendwo findet Jacobson auf seiner litauischen Reise eine Spur seiner Vorfahren, überall nur Zeichen der Vernichtung, vor welcher das kranke Herz Heschels die ihm Angehörigen bewahrte, als es aufhörte zu schlagen. (p. 420 ; p. 399-400)

Bien qu'Austerlitz ne veuille pas s'avouer que sa recherche a été vaine, il nous donne un indice laissant supposer qu'il est conscient que son passé ne pourra jamais lui être restitué. S'il laisse précisément ce livre au narrateur, c'est pour une raison: il veut lui faire comprendre la complexité de sa situation. Il se trouve, comme Jacobson, au bord du gouffre, voyant la vie d'un côté, et la mort et de l'autre. Il tente désespérément de se battre contre l'oubli qui envahit sa mémoire.

Dans ce contexte, l'oeuvre de Sebald est un rappel pour le lecteur que beaucoup de personnes victimes de la Seconde guerre mondiale sont tombées dans l'oubli, ou

ont disparues dans les rouages de la machinerie infernale du Reich. L'anonymat fait partie des thèmes abordés dans le livre *Austerlitz*. Étant donné le nombre important de victimes de la guerre, ou de ceux décédés dans les camps de concentration, il est difficile d'avoir un inventaire précis des morts. La phrase clé du dernier paragraphe de l'œuvre en est témoin: « Nous sommes neuf cent français, schreibt Jacobson, habe einer von ihnen in die kalte Kalkwand des Bunkers geritzt. Andere hinterließen uns bloß ein Datum und eine Ortsangabe mit ihren Namen: Lob, Marcel, de St. Nazaire; Wechsler, Abram, de Limoges; Max Stern, Paris, 18.5.44. » (p. 421; p. 401) Malgré les tentatives désespérées de ne pas tomber dans l'oubli face aux générations futures, il est inévitable qu'avec la destruction des archives et de tous documents certifiant les noms et le nombre des internés dans les camps, beaucoup de familles survivantes cherchant à retrouver les traces de ceux qu'ils ont perdus se heurtent au vide comme Jacobson le décrit dans son livre.

Primo Lévi, dans son oeuvre *Si c'est un homme*, et plus précisément dans le poème d'introduction, traite de la peur de l'oubli et de l'incompréhension :

[...]  
*N'oubliez pas que cela fut,  
 Non, ne l'oubliez pas :  
 Gravez ces mots dans votre cœur.  
 Pensez-y chez vous, dans la rue,  
 En vous couchant, en vous levant ;  
 Répétez-les à vos enfants.  
 Ou que votre maison s'écroule,  
 Que la maladie vous accable,  
 Que vos enfants se détournent de vous<sup>46</sup>.*

La situation des rescapés des camps est certes différente de celle d'*Austerlitz*, mais celui-ci n'a-t-il pas répété à maintes reprises combien il se sentait proche des

---

<sup>46</sup> Primo Lévi, *Si c'est un homme*, Paris, Éditions Julliard, 1987, p. 9

personnes mortes durant la seconde guerre mondiale ? Il lui arrive souvent de souhaiter d'être mort en même temps que ceux qu'il a perdu : « [...] daß die Grenze zwischen dem Tod und dem Leben durchlässiger ist, als wir gemeinhin glauben, [...] und vielleicht drängte sich mir nun deshalb beim Anblick der Registraturkammer die zwanghafte Vorstellung auf, daß ich dort, in der kleinen Festung von Terezin, in deren nasskalten Kasematten so viele zugrunde gegangen sind, mein wahrer Arbeitsplatz gewesen wäre und daß ich ihn nicht eingenommen habe aus eigener Schuld. » (p. 401 ; p. 382-383) C'est pour cette raison que le poème de Lévi est significatif pour notre étude, car il décrit le problème de l'héritage culturel et historique que les victimes de la seconde guerre mondiale se doivent de léguer aux générations futures. Non seulement il est impératif d'effectuer cette opération testimoniale, comme il le dit dans le sixième vers de notre extrait, mais il faut le faire même si les personnes à qui on s'adresse se détournent de nous (voir neuvième vers).

Le dialogue nécessite forcément une personne à l'écoute :

Zum Holocaust wird das Ereignis indem es mit der Vernichtung des Konzepts des Anderen auch die Bedingung der Möglichkeit der Ansprache eines Du zerstört. Laub zufolge dient nun die Begegnung zwischen dem Überlebenden und seinem Zuhörer wesentlich dazu, die Bedingung der Möglichkeit für den Akt des Bezeugens wiederherzustellen. „The testimony is, therefore,“ schreibt Laub, „the process by which the narrator (the survivor) reclaims his position as a witness, reconstitutes the internal ‚thou‘ and thus the possibility of a witness or a listener inside himself“. Genau das aber scheint mir den Sinnhorizont von Sebalds erzählerischem „Skrupulantismus“ (ag 244f.) zu umreißen, der nicht nur die Begleitumstände des Erzählens, sondern die des Zuhörens genau verzeichnet<sup>47</sup>.

Le narrateur est toujours omniprésent, bien qu'il semble disparaître à plusieurs reprises au profit du récit d'Austerlitz. Dans une citation en bas de page de Anne Fuchs, Laub décrit le fait que : « To a certain extent, the interviewer-listener takes on

---

<sup>47</sup> Anne Fuchs, *Die Schmerzensspuren der Geschichte, zur Poetik der Erinnerung in W.G. Sebalds Prosa*, Cologne, Éditions Böhlau Verlag, 2004, p. 42

the responsibility for bearing witness that previously the narrator felt he bore alone, and therefore could not carry out. It is the encounter and the coming together between the survivor and the listener, which makes possible something like a repossession of the act of witnessing. This joint responsibility is the source of the reemerging truth<sup>48</sup>. » La présence du narrateur est justifiée par ce besoin de témoigner et de communiquer, afin que la « vérité réapparaisse ». Dans ce sens, Primo Lévi et Austerlitz ont un point commun: l'incompréhension. Maintes fois le personnage principal de Sebald se dit être quelqu'un à part, incompris par le reste de la société. Son traumatisme fait de lui un être marginal. Bien qu'il n'ait pas vécu l'expérience des camps de concentration, il ressent cette impression de ne pouvoir communiquer son malaise. La présence du narrateur permet à Austerlitz de parler de son traumatisme, mais le témoignage n'est pas achevé, car il est encore au stade de développement. Or, c'est précisément ce que Lévi dénonce dans son poème : malgré la difficulté de témoigner, malgré la non-écoute qui se manifeste parfois chez les personnes à qui nous nous adressons, il est primordial de perpétuer la mémoire de ces événements tragiques. Ceci nous amène au second point de l'analyse des conséquences du trauma, qui traitera de la mémoire. Nous allons voir dans la suite de l'analyse des conséquences du trauma d'Austerlitz, combien tous les niveaux de la réalité sont sujets à changement.

Si nous commençons par le problème du temps, c'est que les autres sujets que nous abordons dans cette étude – tel que *la mémoire*, *L'architecture et la critique de la modernité* et *la mort* – découlent de celui-ci; ils l'influencent et en sont influencés

---

<sup>48</sup> Anne Fuchs, *Die Schmerzsspuren der Geschichte, zur Poetik der Erinnerung in W.G. Sebalds Prosa*, Cologne, Éditions Böhlau Verlag, 2004, p. 42

à la fois. Chaque élément a son importance dans la compréhension globale d'Austerlitz, et je m'efforcerai de les relier les uns aux autres, afin de montrer combien ils sont interdépendants.

### **C. La mémoire :**

La mémoire est la question sans doute la plus ardue de notre étude, car elle joue un rôle majeur pour Austerlitz. La raison de son malaise vient du fait que d'une part, il a perdu ses parents durant la seconde guerre mondiale, et d'autre part, qu'il a été déporté vers l'Angleterre sans aucune explication. Le fonctionnement mémoriel est un domaine très complexe, et malgré le nombre important d'études qui ont été faites en psychanalyse afin de pouvoir édifier un schème explicatif, il existe encore trop de zones d'ombres. Bien que nous ayons établi la notion de *refoulement* avec Freud, lorsque nous avons décrit les crises existentielles qu'Austerlitz a traversées, il est toujours difficile de trouver les raisons pertinentes pour lesquelles certains souvenirs restent à jamais gravés dans notre esprit, et pourquoi d'autres disparaissent pour ne jamais ressurgir. On retrouve les mêmes questionnements chez le narrateur de l'œuvre de Sebald :

Selbst jetzt, wo ich mich mühe, mich zu erinnern, wo ich den Krebsplan von Breendonk mir wieder vorgenommen habe und in der Legende die Wörter *ehemaliges Büro, Druckerei, Baracken, Saal Jacques Ochs, Einzelhaftzelle, Leichenhalle, Reliquienkammer und Museum* lese, löst sich das Dunkel nicht auf, sondern verdichtet sich bei dem Gedanken, wie wenig wir festhalten können, was alles und wie viel ständig in Vergessenheit gerät, mit jedem ausgelöschten Leben, wie die Welt sich sozusagen von selber ausleert, indem die Geschichten, die an den ungezählten Orten und Gegenständen haften, welche selbst keine Fähigkeit zur Erinnerung haben, von niemandem je gehört, aufgezeichnet oder weitererzählt werden [...]. (p. 38-39 ; p.36)

Nous touchons ici à la racine du malaise que subit le personnage principal de Sebald. Nous l'avons déjà expliqué à plusieurs reprises, mais il est important de garder à l'esprit que le fonctionnement mémoriel n'est pas une chose contrôlable. Ce dont nous nous souvenons ne dépend pas de notre volonté, car si c'était le cas,

Austerlitz aurait pu décider dès le début de retrouver les souvenirs de son enfance enfoui dans sa mémoire. Or, ces souvenirs lui sont revenus petit à petit et dans un ordre autre que celui de la *mémoire volontaire*. Ils étaient stimulés par des événements ou des lieux souvent liés à l'action du hasard :

Daß diese Poetik der Erinnerung die sich bevorzugt am vergessenen Geschichtsdetail abarbeitet, an Walter Benjamin anknüpft, überrascht daher kaum. So hat gerade das im letzten Kapitel angesprochene Konzept der historischen Spur als einem vorbewussten Erinnerungsrest, der sich in Akten des Eingedenkens vornehmlich an Gegenständen des Alltags entzündet, deutliche Anklänge an Benjamin. Dieser hatte in seinem Baudelaire-Aufsatz mit Blick auf Prousts *mémoire involontaire* Freuds Satz aus *Jenseits des Lustprinzips* zitiert, „das Bewußtsein entstehe an Stelle der Erinnerungsspur“. Für Benjamin wie für Freud sind Erinnerungsreste, „oft am stärksten und haltbarsten, wenn der sie zurücklassende Vorgang niemals zum Bewusstsein gekommen ist“. Das heißt auch, daß nur solche Inhalte Bestandteil der *mémoire involontaire* werden können, die nicht ausdrücklich und mit Bewusstsein erlebt worden sind<sup>49</sup>.

Le refoulement freudien est formel, en ce que la mémoire involontaire ne peut qu'être constituée de souvenirs qui n'ont pu être conscients, et dont l'existence est enfouie dans l'inconscient. La stimulation de ce genre de souvenirs est souvent déclenchée par des événements anodins, qui n'ont rien à voir en tant que tel avec le souvenir inconscient. Paul Ricœur explique que :

L'histoire des notions et des mots est à cet égard instructive : les Grecs avaient deux mots, *mneme* et *anamnesis*, pour désigner d'une part le souvenir comme apparaissant, passivement à sa limite, au point de caractériser comme affection – *pathos* – sa venue à l'esprit, d'autre part le souvenir comme objet d'une quête ordinairement appelée rappel, recollection. Le souvenir, tour à tour trouvé et cherché, se situe ainsi au carrefour d'une sémantique et d'une pragmatique. Se souvenir, c'est avoir un souvenir ou se mettre en quête d'un souvenir. En ce sens, la question « comment ? » posée par l'*anamnesis* tend à se détacher de la question « quoi ? » plus strictement posé par la *mneme*. Ce dédoublement de l'approche cognitive et de l'approche pragmatique a une incidence majeure sur la prétention de la mémoire à la fidélité à l'égard du passé : cette prétention définit le statut véridictif de la mémoire, qu'il faudra plus tard confronter avec celui de l'histoire. En attendant, l'interférence de la pragmatique de la mémoire, en vertu de laquelle se souvenir c'est faire quelque chose, exerce un effet de brouillage sur toute la problématique véridictive (ou véridictive) : des possibilités d'abus se greffent inéluctablement sur les ressources d'usage, d'us, de la mémoire appréhendée sur son axe pragmatique<sup>50</sup>.

<sup>49</sup> Anne Fuchs, *Die Schmerzensspuren der Geschichte, zur Poetik der Erinnerung in W.G. Sebalds Prosa*, Cologne, Éditions Böhlau Verlag, 2004, p. 69-70

<sup>50</sup> Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris. Éditions du Seuil, 2000, p. 4

Il existe deux versants au fonctionnement mnémonique : la *mneme* et l'*anamnesis*. Si le premier concerne la venue à l'esprit d'un souvenir, donc une apparition involontaire d'un instant passé, le deuxième traite de la *recollection* voulue du passé. Dans notre analyse, nous allons nous pencher plus intensément sur le premier versant mnémonique, car il ne s'agit pas de *rappels conscients* qui hantent le personnage principal de notre œuvre, mais de surgissements soudains et automatiques. D'emblée, les grands traits de la problématique sur la mémoire sont posés : la question du souvenir *passif* ou *recollecté* et la question de leur *validité* ou *véracité*; car se souvenir n'est pas suffisant, il s'agit également de savoir si on peut faire confiance à ce dont on se souvient. Cependant, nous allons ajouter un élément à cette déclaration ricœurienne. Trop souvent, Austerlitz croyait connaître ses propres perceptions des choses, sans se rendre compte que beaucoup d'entre elles étaient guidées, non pas obligatoirement par un souvenir erroné, mais par une association erronée de celui-ci à un moment présent. Il s'agissait de souvenirs-écrans. Ricœur affirme que : « La menace permanente de confusion entre remémoration et imagination, résultant de ce devenir-image du souvenir, affecte l'ambition de fidélité en laquelle se résume la fonction véritative de la mémoire<sup>51</sup>. » Ce discours s'applique à notre cas, dans le sens où il est parfois difficile de faire la différence entre ce qui s'est réellement produit et ce que nous imaginons; ainsi, pour Austerlitz, beaucoup de ses souvenirs ne sont pas erronés, mais tout simplement faussement attribués ou *inattribuables*. Ricœur nous aide à ce propos avec sa théorie de la cire et de l'empreinte qu'il reprend de Socrate :

---

<sup>51</sup> Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris. Éditions du Seuil, 2000, p. 7

Pour compliquer un peu les choses, la problématique de l'*eikon* est en outre associée dès le début à celle de l'empreinte, du *tupos*, sous le signe de la métaphore du bloc de cire, l'erreur étant assimilée soit à un effacement des marques, des *semeia*, soit à une méprise semblable à celle de quelqu'un qui mettrait ses pas dans la mauvaise empreinte. On voit du même coup comment le problème de l'oubli est dès le début posé, comme effacement des traces et comme défaut d'ajustement de l'image présente à l'empreinte laissée comme par un anneau de cire<sup>52</sup>.

Si alors Austerlitz se souvient de certaines choses, mais ne sait à quoi les attribuer, c'est parce qu'il lui manque un chaînon dans l'embrayage mnémonique. Il dispose de matériel brut à sa disposition, des souvenirs de telle ou telle chose, mais il les associe à un événement qui diffère de l'*événement-source*. Ceci serait comme dirait Ricœur, mettre un pied dans la mauvaise empreinte : « Ce qui est en jeu, c'est le statut du moment de la remémoration traité comme une reconnaissance d'empreinte<sup>53</sup>. » Il y a donc possibilité d'*ajustements manqués*, de *prise fautive* ou *fallacieuse* lors de l'*utilisation active d'un savoir*. Dans ce sens, la condamnation platonicienne de l'*eikon* renforce la possibilité d'erreur dans l'utilisation de l'instrument mnémonique. La *fiction* ne peut ainsi être véridique si elle se base sur une fondation de souvenirs bancals d'un passé révolu. D'une certaine manière, cela expliquerai pourquoi Austerlitz tombe dans un profond désespoir lorsqu'il se rend compte que tout ce qu'il écrit n'a pas de valeur. La *fiction* est un attribut essentiel de l'écriture, et si celle-ci ne peut être digne de confiance, alors l'écrit n'a plus de sens; et c'est précisément ce qui arrive dans l'œuvre de Sebald. Il faut prendre cette déclaration au sens métaphorique, car nous ne sommes pas en train de dénigrer la *fiction* et l'écriture. Seulement nous faisons une analyse du cas précis d'Austerlitz, où le jeu de la mémoire et de l'écriture est entremêlé à la question de véracité.

<sup>52</sup> Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris. Éditions du Seuil, 2000, p. 8

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 12

Afin de comprendre plus amplement les implications du fonctionnement mémoriel, il est intéressant d'analyser la suite chronologique de la réapparition des souvenirs dans l'esprit d'Austerlitz, et ce à partir du moment où il entre dans les pièces arrières de la gare londonienne. Comme nous l'avons dit auparavant, personne ne peut dire avec certitude pourquoi nous nous souvenons de certaines choses, et pourquoi nous agissons parfois d'une certaine manière. Austerlitz le dit lui-même: « Es ist mir bis heute unerklärlich geblieben, was mich veranlasst hat, ihm zu folgen, sagte Austerlitz. Wir tun ja fast alle entscheidenden Schritte in unserem Leben aus einer undeutlichen inneren Bewegung heraus. » (p. 196-197 ; p. 186) Il est certain que la rencontre entre Austerlitz et l'homme qui balayait la rue est un fruit du hasard, mais en même temps, sa vie entière obéit à ce schème de rencontres fortuites. Celle avec le narrateur en est une par exemple : « Und wenn er mich nun hier angetroffen habe in der Bar des Great Eastern Hotel, die er zuvor noch nie betreten hatte in seinem Leben, so sei das, entgegen jeder statistischen Wahrscheinlichkeit, von einer erstaunlichen, geradezu zwingenden Logik. » (p. 68 ; p. 64) On peut percevoir ici que la plupart des scènes cruciales du roman se passe dans des gares : l'abandon par la mère d'Austerlitz, l'adoption par Elias et sa femme, la rencontre avec le narrateur, et enfin la découverte de son passé. Cela ajoute sans doute au caractère dramatique de l'œuvre, et suit la logique de l'auteur selon laquelle nos actions sont dirigées par une force intérieure qui nous guide. Celle-ci peut être interprétée par l'influence des souvenirs ensevelis dans notre partie inconsciente, laquelle nous pousserait alors à agir de manières que nous ne pouvons nous expliquer de prime abord.

Quoi qu'il en soit, l'élément déclencheur du retour des souvenirs, c'est-à-dire la découverte des salles arrières de la gare, projette Austerlitz dans un autre monde, celui de son passé :

Erinnerungen wie diese waren es, die mich ankamen in dem aufgelassenen Ladies Waiting Room des Bahnhofs von Liverpool Street, Erinnerungen, hinter denen und in denen sich viel weiter noch zurückreichende Dinge verbargen, immer das eine im andern verschachtelt, gerade so wie die labyrinthischen Gewölbe, die ich in dem staubgrauen Licht zu erkennen glaubte, sich fortsetzten in unendlicher Folge. Tatsächlich hatte ich das Gefühl, sagte Austerlitz, als enthalte der Wartesaal, in dessen Mitte ich wie ein Geblendeter stand, alle Stunden meiner Vergangenheit, alle meine von jeher unterdrückten, ausgelöschten Ängste und Wünsche, als sei das schwarzweisse Rautenmuster der Steinplatten zu meinen Füßen das Feld für das Endspiel meines Lebens, als erstreckte es sich über die gesamte Ebene der Zeit. (p. 200-201 ; p. 190)

Ce fut un hasard si Austerlitz a suivi cet homme dans cette pièce ; d'autant plus qu'elle aurait dû être détruite une semaine après l'avoir découverte. S'il était venu plus tard dans cette gare, il n'aurait jamais eu l'illumination qu'il a eu en redécouvrant les lieux de son passé, et peut-être qu'il serait resté le reste de sa vie dans l'ombre et l'ignorance: « Und gewiß wären die von mir in kurzer Frist ganz vergessenen Wörter mit allem, was zu ihnen gehörte, im Abgrund meines Gedächtnisses verschüttet geblieben, wenn ich nicht aufgrund einer Verknüpfung verschiedener Umstände an jenem Sonntagmorgen den alten Wartesaal in der Liverpool Street Station betreten hätte, ein paar Wochen höchstens ehe er im Zuge der Umbauarbeiten für immer verschwand. » (p. 203 ; p. 192-193) La façon dont Sebald lie des événements d'apparence anodine entre eux est remarquable, car cela permet de les élever à un niveau supérieur en les transformant en moments clés de la quête d'Austerlitz. Chaque élément de sa narration s'inscrit dans un enchaînement qui tend vers ce but : dévoiler le passé d'Austerlitz en évoquant l'importance de tous ces

petits événements apparemment anodins, mais qui sont cependant lourds de signification pour lui.

Lorsqu'il entre dans cette pièce, ses visions sont déclenchées par un stimuli physique, se manifestant sous forme de rappels visuels : la découverte de la salle d'attente dans laquelle il se trouvait lorsqu'il arriva en Angleterre le transpose au moment même de son arrivée. Il se revoit enfant assis sur le banc, attendant que le prêtre et sa femme viennent le chercher : « Den Zustand, in den ich darüber geriet, sagte Austerlitz, weiß ich, wie so vieles, nicht genau zu beschreiben ; es war ein Reißen, das ich in mir verspürte, und Scham und Kummer, oder ganz etwas anderes, worüber man nicht reden kann, weil dafür die Worte fehlen, so wie mir die Worte damals gefehlt haben, als die zwei fremden Leute auf mich zutraten, deren Sprache ich nicht verstand. » (p. 201-202 ; p. 193) Le fonctionnement de notre mémoire est complexe et est influencé par beaucoup d'éléments extérieurs qui semblent survenir de façon arbitraire. L'expérience qu'Austerlitz vient de subir dans la salle d'attente de la gare est comparable au mode mnémonique qu'aborde Ricœur dans son œuvre :

On reconnaît comme étant le même le souvenir présent et l'impression première visée comme autre. Nous sommes ainsi renvoyés par le phénomène de reconnaissance à l'énigme du souvenir en tant que présence de l'absent antérieurement rencontré. Et la « chose » reconnue est deux fois autre : comme absente (autre que la présence) et comme antérieure (autre que le présent). Et c'est en tant qu'autre, émanant d'un passé autre, qu'elle est reconnue comme étant la même. Cette altérité complexe présente elle-même des degrés qui correspondent aux degrés de différenciation et de distanciation du passé par rapport au présent. L'altérité est voisine du degré zéro dans le sentiment de familiarité : on s'y retrouve, on se sent à l'aise, chez soi (*heimlich*) dans la jouissance du passé ressuscité. L'altérité est en revanche à son comble dans le sentiment d'étrangeté (la fameuse *Unheimlichkeit* de l'essai de Freud, « *inquiétante étrangeté* »). (...) Mais le petit miracle de la reconnaissance est d'enrober de présence l'altérité du révolu. C'est en cela que le souvenir est représentation, au double sens du re- : en arrière, à nouveau<sup>54</sup>.

<sup>54</sup> Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris. Éditions du Seuil, 2000, p. 47

Ici entre en jeu le concept d'*altérité*, en ce que le *reconnu* paraît à la fois comme étant très proche, et aussi très lointain. La raison pour laquelle Austerlitz est perplexe face à la découverte de cette pièce, – dont la connaissance avait été *refoulée* dans son *inconscient* –, est que ce qu'il voit en face de lui est révélateur de deux choses : du *refoulement* et de la *reconnaissance*. Lorsqu'il dit qu'il a l'impression que cette pièce recèle son passé entier, il n'a pas tout à fait tort, dans le sens où psychologiquement, les souvenirs sont contenus dans un même espace qu'est l'inconscient. La projection de celui-ci sur la salle d'attente est en réalité une matérialisation de ce qui se passe dans la tête d'Austerlitz. Se souvenir n'est donc pas uniquement abstrait, cela se traduit également par un espace physique.

À vrai dire, ce qui importe avec l'œuvre de Sebald, ce n'est pas forcément de savoir si tous ces moments spécifiques qu'il a agencé afin qu'Austerlitz découvre la vérité sont absolument nécessaires pour le déroulement de la narration, car il aurait pu tout aussi bien choisir un autre enchaînement. Ce qui compte, c'est qu'il nous a montré la logique du refoulement, du souvenir-écran, de la hantise, et du déroulement mnémonique. La mémoire peut parfois nous jouer des tours, et ici nous avons le parfait exemple pour illustrer cela. Le talent de Sebald en tant qu'écrivain se dévoile lorsque nous remarquons à quel point il agence avec habileté les événements narratifs afin de ne pas dévoiler trop tôt le mystère qui entoure Austerlitz. Cela nous permet de comprendre à quel point l'âme humaine est complexe, et que la perception que nous avons du monde qui nous entoure est influencée par ce que nous avons vécu.

À la suite de ces découvertes, Austerlitz a encore des visions de son passé lorsqu'il entre chez un antiquaire chez qui il avait l'habitude d'aller auparavant. Cette fois-ci le stimuli relève de l'audio, lorsqu'il entend deux femmes parler à la radio des transports spéciaux d'enfants vers l'Angleterre durant la seconde guerre mondiale :

[...] aber erst als seine der beiden darauf zu sprechen kam, daß ihr Transport, nach einer zwei Tage lang dauernden Reise quer durch das deutsche Reich und durch Holland, wo sie vom Zug aus die großen Flügel der Windmühlen gesehen habe, schließlich mit dem Fährschiff PRAGUE von Hoeck aus über die Nordsee nach Harwich gegangen sei, wußte ich, jenseits jeden Zweifels, daß diese Erinnerungsbruchstücke auch in mein eigenes Leben gehörten. Die Anschriften und Rufnummer am Ende des Programms mir aufzuschreiben, war ich vor Schrecken über die plötzliche Offenbarung außerstand. Ich sah mich nur warten, an einem Kai, in einer langen Zweierreihe von Kindern, von denen die meisten Rucksäcke trugen oder Tornister. (p. 208 ; p. 197)

Ce genre d'extrait ressemble fortement aux descriptions proustiennes d'expériences mémorielles. La différence est qu'avec Austerlitz les souvenirs ne sont pas agréables et paraissent avoir leur propre volonté d'apparaître aux moments les plus inopinés. Ce qui relie Proust et Austerlitz est la présence presque palpable que les souvenirs ont lorsqu'ils apparaissent. De plus, ils sont appelés à la vie chez tous les deux par un stimuli physique, mais en dehors de cela, les deux expériences ne se ressemblent pas si on considère que pour Austerlitz ils font la lumière sur une partie de sa vie qu'il ne connaissait plus. Pour Proust au contraire, ces souvenirs sont un rappel de moments de l'enfance qui sont connues de lui, ou du moins qui ne sont pas mystérieuses comme elles le sont pour Austerlitz. Ce dernier est incapable de maîtriser l'ampleur de ces apparitions. Nous pouvons remarquer à quel point il se sent impuissant face à ce que sa mémoire lui dévoile; c'est comme une illumination, alors que ce sont des réalités dont il aurait dû être au courant depuis longtemps.

Pour reprendre la comparaison proustienne, les stimulations physiques se multiplient lorsqu'il décide d'aller à Prague afin de faire des recherches sur sa

véritable identité. Au moment où il approche sa maison d'antan, ses souvenirs lui reviennent petit à petit à travers les sens :

[...] und vollends wie ich, Schritt für Schritt bergan steigend, die unebenen Pflastersteine der Šporkova unter meinen Füßen spürte, war es mir, als sei ich auf diesen Wegen schon einmal gegangen, als eröffnete sich mir, nicht nur durch die Anstrengung des Nachdenkens, sondern durch meine so lange betäubt gewesen und jetzt wiedererwachenden Sinne, die Erinnerung. [...] Und dann die Kühle beim Betreten des Vorhauses in der Šporkova Nr.12, der gleich neben dem Eingang in die Mauer eingelassene Blechkasten für das Elektrische mit dem Symbol des herabfahrenden Blitzes, die achtblättrige Mosaikblume, taubengrau und schneeweiß, in dem gesprenkelten Kunststeinboden des Entrees, der feuchte Kalkgeruch, die sanft ansteigende Stiege, die haselnussförmigen Eisenknöpfe in bestimmten Abständen auf dem Handlauf des Geländers [...]. (p. 220-222 ; p. 209-210)

Les souvenirs apparaissent à travers des stimulations relevant des sens comme l'odorat, la vue et le toucher. Ce sont là les premiers signes que le rempart qu'il a construit autour de sa mémoire, afin de ne pas se souvenir de certaines choses, commence à se fissurer. La période durant laquelle il se trouve à Prague est une période de redécouverte et de révélation. Il apprend par les récits de sa nounou d'antan comment était sa vie auparavant. Apparemment il était déjà en train de se poser des questions sur la mémoire ; ce qui démontre une certaine précocité, et peut-être une sorte de prédisposition aux troubles mémoriels qu'il a subi par la suite. Pas étonnant qu'il ait pu être fasciné par la capacité qu'ont les écureuils à se souvenir de là où ils enterrent leurs noisettes avant l'hiver. Lorsque sa gardienne lui lisait des histoires le soir sur le changement des saisons, il lui posait toujours la même question: « Ja, wie wissen die Eichhörnchen das, und was wissen wir überhaupt, und wie erinnern wir uns, und was entdecken wir nicht am Ende? » (p. 295 ; p. 281) Pour nous ce questionnement est révélateur de la suite des événements ; mais il est évident qu'il ne l'est pas pour un enfant de quatre ans. Pour Austerlitz adulte, cela lui dévoile encore une facette de sa personnalité dont il n'était pas conscient.

La rencontre avec son ancienne gardienne et voisine lui permet de mettre au clair certains épisodes de sa vie durant lesquels il a subi les conséquences de l'oubli, et qu'il ne pouvait s'expliquer jusqu'à présent. Cependant, il n'est pas guéri pour autant, car le traumatisme est trop important pour qu'il puisse se sentir mieux simplement en apprenant la cause de son malaise. De plus, les implications précises de chaque oubli ne sont pas claires non plus ; il est donc extrêmement difficile de savoir avec certitude les conséquences de chaque facteur. La seule certitude qu'on peut avoir, c'est que petit à petit le rempart qu'Austerlitz a bâti autour de sa mémoire est en train de s'effondrer. Déjà lorsqu'il était au *Marienbad* avec Marie, il pressentait les révélations qui l'attendaient : « Ich bin oft stundenlang in den Sprudelbädern und in den Ruhekabinen gelegen, was mir einerseits wohlgetan, andererseits aber vielleicht meinen seit so vielen Jahren aufrechterhaltenen Widerstand gegen das Aufkommen der Erinnerung geschwächt hat. » (p. 308 ; p. 294) Les souvenirs forcent leur apparition au grand jour à mesure qu'il avance dans ses recherches et qu'il apprend la vérité à propos de son passé.

Lorsqu'il décide de refaire le trajet de son départ vers l'Angleterre, son esprit est partagé entre retrouver ses remémorations et les reperdre l'instant d'après. Déjà à l'arrivée à la gare centrale de Wilsonova, il lui semble retrouver un peu de son passé, mais il n'arrive jamais à le garder assez longtemps en mémoire : « Manchmal schien es, als ob sich die Schleier teilen wollten ; glaube ich, für den Bruchteil vielleicht einer Sekunde, die Schulter Agátas zu spüren oder die Titelzeichnung des Chaplin-Heftchens zu sehen, das Vera mir gekauft hatte für die Reise, doch sowie ich eines dieser Fragmente festhalten oder, wenn man so sagen kann, schärfer einstellen wollte,

verschwand es in der über mir sich drehenden Leere: » (p. 316 ; p. 301) Pourtant, lorsqu'Austerlitz entre dans le train et que celui-ci se met en marche, les souvenirs ne peuvent être plus précis : « [...] da war es mir wirklich, als sei die Zeit stillgestanden seit dem Tag meiner Abreise aus Prag. » (p. 318 ; p. 303) Cet effet se répétera a maintes reprises durant le trajet : à chaque fois qu'il voit une chose dont il se rappelle, Austerlitz a l'impression que le temps s'est arrêté et qu'il n'y a même pas de différence entre le présent et le passé. L'intensité de ces découvertes est la raison pour laquelle il a le sentiment d'être projeté dans le passé. Ses souvenirs n'avaient jamais totalement disparus ; ils étaient seulement trop profondément enfouis dans son inconscient pour qu'il puisse s'en souvenir. Lors d'un des arrêts dans la ville de Pilsen, il fait une expérience quelque peu surprenante :

Was mich beunruhigte bei ihrem Anblick war jedoch nicht die Frage, ob sich die von einem leberfarbenen Shorf überzogenen komplizierten Formen des Kapitells tatsächlich meinem Gedächtnis eingepägt hatten, als ich seinerzeit, im Sommer 1939, mit dem Kindertransport durch Pilsen gekommen war, sondern die an sich unsinnige Vorstellung, daß diese durch die Verschuppung ihrer Oberfläche gewissermaßen ans Lebendige heranreichende gußeiserne Säule sich erinnerte an mich und, wenn man so sagen kann, sagte Austerlitz, Zeugnis ablegte von dem, was ich selbst nicht mehr wußte. (p. 319-320 ; p. 305)

Cette inversion du sujet, c'est-à-dire le fait de donner la vie à la tour afin qu'elle puisse témoigner de son passage n'est pas surprenante si on considère qu'Austerlitz redécouvre de façon réelle son passé. Jusqu'à présent, il n'avait pas de preuves tangibles de son trajet dans le train, mais seulement un savoir théorique. A présent il se retrouve confronté à ces éléments dont il n'avait plus aucune notion avant de se retrouver face à eux. De plus, il n'a aucun autre interlocuteur qui puisse lui parler de ces moments durant la traversée ; les seuls témoins qu'il a sont les objets et les choses qu'il a vues durant son passage. C'est pourquoi cette tour est symbolique pour lui ; elle représente la preuve de tout ce qu'il a vécu. Et s'il lui donne une place aussi

importante que de lui attribuer la capacité de témoigner, c'est qu'il a besoin de pouvoir matérialiser ses souvenirs.

Durant le passage du train en Allemagne, Austerlitz se rend compte qu'il ne connaît rien de ce pays, si ce n'est ce voyage vers l'Angleterre. Il s'est toujours efforcé de bloquer toute information concernant les Allemands ou leur histoire, de peur que les souvenirs ne lui reviennent d'un temps malheureux où il a été obligé de quitter sa famille. Maintenant qu'il traverse ces paysages cependant, rien ne l'empêche de se remémorer son enfance. Il se souvient à présent de certains rêves qu'il faisait durant son séjour à Bala : « Von weither erinnere ich mich, indem ich so hinausblickte, daß es mir im Haus des Predigers in Bala und auch später noch oft geträumt hatte von einem grenzen- und namenlosen, gänzlich von finsternen Waldungen überwachsenen Land, das ich durchqueren musste, ohne zu wissen wohin, und das, was ich nun dort draussen vorbeiziehen sah, das, so dämmerte es mir, sagte Austerlitz, war das Original der so viele Jahre hindurch mich heimsuchenden Bilder. » (p. 324 ; p. 308-309) Sa vie à Bala n'a jamais pu être entièrement complète car il lui manquait les pièces les plus importantes du puzzle de sa vie. Ce qui l'obsédait et ne le lâchait plus n'étaient pas des histoires fantastiques pour enfants, mais bien des faits réels dont il ne se souvenait plus cependant qu'ils appartenaient à sa vie. La preuve est que ce genre de rêves était récurrent, comme le rêve de la traversée :

Es war ein böser, nichtendenwollender Traum, dessen Haupthandlung vielfach unterbrochen war von anderen Episoden, in denen ich aus der Vogelperspektive eine lichtlose Landschaft sah, durch die ein sehr kleiner Eisenbahnzug dahineilte [...]. Mitten in diesen Träumen, sagte Austerlitz, habe er hinter seinen Augen gespürt, wie die Bilder, die von einer überwältigenden Unmittelbarkeit gewesen sind, förmlich aus ihm hervorschoben, davon aber nach dem Erwachen kaum eines auch nur in Umrissen festhalten können. (p. 204 ; p.193-194)

Dans son rêve il décrit exactement le genre de paysage par lequel le train passe à présent. N'ayant pas d'explications à ces rêves étranges, il ne pouvait savoir que c'étaient les seuls instants durant lesquels il se souvenait plus clairement de son passé. Au lieu de l'aider à comprendre la réalité dans laquelle il était forcé de vivre et qui lui était incompréhensible, ces rêves confondaient son esprit. Ceci fait partie des éléments qui ont poussé Austerlitz à reconstruire une seconde réalité qui se greffait à la première, car celle-ci était trop difficile à supporter et il avait besoin d'y échapper. Maintenant qu'il connaît la vérité, il lui arrive pourtant de ne plus savoir à quel moment il se situe : « Jedenfalls wußte ich auf meiner Fahrt das Rheintal hinab nicht mehr, in welcher Zeit meines Lebens ich jetzt war. » (p. 326 ; p. 311) La ressemblance entre les deux voyages peut porter à confusion, surtout si le passager, Austerlitz, pensait avoir perdu tous les souvenirs de cette excursion.

Le trajet dans le train est un épisode marquant dans la récupération des souvenirs et du réseau mémoriel. Bien que le personnage principal n'ait toujours pas d'explications concrètes pour comprendre comment ces événements de son enfance l'ont influencé, du moins a-t-il un aperçu de ce qui s'est réellement passé durant certaines parties de son enfance.

#### ***D. L'architecture et critique de la modernité :***

Austerlitz a consacré la majeure partie de sa vie à l'analyse architecturale. La tendance qui domine ses travaux : son obsession des monuments qui témoignent de la folie des grandeurs de l'homme. On peut mesurer le caractère de l'être humain à son besoin de s'étendre en de larges constructions dépassant la norme habituelle. Si, comme le constate Harrison « le lieu est la marque de l'homme<sup>55</sup> », les endroits où sont construits des édifices aussi imposants révèlent la volonté de contrôle des hommes : « Il s'agit bien d'une fondation, à tous les sens du terme. Un acte sans lequel il n'y a pas de lieu. Les conditions d'existence du lieu, nous le savons aujourd'hui, ne préexistent pas à la construction, elles sont créées par la marque que l'humanité imprime au paysage : signe édifié, signature<sup>56</sup>. » Dans certains cas, cette signature est complètement démesurée. Pourtant, l'architecture dans son sens primaire, est une utilisation ciblée de la connexion de l'homme avec la terre qu'il habite et qu'il investit. Les habitations ou les constructions architecturales sont témoins du passage de l'homme et de son existence. Elles survivent à la mort de celui-ci et continuent de témoigner même après leur propre destruction : •

Le spectacle des ruines nous révèle l'évidence de la destruction, mais aussi celle de la survie – survie non tant des ruines elle-même que de la terre sur laquelle elles se dressent ou s'écroulent. La vraie corrélation, c'est celle qui unit le temps et la terre. Tandis que les mondes humains, parce qu'ils sont construits, succombent à la loi de la finitude, la terre sur laquelle ils ont posé leurs fondations – et sur laquelle cette loi trouve sa place –, elle, perdure. Elle perdure sous forme d'un substrat matériel à l'habitat humain mais aussi comme corrélat élémentaire du coffre-fort où les générations à venir recouvreront leurs héritages. L'Histoire est constituée et écrite dans cet élément conservateur qui survit à ses mondes éteints, tout en permettant

---

<sup>55</sup> Robert Harrison, *Les morts*, Paris, Éditions Le Pommier, 2003, p. 32

<sup>56</sup> *Idem.*

que des cryptes et des pans de temps humain soient ouverts au cœur de la transcendance de la nature<sup>57</sup>.

L'architecture est une signature pour l'homme, et elle lui survit, assurant ainsi sa descendance au niveau culturel. Si nous considérons qu'Austerlitz critique les folles ambitions humaines, quelles sont en définitive ses dispositions face à l'architecture ? D'un côté il est fasciné par l'architecture ; mais, de l'autre, il n'apprécie aucunement ce qui, à ses yeux, est une mauvaise utilisation des possibilités qui sont mises à la disposition de l'homme. Il plaint les architectes soumis aux règles de la production hyper dimensionnelle, et qui ne peuvent se contenter de construire des choses simples mais utiles. Malgré le gigantisme de ces immeubles, on détecte une appréhension et une peur constante de ce que nous ne connaissons pas, ce qui motive à construire des monuments plus en plus grands et de plus en plus larges. C'est exactement ce qui s'est passé à Antwerpen. Selon Austerlitz :

Freilich verrieten gerade unsere gewaltigsten Pläne nicht selten am deutlichsten den Grad unserer Verunsicherung. So ließe sich etwa am Festungsbau, für den Antwerpen eines der hervorragendsten Beispiele liefere, gut zeigen, wie wir, um gegen jeden Einbruch der Feindesmächte Vorkehrungen zu treffen, gezwungen seien, in sukzessiven Phasen uns stets weiter mit Schutzwerken zu umgeben, so lange, bis die Idee der nach außen sich verschiebenden konzentrischen Ringe an ihre natürlichen Grenzen stoße. [...] Niemand, sagte Austerlitz, habe heute auch nur einen annähernden Begriff von der Uferlosigkeit der Literatur zum Festungsbau, von der Phantastik der in ihr niedergelegten geometrischen, trigonometrischen und logistischen Kalkulation, von den hypertrophischen Auswüchsen der Fachsprache der Fortifikations- und Belagerungskunst oder verstünde die einfachsten Bezeichnungen [...]. (p. 25-26 ; p. 24-25)

Ce qui révolte Austerlitz, c'est que les personnes qui s'ingénient à construire ce genre de monuments perdent autant de temps à essayer de paraître plus fort qu'ils ne le sont en réalité. Le but de cette opération est de se défendre contre les ennemis et d'être prêt à combattre en cas de besoin. Or, la construction d'un tel fort à Antwerpen

---

<sup>57</sup> Robert Harrison, *Les morts*, Paris, Éditions Le Pommier, 2003, p. 28

est la raison même pour laquelle les ennemis les plus puissants auront envie de l'attaquer, car elle attire une force égale contre elle-même :

[...] sogar dem Verstand eines Laien ohne weiteres einleuchte als ein Emblem der absoluten Gewalt sowohl als des Ingeniums der in ihrem Dienst stehenden Ingenieure. In der Praxis der Kriegsführung allerdings hatten auch die Sternfestungen, die im Lauf des 18. Jahrhunderts überall gebaut und vervollkommen wurden, ihren Zweck nicht erfüllt, denn fixiert, wie man auf dieses Schema war, habe man außer acht gelassen, daß die größten Festungen naturgemäß auch die größte Feindesmacht anziehen [...]. Wiederholt sei es darum vorgekommen, daß man sich gerade durch das Ergreifen von Befestigungsmaßnahmen, die ja, sagte Austerlitz, grundsätzlich geprägt seien von einer Tendenz zu paranoider Elaboration, die entscheidende, dem Feind Tür und Tor öffnende Blöße gegeben habe, ganz zu schweigen von der Tatsache, daß mit den immer komplizierter werdenden Bauplanen auch die Zeit ihrer Realisierung und somit die Wahrscheinlichkeit zunahm, daß die Festungen bereits bei ihrer Fertigstellung, wenn nicht zuvor, überholt waren durch die inzwischen erfolgte Weiterentwicklung der Artillerie und der strategischen Konzepte, die der wachsenden Einsicht Rechnung trugen, daß alles sich in der Bewegung entschied und nicht im Stillstand. (p. 27-28 ; p. 25-27)

Nous touchons ici au thème de la modernité, qui évolue de jour en jour et ne prend pas le temps de s'arrêter. Le monde moderne rattrape l'individu, et nous sommes à la merci de quelques ingénieurs ayant la folie des grandeurs. L'homme n'est jamais satisfait, il veut toujours aller plus loin. C'est une des choses dont souffre Austerlitz, car il appartient à la classe intellectuelle, qui se soucie peu de la grandeur inutile de ce genre de monuments. Comme il ne se soumet pas aux règles temporelles de la société, bien que ce sont celles-ci qui règlent également l'identification spatiale, il est en mesure d'avoir un regard plus critique envers les constructions modernes :

L'architecture, elle, est un cas particulier. Dans la mesure où elle construit le monde où nous habitons, l'architecture *crée* véritablement les lieux où le temps humain a lieu, dans sa dimension historique et existentielle. Ces lieux – maisons, immeubles, cités et paysages – sont des poches de temps mortel dans lesquelles nous circulons. C'est notre manière historique, et non pas simplement naturelle, d'habiter la Terre. On pourrait dire que dans son aptitude à créer des mondes, l'architecture transforme le temps géologique en temps humain, autre manière de dire qu'elle transforme la matière en ce sens. C'est pourquoi le spectacle des ruines est une expérience si profonde et parfois si troublante. Les ruines en état avancé de délabrement représentent, ou plus littéralement incarnent, la dissolution du sens dans la matière. En révélant ce contre quoi se dresse la construction humaine – le temps naturel ou

géologique –, les ruines savent nous rappeler l'origine même de notre monde humain, la Terre, dont les fondations sont si solides et si fiables qu'elles survivront probablement à tous les édifices qu'on aura construits sur elle<sup>58</sup>.

Le fort de Breendonk qui inspire autant d'antipathie chez Austerlitz et le narrateur, leur semble aussi inutile dans le sens où cette *transformation de la matière en temps humain* est en soi inutile. Si l'homme créer lui-même sa dimension historique en construisant d'énormes édifices comme à Antwerpen, que peut-on en conclure en regardant une construction aussi difforme. Cela se traduit par une course à la construction, les architectes faisant ériger de plus en plus de vastes complexes immobiliers autour de la ville dans l'espérance de construire une protection des plus efficace. Sans doute que l'inspiration d'Austerlitz lui est venue lorsqu'il a pu remarquer que l'exemple d'Antwerpen et du fort de Breendonk s'étendait également aux autres constructions architecturales :

Am Beispiel derartiger Befestigungsanlagen [...], konnte man gut sehen, wie wir, im Gegensatz etwa zu den Vögeln, die Jahrtausende hindurch immer dasselbe Nest bauten, dazu neigten, unsere Unternehmungen voranzutreiben weit über jede Vernunftgrenze hinaus. Man mußte einmal, sagte er noch, einen Katalog unserer Bauwerke erstellen, in dem sie ihrer Größe nach verzeichnet waren, dann wurde man sogleich begreifen, daß die *unter* dem Normalmass der domestischen Architektur rangierenden Bauten es sind [...], die wenigstens einen Abglanz des Friedens uns versprechen, wohingegen von einem Riesengebäude wie beispielsweise dem Brüsseler Justizpalast auf dem ehemaligen Galgenberg niemand, der bei rechten Sinnen sei, behaupten könne, daß er ihm gefalle. Man staune bestenfalls an, und dieses Staunen sei bereits eine Vorform des Entsetzens, denn irgendwo wußten wir natürlich, daß die ins Überdimensionale hinausgewachsenen Bauwerke schon den Schatten ihrer Zerstörung vorauswerfen und konzipiert sind von Anfang an im Hinblick auf ihr nachmaliges Dasein als Ruinen. (p. 31-32 ; p. 29-30)

Harrison pense que la vision de Kant, selon laquelle les ruines des constructions antérieures témoignent de la finitude humaine, n'est pas tout à fait véridique. Nous l'avions expliqué auparavant : pour lui les ruines témoignent d'un passage, elles véhiculent la culture et l'héritage humain. Pour Austerlitz, les ruines prennent plutôt la forme kantienne : « Si, comme Kant, on considère que l'intuition du temps est une

<sup>58</sup> Robert Harrison, *Les morts*, Paris, Éditions Le Pommier, 2003, p. 13-14

donnée de l'imagination, on peut alors affirmer que toutes ces visions de mort et de destruction – réelles ou non – dont nous avons parlé renvoient l'imagination à sa source : la finitude humaine. À cet égard, les ruines sont apocalyptiques, révélatrices. En tant que représentations de la postérité, elles mettent en évidence la primauté de la loi temporelle qui plane sur leur obsolescence<sup>59</sup>. » Cela serait exactement la façon dont Austerlitz pense, car au lieu de voir en ces monuments des constructions grandioses, il est plus pragmatique et explique qu'elles affichent déjà « l'ombre de leur destruction ». Si d'ailleurs les ruines nous renvoient à notre finitude humaine, et qu'elles impliquent la primauté de la loi temporelle, il n'est pas étonnant qu'il n'apprécie pas cet aspect de l'architecture, ou plutôt qu'il s'en désole. Sa perception temporelle à lui dépasse cet encadrement, il ne se reconnaît pas dans le cadre sociétal du temps. C'est pourquoi il ne peut s'attacher à des monuments qui représentent précisément cette limitation.

Lorsque le narrateur est assis au café où il avait rencontré Austerlitz le jour d'avant – dans l'espérance de le revoir –, il aperçoit un article dans le journal qu'il feuillette, parlant justement du fort Breendonk. Celui-ci fut apparemment utilisé comme camp pénal par les nazis. Sans aucun doute cela crée un lien avec le passé d'Austerlitz, car bien qu'il ne sache pas encore à ce moment pourquoi il est autant fasciné avec certains types de monuments, il revient toujours vers ceux qui ont un lien quelconque avec la Seconde guerre mondiale. Il n'apprécie pas la volonté d'aller vers le démesuré, car pour lui le fort Breendonk appréhende déjà « l'ombre de sa

---

<sup>59</sup> Robert Harrison, *Les morts*, Paris, Éditions Le Pommier, 2003, p. 27-28

future destruction ». Sebald pèse ses mots, et lorsqu'il utilise l'expression : « Vorform des Entsetzens », il le fait pour une raison : il critique la détermination de notre société actuelle qui n'en a que pour le paraître. Le vocabulaire que l'auteur utilise à certains moments peut sembler quelque peu apocalyptique ; cependant, il réussit parfaitement dans son intention d'éveiller la conscience du lecteur. Sebald est connu pour ces œuvres critiques et contemporaines, dépeignant un monde désolant et corrompu. Bien sûr, il ne le fait pas entièrement de manière négative, car nous retrouvons en Austerlitz la complexité de l'esprit humain. Il symbolise l'espoir que nous devons conserver en l'âme de l'homme, bien que celle-ci soit mise en danger à maintes reprises durant le déroulement de l'Histoire. Austerlitz conserve cette sensibilité propre aux personnes intellectuelles que l'on peut retrouver dans d'autres romans de la littérature du vingtième siècle. Il fait partie des gens qui sont encore capables d'exprimer une pensée critique par rapport au développement actuel de la société moderne. Harrison, dans son œuvre sur la mort, pose cette question de la modernité en s'appuyant sur Heidegger :

La question qui ouvre ce chapitre, en revanche, est réfléchie, et bien qu'elle n'en ait pas l'air, il pourrait bien s'agir de *la* question philosophique de notre époque – une époque où la philosophie traditionnelle, c'est du moins ce que l'on dit, est parvenue à sa fin, nous laissant répondre seuls à certaines questions : nous, les humains, où nous trouvons-nous et qui sommes-nous ? Heidegger pensait que ce trouble résulte du déracinement qui caractérise notre modernité, modernité et déracinement étant d'ailleurs nécessairement liés. Que ce soit vrai ou non, peut-on considérer que cette corrélation elle-même soit susceptible d'enracinement ? Peut-on « abriter » ce moderne enracinement<sup>60</sup> ?

L'époque moderne est donc corrélée de doute et de suspicions. Il est de plus en plus difficile de trouver un fondement fixe aux pensées et actions de l'être humain. Austerlitz est l'exemple parfait de ce déracinement : il ne ressent en lui aucune

---

<sup>60</sup> Robert Harrison, *Les morts*, Paris, Éditions Le Pommier, 2003, p. 59

appartenance, il est vide de toute racine. L'architecture, supposée donner un fondement à l'homme, paraît à présent vide de sens.

La foi en la nature humaine d'Austerlitz est plus ébranlée que jamais, et les constructions de la vie quotidienne en sont la preuve : l'architecture de la nouvelle Bibliothèque nationale de Paris est incompréhensible, car au lieu d'inviter les lecteurs à faire des recherches en son sein, elle les repousse dès le départ :

Als ich das erste Mal auf dem Promenadendeck der neuen Nationalbibliothek stand, sagte Austerlitz, brauchte ich einige Zeit, bis ich die Stelle entdeckte, von der aus die Besucher über ein Förderband ins Untergeschoß, das in Wahrheit das Parterre ist, hinabgebracht werden. Dieser Abwartstransport – nachdem man gerade erst mit viel Mühe hinaufgestiegen ist auf das Plateau, erschien mir sogleich als etwas Aberwitziges, das man offenbar – eine andere Erklärung fällt mir nicht ein, sagte Austerlitz – eigens zur Verunsicherung und Erniedrigung der Leser sich ausgedacht hat, zumal die Fahrt nach unten vor einem provisorisch wirkenden, am Tag meines ersten Besuchs mit einer Vorhängekette verschlossenen Schiebetüre endete, an der man sich von halbuniformierten Sicherheitsleuten dursuchen lassen mußte. (p. 395 ; p. 377)

Même les visiteurs les plus invétérés perdent le goût à la lecture dans de telles conditions, d'autant plus que non seulement l'accès en terme de déplacement est difficile, mais également l'entrée en elle-même cause problème: avant de pouvoir entrer dans le « bastion intérieur », il faut passer par le contrôle des employés du stand d'information. Et si les informations que le visiteur donne n'est pas conforme aux attentes des gardes, ils devront passer par encore plus de contrôles. Ce genre de mesure de sécurité paraît ridicule à Austerlitz, car elles découragent la plupart des lecteurs. On pourrait en arriver à croire qu'avec ses aspirations soi-disant artistiques, la raison d'être de cette bibliothèque ne serait plus la promotion du patrimoine culturel, mais la conservation de l'apparence. Encore une fois Austerlitz est fort étonné du dispositif mis en place qui dérouté les lecteurs, car pour lui cet aspect

moderne de l'architecture ne coïncide point avec le rôle d'une institution de ce genre, qui réside dans l'enseignement et la promotion de la culture. Elle pourrait sembler intéressante en théorie, mais en pratique elle ne reflète aucune logique humaine, évoquant plutôt une logique dérisoire :

Ich habe an meinem Platz in dem Lesesaal viel über das Verhältnis nachgedacht, sagte Austerlitz, in welchem solche, von niemandem vorhergesehene Unfälle, der Todessturz eines einzigen aus seiner natürlichen Bahn geratenen Wesens ebenso wie die in dem elektronischen Informationsapparat immer wieder auftretenden Lähmungserscheinungen, zu dem kartesischen Gesamtplan der Nationalbibliothek stehen, und bin zu dem Schluß gekommen, daß in jedem von uns entworfenen und entwickelten Projekt die Grossendimensionierung und der Grad der Komplexität der ihm einbeschriebenen Informations- und Steuersysteme die ausschlagenden Faktoren sind und daß demzufolge die allumfassende, absolute Perfektion des Konzepts in der Praxis zusammenfallen kann, ja letztlich zusammenfallen muß mit einer chronischen Dysfunktion und mit konstitutioneller Labilität. (p. 398-399 ; p. 379-380)

Nous approchons ici au centre de la critique de la modernité de Sebald. Déjà, le fait que régulièrement des oiseaux se frappent contre les vitres de la bibliothèque, croyant voir des arbres à l'endroit où il y a en réalité un reflet de ceux-ci, indique à quel point il y a un dysfonctionnement entre la nature et la technologie. La modernité ne prend pas en compte le facteur humain ou naturel. En construisant la bibliothèque, les architectes ont pensé à l'aspect esthétique avant tout, et non à l'influence que certaines constructions peuvent avoir sur la nature, d'où le cas des oiseaux morts dont Austerlitz a pu être témoins lors de ses nombreuses visites. Il fait une comparaison entre ce genre de défaut de calcul, avec le fonctionnement d'un système électronique qui fait l'expérience de « bugs ». Sa conclusion est la suivante : dans tout projet, le degré de complexité et les dimensions jouent un rôle primordial. Tout aussi parfait qu'il soit en théorie, il est destiné à échouer si le calcul ne réussit pas ou si la folie des grandeurs de l'homme le devance. La perfection du concept n'existe pas selon lui, car l'humain est faillible ; ce qui fait que sa création ne peut atteindre son achèvement

qu'en théorie. Les choses imprévisibles, tel que la mort des oiseaux contre les vitres de la Bibliothèque nationale, font partie de la vie et de la création de toute forme de calcul et de plan. Harrison fait référence à cette destruction de l'ancien monde intellectuel par la force modernisante :

D'où le caractère nettement moderne de cette écriture, tant par son style et sa décadence narrative que par sa participation caractéristique à ce processus historique de destruction des fondements de l'ancien monde qui, si l'on en croit Rilke, laisse sans abri l'esprit humain, à l'extérieur et à l'intérieur de nos maison. Rilke voit l'Histoire ainsi : les murs renfermant notre vie intérieure ont été abattus, laissant la « chaleur vitale » de l'esprit humain exposée aux éléments. Une telle mise à nu, voilà le destin spirituel de la modernité<sup>61</sup>.

Austerlitz déplore cette destruction et le refus de conserver l'héritage culturel de l'homme. Celui-ci détruit volontairement l'habitat de son savoir, prônant avant tout une utilisation esthétique de l'espace.

Austerlitz n'est pas le seul à voir la nouvelle bibliothèque d'un œil critique ; un des employés qu'il avait connu durant sa première visite à Paris lui explique sa vision des choses à propos de l'évolution sociétale :

Jacques Austerlitz, fragte Lemoine, indem er bei meinem Pult stehenblieb und sich etwas herabbeugte zu mir, und so begann zwischen uns, sagte Austerlitz, in dem zu dieser Stunde allmählich leerer werdenden Lesesaal *Haut des jardins* ein längeres Flüstergespräch über die im Gleichmass mit der Proliferation des Informationswesens fortschreitende Auflösung unserer Erinnerungsfähigkeit und über den bereits sich vollziehenden Zusammenbruch, l'effondrement, wie Lemoine sich ausdrückte, de la bibliothèque nationale. Das neue Bibliotheksgebäude, das durch seine ganze Anlage ebenso wie durch seine ans Absurde grenzende innere Regulierung den Leser als einen potenziellen Feind auszuschließen suche, sei, so, sagte Austerlitz, sagte Lemoine, quasi die offizielle Manifestation des immer dringender sich anmeldenden Bedürfnisses, mit all dem eine Ende zu machen, was noch ein Leben habe an der Vergangenheit. (p. 404 ; p. 383)

La culture est en voie de disparition, car l'homme d'aujourd'hui ne lui porte plus autant d'attention qu'au paravant ; il s'en détourne même. À l'ère de l'informatisation, le savoir peut facilement être stocké dans la mémoire virtuelle, et

<sup>61</sup> Robert Harrison, *Les morts*, Paris, Éditions Le Pommier, 2003, p. 74

cela facilite par conséquent l'accès au grand public. Parallèlement à cela, il perd de sa valeur, car c'est l'effort que nous investissons dans sa conservation et sa perpétuation qui lui donnait autant d'importance. Évidemment, nous ne pouvons pas dire que le savoir n'a plus de raison d'être ; cependant, son accessibilité est devenue banale, on ne lui accorde plus autant d'attention qu'autrefois. Il apparaît à présent comme une chose évidente, dont il ne faut pas s'occuper ni entretenir. Nous l'avons à portée de main, pourquoi se casser la tête à le faire évoluer ?

Il existe également un autre phénomène qui agit en parallèle au premier : l'accélération de la modernisation entraîne également un rejet de toute forme ayant trait au passé et à sa valorisation. Nous ne vivons même plus dans le présent, mais entièrement dans le futur et ce qui réfère aux temps passés est de l'histoire ancienne, pour ainsi dire. C'est cela que Lemoine a voulu dire par son expression : « mit all dem ein Ende zu machen, was noch ein Leben habe an der Vergangenheit. » L'histoire est reléguée au second plan car l'homme se croit supérieur à son propre passé. Nous n'avons jamais eu autant de production de savoir en si peu de temps, mais nous n'en avons jamais été aussi irrespectueux. Les valeurs sociétales ont changées depuis le début du siècle et comment se défendre contre la montée d'une force aussi brutale et catégorique que la modernité ?

Conclusion à cette première partie sur l'architecture selon Austerlitz : l'époque moderne modifie l'aspect de la vie quotidienne en faveur de l'apparence et de l'esthétique. L'homme ne réagit pas de manière logique face aux contraintes qui s'imposent à lui, comme on le voit à l'exemple du fort de Breendonk. Il pense être

assez puissant afin de maîtriser les conflits qu'il rencontre au cours de l'Histoire, mais ne se rend pas compte qu'il est en réalité une infime partie dans le tout de la vie.

Une autre de ses caractéristiques concernant l'architecture, est qu'il investit les monuments historiques de signification; et, bien évidemment, pour lui les gares jouent un rôle primordial : « Bei seinen Studien über die Architektur der Bahnhöfe, sagte er, als wir späteren Nachmittag müde vom vielen Herumgehen vor einem Bistro auf dem Handschuhmarkt saßen, bringe er nie den Gedanken an die Qual des Abschiednehmens und die Angst vor der Fremde aus dem Kopf, obwohl dergleichen ja nicht zur Baugeschichte gehöre. » (p. 24-25; p. 23-24) Lorsqu'on observe le monde à travers les yeux d'Austerlitz, on se rend compte qu'aucun des examens qu'il a fait de son entourage n'est objectif. Les maintes réflexions qu'il partage avec le narrateur sont toutes le fruit de son passé, elles en sont influencées et reflètent la psychologie troublée du personnage. Nous devons nous rendre à l'évidence que le personnage principal de Sebald est profondément troublé par son passé, et ne cesse de vouloir y revenir dans toutes les choses qu'il entreprend dans la vie quotidienne. Cela dit, à part le traumatisme qu'Austerlitz a vécu, persiste une critique de la société moderne révélée par l'auteur au moyen de son personnage. Dans cette partie nous allons aborder les discours d'Austerlitz sur l'architecture des gares et les origines de certaines de ses interprétations ( à l'exception de la *Liverpool station*, car celle-ci fut déjà amplement analysée dans notre chapitre sur *La mémoire* ). Nous nous bornerons à répéter qu'elle est évidemment d'une importance capitale quant à son incidence sur la personnalité d'Austerlitz.

Une des premières gares décrite dans l'œuvre est la gare centrale d'Antwerpen. C'est également l'où se sont rencontré le narrateur et Austerlitz. Les deux personnages de Sebald partagent un sens de l'architecture et une perspicacité accrue : « Unsere Antwerpener Konversationen, wie er sie später bisweilen genannt hat, drehten sich, seinem erstaunlichen Fachwissen entsprechend, in erster Linie um baugeschichtliche Dinge [...]. » (p. 16 ; p. 16) La sympathie immédiate entre les deux voyageurs n'est certainement pas anodine ; elle relève du fait que tout deux partagent une même culture et une même époque. Malheureusement, la gare centrale d'Antwerpen ne fait pas exception à l'architecture quelque peu pompeuse et grandiose dont font preuve les architectes dont nous avons évoqué le travail auparavant. Cette gare fut créée dans les circonstances suivantes : « [...] war es der persönliche Wunsch des Königs Leopold, unter dessen Patronat sich der anscheinend unaufhaltsame Fortschritt vollzog, die nun auf einmal zur Verfügung stehende Gelder an die Errichtung öffentlicher Bauwerke zu wenden, die seinem aufstrebenden Staat ein weltweites Renommee verschaffen sollten. » (p. 17-18 ; p. 17-18) Elle n'échappe donc pas à la règle du paraître et de l'intérêt esthétique en tant qu'objet de convoitise et de jalousie. Il s'agit d'impressionner le plus possible, et pour ce faire, l'architecture de la gare fut créée de façon à rassembler plusieurs époques dans le choix du style : ainsi, des formes inspirées des palais de la Renaissance italienne et des influences byzantines et maures du Moyen-âge se côtoient aussi normalement que si elles avaient existées ensemble. En réalité, l'architecte Delacenserie mélange le passé et le futur dans sa création, bien que cela ne soit pas obligatoirement bénéfique pour chacune des époques. Le but n'est pas de conserver l'intégrité des différentes

époques, mais bien plus de profiter au maximum de l'ampleur et de la décadence de chaque style architecturale.

D'ailleurs le symbole central de la coupole de la gare n'a pas été choisi pour les motifs qu'on aurait pu lui attribuer au départ : « [...] wobei das heraldische Motiv des Bienenkorbs übrigens nicht, wie man zunächst meinen möchte, die dem Menschen dienstbar gemachte Natur versinnbildlicht, auch nicht etwa den Fleiß als eine gemeinschaftliche Tugend, sondern das Prinzip der Kapitalakkumulation. » (p. 21 ; p. 20) Cette citation résume parfaitement le sens de notre analyse, car elle dénonce la tendance vers laquelle notre société penche depuis ce dernier demi-siècle. Si Sebald attribue la place royale dans le défilé des symboles architecturaux au temps, cela ne va pas sans confirmer la maxime capitaliste selon laquelle « le temps c'est de l'argent ». Les voyageurs doivent tous se soumettre à son ordre et l'économie moderne est réglée sur une optimisation maximale de chaque minute et chaque seconde. Paradoxalement le temps est figé pour Austerlitz, il n'y a pas de début ni de fin ; il ne se soumet donc pas aux règles temporelles auxquelles nous adhérons habituellement. Sans doute est-ce la raison pour laquelle il arrive à avoir un point de vue aussi objectif sur certaines tendances dans notre société, car il se situe en dehors de son influence. Bien qu'Austerlitz soit un personnage moderne, il n'arrive pas tout à fait à s'intégrer dans la société qui l'entoure : « The absence of hope of the hopeless and an utopian vision for a liberating potential of modernity results in the text's melancholic vision of loss and displacement. The repudiation of the promises of progress and enlightenment is achieved precisely through the novel's evocation of

modernity, on the one hand, and the depletion of its emancipatory potential, on the other hand<sup>62</sup>. »

Les gares de Paris possèdent pour Austerlitz une sorte de fascination mélancolique dont il ne peut réellement s'expliquer l'origine. Il a toujours eu un penchant pour les analyses architecturales de tous les genres de monuments, du moment que cela réfère au style capitaliste, le « Ordnungszwang » et le « Zug ins Monumentale » étant tous deux attributs les plus importants. Cependant, Austerlitz a toujours senti qu'il avait une attirance particulière pour les gares et les sentiments qu'elles éveillent en lui :

Richtig sei jedoch auch, daß er bis heute einem ihm selber nicht recht verständlichen Antrieb gehorche, der irgendwie mit einer früh schon in ihm sich bemerkbar machenden Faszination mit der Idee eines Netzwerks, beispielsweise mit dem gesamten System der Eisenbahnen, verbunden sei. [...] Nicht selten sei er auf den Pariser Bahnhöfen, die er, wie er sagte, als Glücks- und Unglücksorte zugleich empfand, in die gefährlichsten, ihm ganz und gar unbegreiflichen Gefühlsströmungen geraten. (p. 53 ; p. 49-50)

À cet instant, il n'est pas encore conscient des raisons qui le poussent vers ce genre de fascination mélancolique, car la citation se situe au début de l'œuvre, lorsqu'Austerlitz ne savait encore rien sur son passé et ses souvenirs perdus. Une fois de plus, le travail inconscient devance l'esprit et la raison, car même sans avoir encore aucune notion du traumatisme qui l'attend, les symptômes de la lutte intérieure eux, sont déjà au rendez-vous. Si Austerlitz est tant fasciné par certaines gares et par certaines tendances architecturales présentes dans le réseau des trains, c'est bien parce qu'au fond de lui, la mémoire de ce long voyage qui l'a séparé de sa mère est enfoui quelque part. La réalité qu'il vit est parsemée de ce genre

---

<sup>62</sup> Karin Bauer, « The Dystopian Entwinement of Histories and Identities in W.G. Sebald's *Austerlitz* » in *History-Memory-Trauma*, Berlin, Éditions Walter de Gruyter, 2006, p. 235

d'expériences ; c'est pourquoi nous pouvons à notre tour parler d'un réseau de souvenirs qui travaillent à faire leur apparition dans les moments les plus opportuns.

La gare d'Austerlitz est la plus importante parmi les gares parisiennes pour Austerlitz, et ce déjà depuis le temps de ses études dans la capitale. À l'époque, il entretenait une relation ambiguë avec ce lieu qui semblait pouvoir le toucher de manières si différentes :

Dieser Bahnhof, sagte Austerlitz, ist für mich von jeher der rätselhafteste aller Pariser Bahnhöfe gewesen. Ich habe mich während meiner Studienzeit viele Stunden lang in ihm aufgehalten und sogar eine Art Denkschrift über seine Anlage und Geschichte verfaßt. Es hat mich damals besonders fasziniert, wie die von der Bastille herkommenden Métrozüge, nachdem sie die Seine überquert haben, über das eiserne Viadukt seitwärts in den oberen Stock des Bahnhofs hineinrollen, gewissermaßen verschluckt werden von der Fassade. Zur gleichen Zeit fühlte ich mich beunruhigt von der hinter dieser Fassade gelegenen, nur von einem spärlichen Licht erhellten und fast vollkommen leeren Halle, in der sich eine aus Balken und Brettern roh zusammengezimmerte Bühne mit galgenähnlichen Gerüsten und allerhand verrosteten Eisenhaken erhob, von der mir später gesagt wurde, daß sie zur Aufbewahrung von Fahrrädern diene. (p. 412 ; p. 392-393)

L'image qu'il décrit à la fin est plutôt sinistre : il parle de pendaison et de crochets, vocabulaire assez macabre. Compte tenu du fait qu'il n'est pas encore conscient de ses souvenirs, lesquels sont pourtant présents en lui et l'influencent, l'évocation de la pendaison pourrait être reliée au fait que c'est de cette gare que son père a été envoyé vers le camp de *Gurs* où il fut interné par la suite. Bien sûr nous n'avons pas de certitudes, étant donné que le récit s'achève peu après la dernière rencontre entre le narrateur et Austerlitz ; néanmoins, il est fort probable que son père n'ait pas survécu à l'internement. Et si c'était le cas, le vocabulaire de la mort peut tout simplement être en liaison avec le fait que les camps étaient en majorité mortels pour les prisonniers.

Outre cet aspect sinistre de la pendaison, on retrouve d'autres allusions donnant à penser que cette gare joue un rôle inquiétant et prémonitoire dans la vie d'Austerlitz :

Als ich diese Bühne an einem Sonntagnachmittag mitten in der Ferienzeit zum erstenmal betreten hatte, war dort kein einziges Fahrrad zu sehen gewesen, und möglicherweise hat sich mir deshalb, oder wegen der ausgerufenen Taubenfedern, die überall auf den Bodenbrettern herumlagen, der Eindruck aufgedrängt, ich befinde mich am Ort eines ungesühnten Verbrechens. Im übrigen, sagte Austerlitz, existiert die sinistre Holzkonstruktion nach wie vor. (p. 412-413 ; p. 393)

Il est curieux qu'Austerlitz ressente cette impression de se trouver dans un endroit empreint de crime, alors qu'il s'agit d'un lieu public on ne peut plus commun. Compte tenu de son passé, les gares ont toujours joué un rôle important pour lui, bien qu'il n'en ait pas toujours été conscient. Le *refoulement* de ses souvenirs l'empêche de se remémorer le moment de la séparation, c'est pourquoi ces endroits le font penser à un crime qui n'a jamais été puni ; le crime étant en l'occurrence, la séparation forcée d'avec sa mère.

Pour clore ce chapitre sur l'architecture, une dernière précision s'impose : la vie d'Austerlitz n'est pas nécessairement une vaine illusion. Certes, beaucoup d'éléments qui ont fait de lui quelqu'un d'aussi passionné et minutieux sont liés à ses impasses existentielles. Peut-être que s'il n'avait pas perdu ses parents, il ne se serait pas lancé dans des études sur l'architecture. Il n'aurait pas non plus été fasciné par l'ambition, bien qu'elle puisse être prétentieuse par moments, des architectes de notre siècle. Toutefois, la valeur de ses études n'en est pas amoindrie. Le déclin de la culture est un sujet important, et en cela le personnage principal de Sebald s'est taillé à sa façon

une place parmi les critiques de notre temps. Sous forme de roman, l'auteur nous livre avec finesse ses pensées sur la société moderne.

### *E. La mort et la photographie*

À travers l'œuvre de Sebald on retrouve des photographies qui illustrent ses propos. Elles ajoutent à la vraisemblance du récit, car bien qu'il soit en réalité fictif, il évoque des données réelles. Autre chose remarquable est le fait que Sebald introduise même des photographies personnelles dans la narration, où l'on est supposé voir Austerlitz à plusieurs reprises durant son enfance. D'ailleurs, le sujet de la photographie se rattache à celui de l'architecture, car elle lui permet d'avoir une perspective moins personnelle lorsqu'il analyse les monuments historiques. Il préfère photographier des choses et des formes plutôt que des personnes, car prendre en photo celles-ci le dérange :

In der Hauptsache hat mich von Anfang an die Form und Verslossenheit der Dinge beschäftigt, der Schwung eines Stieggeländers, die Kehlung an einem steinernen Torbogen, die unbegreiflich genaue Verwirrung der Halme in einem verdorrten Büschel Gras. Hunderte solcher Aufnahmen habe ich in Stower Grange meist in quadratischen Formaten abgezogen, wohingegen es mir immer unstatthaft schien, den Sucher der Kamera auf einzelne Personen zu richten. (p. 116-117 ; p. 109)

On peut se demander à juste titre quelle est la raison de la réticence d'Austerlitz de prendre en photo des personnes en chair et en os. Il utilise le mot : « unstatthaft »; ce qui renvoi à la décence. Nous savons qu'il est extrêmement pudique dans ses relations sociales et qu'il a du mal à entretenir de véritables relations avec les gens. Peut-être cela joue-t-il un rôle lorsqu'il nous explique qu'il préfère prendre en photo les choses plutôt que les êtres humains. En plus, selon lui, les objets ne se dévoilent pas immédiatement, il faut les découvrir et les observer pour mieux pouvoir les apprécier. Une façon de les approcher serait donc par la photographie, car elle lui

permettrait d'avoir une vision exacte des choses, selon un fantasme que Roland Barthes analyse en ces mots :

Dans l'image, l'objet se livre en bloc et la vue en est *certaine* – au contraire du texte ou d'autres perceptions qui me donnent l'objet d'une façon floue, discutable et m'incitent de la sorte à me méfier de ce que je crois voir. Cette certitude est souveraine parce que j'ai le loisir d'observer la photographie avec intensité; mais aussi, j'ai beau prolonger cette observation, elle ne m'apprend rien. C'est précisément dans cet arrêt de l'interprétation qu'est la certitude de la Photo : je m'épuise à constater que *ça a été*; pour quiconque tient une photo dans la main, c'est là une « croyance fondamentale », une « Urdoxa », que rien ne peut défaire, sauf si l'on me prouve que cette image *n'est pas* une photographie<sup>63</sup>.

La certitude des objets doit être rassurante pour Austerlitz, si elle le pousse à préférer prendre en photo les choses plutôt que les hommes. Bien qu'elle soit limitée, en tant qu'elle ne livre a priori rien d'autre que cette certitude, la photographie a pourtant cet avantage qu'au moins on ne puisse lui ôter la connaissance *fondamentale* que l'objet a existé tel qu'il est représenté. Lorsqu'Austerlitz parle de « *Verschlossenheit* », cela est analogue à la déclaration de Roland Barthes selon laquelle on ne sait rien de plus que *ça a été*. Il n'y a pas d'émotion qui se libère, on peut donc se laisser aller tranquillement à l'observation de la photo, sans crainte d'être surpris par un *punctum* inattendu. *D'après* Barthes, la différence entre prendre une personne en photo ou un objet réside dans l'*air* :

Cependant, dès qu'il s'agit d'un être – et non plus d'une chose – l'évidence de la Photographie a tout un autre enjeu. Voir photographiés une bouteille, une branche d'iris, une poule, un palais, n'engage que la réalité. Mais un corps, un visage, et qui plus est, souvent, ceux d'un être aimé? Puisque la Photographie (c'est la son noème) *authentifie* l'existence de tel être, je veux le retrouver en entier, c'est-à-dire en essence, « tel qu'en lui-même », au delà d'une simple ressemblance, civile ou héréditaire. Ici, la platitude de la Photo devient plus douloureuse; car elle ne peut répondre à mon désir fou, que par quelque chose d'indicible : évident (c'est la loi de la Photographie) et cependant improbable (je ne puis le prouver). Ce quelque chose, c'est l'*air*<sup>64</sup>.

<sup>63</sup> Roland Barthes, *La chambre claire*, Paris, Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980, p. 165

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 168

Plus loin, Barthes explique plus précisément ce que veut dire cet *air* : « L'air (j'appelle ainsi, faute de mieux, l'expression de vérité) est comme le supplément intraitable de l'identité, cela qui est donné gracieusement, dépouillé de toute « importance » : l'air exprime le sujet, en tant qu'il ne se donne pas d'importance. Sur cette photo de vérité, l'être que j'aime, que j'ai aimé, n'est pas séparé de lui-même : enfin il coïncide<sup>65</sup>. » L'*air* est donc cet ajout à la photographie qui lui donne vie. Sans cela, elle ne serait qu'une représentation banale et sans intérêt émotionnel; elle conserverait certes un intérêt esthétique ou culturel pour l'observateur, son *studium*, mais pour le singulier, elle ne serait rien d'autre que du papier imprimé. Or, ce qui est fascinant, c'est qu'Austerlitz recherche justement ce vide, en ne voulant photographier que les objets. Sans doute a-t-il peur de cette *essence*, de cet *air*. Barthes explique que : « Imaginairement, la Photographie (celle dont j'ai l'*intention*) représente ce moment très subtil où, à vrai dire, je ne suis ni un sujet ni un objet, mais plutôt un sujet qui se sent devenir objet : je vis alors une micro-expérience de la mort (de la parenthèse) : je deviens vraiment spectre<sup>66</sup>. » Quoi de plus normal que cela puisse effrayer Austerlitz ? Il a déjà eu suffisamment de spectres qui l'ont hanté durant sa vie, pour que cela lui ait passé l'envie d'en créer lui-même en prenant d'autres personnes en photo.

De plus, photographier quelqu'un signifie également le *déroprier* de lui-même : « ce que je vois, c'est que je suis devenu Tout-image, c'est-à-dire la Mort en personne; les autres – l'Autre – me déroprient de moi-même, ils font de moi, avec

---

<sup>65</sup> Roland Barthes, *La chambre claire*, Paris, Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980, p. 168

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 30

férocity, un objet<sup>67</sup> [...]. » Cette perspective est à coup sûr ce qui retient Austerlitz de prendre les gens en photo, car ayant lui-même été *déproprié* de son passé, il n'aimerait pas obliger les autres à subir cette déchirure. Après qu'on ait pris une photo d'une personne, on peut se demander ce qu'il en advient lorsqu'on la regarde après coup. D'après Barthes, les photographies les plus émouvantes sont celles qui sont personnelles et non celles qui sont destinées au grand public; mais une chose que ces deux catégories ont en commun, c'est qu'elles se limitent à une production *unique du référent* : « Ce que la photographie reproduit à l'infini n'a lieu qu'une fois : elle répète mécaniquement ce qui ne pourra jamais plus se répéter existentiellement. En elle, l'événement ne se dépasse jamais vers autre chose : elle ramène toujours le corpus dont j'ai besoin au corps que je vois<sup>68</sup> [...]. » Cela réduit l'utilisation de la photographie au présent, dans le sens où elle n'est pas créatrice de nouvelle vie. Peut-être Austerlitz voit-il en cette limitation une perspective vaine de la photographie, car elle ne lui permettrait pas d'aller au-delà de la limite temporelle donnée; nous allons développer cette réflexion dans les paragraphes qui suivent.

Un aspect de la photographie qui fascine Austerlitz : le moment où il développe les photos qu'il a prises durant la journée :

Besonders in den Bann gezogen hat mich bei der photographischen Arbeit stets der Augenblick, in dem man auf dem belichteten Papier die Schatten der Wirklichkeit sozusagen aus dem Nichts hervorkommen sieht, genau wie die Erinnerungen, sagte Austerlitz, die ja inmitten der Nacht in uns auftauchen und die sich dem, der sie festhalten will, so schnell wieder verdunkeln, nicht anders als ein photographischer Abzug, den man zu lang im Entwicklungsbad liegenlässt. (p. 117 ; p. 109)

<sup>67</sup> Roland Barthes, *La chambre claire*, Paris, Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980, p. 31

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 15

Nous avons ici une explication de sa fascination pour les photographies; en effet, elles lui permettent de voir non seulement les choses à travers une sorte de protection qu'est l'objectif, mais elles lui rappellent en plus un des aspects de sa vie. S'il est autant attiré par le moment où les objets resurgissent du néant, c'est que, comme il en fait la comparaison, cela lui rappelle sa propre situation. Il aimerait bien que ce qui arrive lors du procédé du développement des photos lui arrive aussi : il souhaite que la réalité refasse surface dans sa vie comme sur le papier. Il le dit d'ailleurs plus loin : les souvenirs lui échappent, ils refont surface pour un instant, mais dès qu'on essaie de les retenir, ils disparaissent tout aussi rapidement. Barthes explique clairement ce phénomène : « Ruse du vocabulaire : on dit « développer une photo »; mais ce que l'action chimique développe, c'est l'indéveloppable, une essence (de blessure), ce qui ne peut se transformer, mais seulement se répéter sous les espèces de l'insistance (du regard insistant)<sup>69</sup>. » C'est en cela que le développement s'apparente à la quête de son passé ; la *blessure* ne se dévoile pas, elle ne fait que réapparaître sous différents angles et différents symptômes. Le jour où Austerlitz arrivera à capter cette *essence*, sera le jour où le *regard insistant* aura percé son passé.

Lorsque Vera montre à Austerlitz une photo de lui enfant, elle fait une réflexion qui lui reste en mémoire :

Es vergingen Minuten, sage Austerlitz, in denen auch ich die zu Tal fahrende Schneewolke zu sehen glaubte und bis ich Vera weitersprechen hörte von dem Ungründlichen, das solchen aus der Vergessenheit aufgetauchten Photographien eigen sei. Man habe den Eindruck, sagte sie, es rühre sich etwas in ihnen, als vernehme man kleine Verzweiflungsseufzer, gémissements de désespoir, so sagte

<sup>69</sup> Roland Barthes, *La chambre claire*, Paris, Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980, p. 81

sie, sagte Austerlitz, als hätten die Bilder selbst ein Gedächtnis und erinnerten sich an uns, daran, wie wir, die Überlebenden, und diejenigen, die nicht mehr unter uns weilen, vordem gewesen sind. (p. 265-266 ; p. 253)

Les photos oubliées qu'on retrouve ont ceci de mystérieux, qu'elles nous révèlent une partie de notre vie qui ne nous est pas présente à l'esprit. Étonnamment, Vera personnifie ces photos et leur attribue des traits humains, comme la tristesse et la mélancolie. Bien évidemment, elle parle d'elle-même lorsqu'elle dit que les photos évoquent le passé de ceux qui les observe; or, en déplaçant la perspective de l'observation vers les images, elle leur donne plus d'importance dans la narration. Nous pouvons pousser la personnification au niveau supérieur :

La photo est littéralement une émanation du référent. D'un corps réel qui était là, sont parties des radiations qui viennent me toucher, moi qui suis ici; peu importe la durée de la transmission; la photo de l'être disparu vient me toucher comme les rayons différés d'une étoile. Une sorte de lien ombilical relie le corps de la chose photographiée à mon regard : la lumière, quoique impalpable, est bien ici un milieu charnel, une peau que je partage avec celui ou celle qui a été photographié<sup>70</sup>.

La photographie ne serait en quelque sorte plus « morte », elle serait le transfert d'une partie matérielle de l'être photographié. Certes il ne s'agit pas de parties corporelles en tant que tel, mais le fait qu'il y ait une empreinte qui se soit faite atteste tout de même d'un lien important avec le *référent*. C'est pourquoi nous disions plus haut que la personnification prend un aspect nouveau, car elle n'est plus seulement affective, elle devient pratiquement réelle; et lorsque Vera dit qu'il lui semble entendre des « soupirs de désespoir » émaner de telles photos oubliées, elle n'a peut-être pas si tort, puisqu'en qu'en fin de compte quelque chose de vivant a laissé son empreinte sur le papier.

---

<sup>70</sup> Roland Barthes, *La chambre claire*, Paris, Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980, p. 126-127

La photographie d'Austerlitz enfant, que Vera lui donne, ramène un certain nombre d'émotions à la surface. D'abord, il est incapable de se souvenir du moment où elle a été prise; il ressent alors un sentiment de panique l'envahir, car il se retrouve face à son passé, mais n'arrive pas à se réconcilier avec lui : « La photographie ne remémore pas le passé (rien de proustien dans une photo). L'effet qu'elle produit sur moi n'est pas de restituer ce qui est aboli (par le temps, la distance), mais d'attester que cela que je vois, a bien été. Or c'est là un effet proprement scandaleux<sup>71</sup>. » D'où la dualité de la photographie. Dans le cas où le public est à la fois *Spectator* et *réfèrent*, cette dualité est encore plus marquante, car elle ne réconcilie pas toujours les deux rôles. Ici Austerlitz ne se rappelle par exemple pas du tout d'avoir été pris en photo. Et pourtant il doit se voir sur papier, preuve que c'est bien lui qui est le *réfèrent* : « ce que je vois, ce n'est pas un souvenir, une imagination, une reconstitution, un morceau de la Maya, comme l'art en prodigue, mais le réel à l'état passé : à la fois le passé et le réel<sup>72</sup>. » Nous nous retrouvons une fois de plus confrontés à la problématique temporelle qui hante Austerlitz : le temps est irréconciliable avec son besoin de retrouver son passé. Il se sent impuissant face à la photographie prise lorsqu'il était encore enfant, car il lui est impossible de se souvenir du moment de la photo. Il ne se reconnaît donc pas comme *réfèrent*; pourtant, la photographie en elle-même est la preuve irréfutable que ce moment a bien existé. Et c'est encore un instant qui lui échappe des mains : « L'important, c'est que la photo possède une force constative, et que le constatif de la Photographie porte, non sur l'objet, mais sur le temps. D'un point de vue

---

<sup>71</sup> Roland Barthes, *La chambre claire*, Paris, Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980, p. 129

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 130

phénoménologique, dans la Photographie, le pouvoir d'authentification prime sur le pouvoir de représentation<sup>73</sup>. » Le déchirement qui s'opère constitue un nouveau *punctum*, un nouveau moment qui stimule l'émotion, mais qui se démarque du *punctum* auquel Barthes nous avait introduit de prime abord. Il concerne d'autant plus notre travail qu'il réfère à l'angoisse que ressent Austerlitz en regardant sa photo : « Je sais maintenant qu'il existe un autre *punctum* (un autre « stigmaté ») que le détail. Ce nouveau *punctum*, qui n'est plus de forme, mais d'intensité, c'est le Temps, c'est l'emphase déchirante du noème (« ça-a-été »), sa représentation pure<sup>74</sup>. » La photographie ne se laisse pas apprivoiser aussi facilement; elle reste une source de contradictions permanentes pour qui souhaite s'en servir. Et pourtant, elle est capable de remuer des émotions les plus intenses pour quiconque l'observe. Si Austerlitz est autant fasciné par cet art au long de l'œuvre, c'est qu'elle est en étroite relation avec le sujet qui lui tient le plus à cœur : le *Temps*.

Peu après la découverte de cette photo, il fait un rêve dans lequel il se voit dans sa maison à Prague où il attend ses parents; mais lorsqu'ils rentrent à la maison, ils ne lui portent aucune attention. Curieusement, Austerlitz perçoit ses parents à l'âge qu'ils auraient dû avoir s'ils n'étaient pas morts dans les camps. Cela le fait réfléchir sur le sens de la mort et du temps :

[...] doch ist es mir immer mehr, als gäbe es überhaupt keine Zeit, sondern nur verschiedene, nach einer höheren Stereometrie ineinander verschachtelte Räume, zwischen denen die Lebendigen und die Toten, je nachdem es ihnen zumute ist, hin und her gehen können, und je länger ich es bedenke, desto mehr kommt es mir vor, daß wir, die wir uns noch am Leben befinden, in den Augen der Toten irreale und nur manchmal, unter bestimmten Lichtverhältnissen und atmosphärischen Bedingungen sichtbar werdende Wesen sind. (p. 269 ; p. 256)

<sup>73</sup> Roland Barthes, *La chambre claire*, Paris, Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980, p. 139

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 148

De la même façon dont Austerlitz perçoit le thème du temps, il interprète les relations entre les morts et les vivants : il inverse le fonctionnement habituel selon lequel ce sont les morts qui sont des souvenirs pour les vivants. Il fait de l'au-delà le monde principal, là où les mortels apparaissent de temps à autre sous des formes plus ou moins vagues. Normalement c'est le contraire qui se produit avec, par exemple, les apparitions et les fantômes; c'est pourquoi nous parlons d'inversion. De plus, nous retrouvons la perception temporelle selon laquelle le temps n'est pas linéaire, mais apparaît sous forme de pièces parallèles, permettant aux morts et aux vivants de se côtoyer. Ce qui est certain, c'est que son rêve dans lequel il se sent isolé de ses parents dont il sait qu'ils devraient être morts en réalité, l'a influencé dans son idée que le monde des morts pourrait être en définitive le monde réel.

Au départ, sa perception des morts n'était pas tout à fait la même qu'à présent, bien que le lecteur se trouve malgré tout dans un registre semblable. La première fois qu'il se pose des questions sur ce qui advient des personnes lorsqu'elles meurent, c'est au moment où Evans, le cordonnier de Bala, lui raconte sa vision de l'Au-delà :

*Im Gegensatz zu Elias, der Krankheit und Tod immer in einen Zusammenhang brachte mit Prüfung, gerechter Strafe und Schuld, erzählte Evan von Verstorbenen, die das Los zur Unzeit getroffen hatte, die sich um ihr Teil betrogen wußten und danach trachteten, wieder ins Leben zurückzukehren. Wer ein Auge für sie habe, sagte Evans, der könne sie nicht selten bemerken. Auf den ersten Blick sähen sie aus wie normale Leute, aber wenn man sie genauer anschaute, verwischten sich ihre Gesichter oder flackerten sie ein wenig an den Rändern. Auch seien sie meist um eine Spanne kleiner, als sie zu ihren Lebzeiten waren, denn die Erfahrung des Todes, behauptete Evans, verkürzt uns, gerade so wie ein Stück Leinwand eingeht, wenn man es zum ersten Mal wäscht. (p. 82-83 ; p. 77-78)*

Pareil au premier extrait évoquant le lien entre les morts et les vivants, ce qui caractérise les deux entités, c'est qu'elles apparaissent de manière semblable l'une à l'autre : toutes deux sont imprécises pour l'autre et ne sont visibles qu'à certains moments ou à certaines personnes en particulier. De plus, Evans explique à

Austerlitz que ce qui sépare les morts des vivants n'est guère plus épais qu'un tissu de soie. Sans doute cela est-il lié au fait que le fonctionnement temporel n'est pas celui que l'on croit, du moins pour Austerlitz. Si les morts sont en dehors du temps, alors qu'est-ce qui peut les empêcher de se promener entre les différentes réalités? Le point commun des extraits que nous analysons, c'est que nous voyons une perception de la mort et du temps que nous retrouvons chez des personnes marginales. Celles-ci ne s'accordent pas aux perceptions ordinaires imposées par la société, ce qui permet à leur imagination de jouer avec la réalité et de créer d'autres schèmes de fonctionnement. C'est pourquoi les défunts sont plus accessibles et la séparation d'avec les vivants n'est plus aussi marquée.

Plus loin dans le récit, lors de travaux effectués afin d'agrandir le métro de Londres, des cimetières entiers ont été redécouverts. Austerlitz se trouvait à cet endroit pour ses recherches architecturales et a pris alors plusieurs photos de sépultures :

Geradeso wie die Lebendigen ziehen die Toten, wenn es ihnen zu eng wird, nach draußen in eine weniger dicht besiedelte Gegend, wo sie in gehörigem Abstand voneinander ihre Ruhe finden können. Aber es kommen ja immer neue nach, in unendlicher Folge, zu deren Unterbringung zuletzt, wenn alles belegt ist, Gräber durch Gräber gegraben werden, bis auf dem ganzen die Gebeine kreuz und quer durcheinander liegen. Dort, wo einmal die Bestattungs- und Bleichfelder waren, auf dem Areal der 1865 erbauten Broadstreet Station, kamen 1984 bei den im Zuge der Abbrucharbeiten vorgenommenen Ausgrabungen unter einem Taxistand über vierhundert Skelette zutage. Ich bin damals des öfteren dort gewesen, sagte Austerlitz, teilweise wegen meiner baugeschichtlichen Interessen, teilweise auch aus anderen, mir unverständlichen Gründen, und habe photographische Aufnahmen gemacht von den Überresten der Toten [...]. (p. 192 ; p. 182)

Austerlitz personnifie les morts au début de cet extrait, dans le sens où il leur suppose une volonté d'agir qu'on attribue d'habitude aux vivants. Lorsque nous avons parlé de sensibilité auparavant, nous aurions pu illustrer nos propos par cet extrait, car il montre combien la vision de la mort d'Austerlitz est différente de ce

que le lecteur peut imaginer. Un autre point que nous abordons ici est la question de la sépulture. Comment offrir un repos décent aux morts lorsque leurs tombeaux sont recouverts par d'autres tombeaux, et ensuite mélangées les uns aux autres, recouverts et aplanis afin de construire une gare par-dessus? Le respect des morts n'est pas maintenu si on s'empresse ainsi à réutiliser l'espace de la sépulture. Pour Austerlitz, c'est comme si les morts étaient toujours présents dans certains lieux empreints de signification. Il prend d'ailleurs des photographies des cadavres déterrés, à la fois par intérêt et, comme il le dit, en raison d'une poussée intérieure dont il ne connaît pas la cause. On s'imagine souvent que le cadavre est une chose inerte, mais Harrison nous démontre qu'il en est tout autrement :

Malgré son immobilité pesante, rien n'est plus dynamique qu'un cadavre. C'est l'évènement du passage qui se déroule sous nos yeux. Ce phénomène du passage – d'où provient notre idée abstraite du passé – fait du corps sans vie une « chose » relationnelle qui, dans sa sujétion au pouvoir de la mort, lie ensemble le passé, le présent et l'avenir. Le passé (le ne-plus-être-ici de la personne), le présent (le cadavre dans son être-là-devant) et l'avenir (le destin qui attend ceux qui marchent dans les pas du défunt) convergent tous dans le corps du mort, au moins tant qu'il reste l'objet de l'attention et de la sollicitude des vivants. Un cadavre, en lui-même, ne dérange pas, et ne révèle rien. Il ne devient la personification de la transcendance que dans sa relation généalogique, sentimentale ou institutionnelle au survivant aimant<sup>75</sup>.

Les temps convergent certes dans un cadavre, mais pour Austerlitz, dont la notion temporelle est déformée, le temps principal qu'il voit est le passé. S'il est autant attiré par les morts qu'il voit déterrés, c'est qu'ils lui rappellent qu'il existe un temps révolu dont ils sont témoins. Sa fascination pour le passé et les morts vient du fait qu'il essaie de se réapproprier une partie de lui-même perdue à jamais. Il pourra certes reprendre le fil de ses souvenirs, mais le lien avec ses parents est coupé pour

---

<sup>75</sup> Roland Barthes, *La chambre claire*, Paris, Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980, p. 142

toujours. Ses actions sont guidées par le désir de ce contact, malheureusement rendu impossible par l'action du temps :

Dans la photographie, la présence de la chose (à un certain moment passé) n'est jamais métaphorique; et pour ce qui est des êtres animés, sa vie non plus, sauf à photographier des cadavres; et encore : si la photographie devient alors horrible, c'est parce qu'elle certifie, si l'on peut dire, que le cadavre est vivant, *en tant que cadavre* : c'est l'image vivante d'une chose morte. Car l'immobilité de la photo est comme le résultat d'une confusion perverse entre deux concepts : le Réel et le Vivant : en attestant que l'objet a été réel, elle induit subrepticement à croire qu'il est vivant, à cause de ce leurre qui nous fait attribuer au Réel une valeur absolument supérieure, comme éternelle; mais en déportant ce réel vers le passé (« *ça a été* »), elle suggère qu'il est déjà mort<sup>76</sup>.

Les cadavres qu'Austerlitz prend en photo subissent cette analogie contradictoire inhérente à la photographie : durant un instant on les croit vivants, car elle atteste qu'ils ont un jour *été*. De la même manière, ses parents ont un jour *été*, et les photographies attestent donc de cette existence. Mais elles rappellent en même temps que ce passé est révolu. Bien que dans un premier temps on croit assister à une résurrection, ou plutôt à la présence vivante du *réfèrent*, l'illusion laisse place à la reconnaissance que la vie est révolue et qu'à présent prime la mort :

Le nom du noème de la Photographie sera donc : « *Ca a été* », ou encore : l'intraitable. En latin (pédantisme nécessaire parce qu'il éclaire des nuances), cela se dirait sans doute : « *interfuit* » : cela que je vois s'est trouvé là, dans ce lieu qui s'étend entre l'infini et le sujet (*operator* ou *spectator*); il a été là, et cependant tout de suite séparé; il a été irrécusablement présent, et cependant déjà différé. C'est tout cela que veut dire le verbe *intersum*<sup>77</sup>.

La photographie ne peut nous aider à faire notre deuil, car bien qu'elle atteste que le réfèrent a existé et qu'il est à présent révolu (si, bien évidemment, la photographie est suffisamment ancienne pour que les personnes représentées soient bel et bien mortes), elle n'offre aucun moyen au *spectator* de travailler à symboliser cette mort :

<sup>76</sup> Roland Barthes, *La chambre claire*, Paris, Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980, p. 124

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 120-121

Carence stérile, cruelle : je ne puis *transformer* mon chagrin, je ne puis dériver mon regard; aucune culture ne vient m'aider à parler cette souffrance que je vis entièrement à même la finitude de l'image (c'est pourquoi, en dépit de ses codes, je ne puis *lire* une photo) : la Photographie – ma Photographie – est sans culture : lorsqu'elle est douloureuse, rien, en elle, ne peut transformer le chagrin en deuil. Et si la dialectique est cette pensée qui maîtrise le corruptible et convertit la négation de la mort en puissance de travail, alors, la Photographie est indialectique : elle est un théâtre dénaturé où la mort ne peut « se contempler », se réfléchir et s'intérioriser; ou encore : le théâtre mort de la Mort, la forclusion du Tragique; elle exclut toute purification, toute *catharsis*<sup>78</sup>.

C'est pourquoi Blanchot parle de la photographie comme d'une « Sirène », car elle ne se laisse pas capturer et catégoriser aussi facilement. Elle induit en erreur le *spectator* qui attend d'elle une explication à la douleur qu'elle provoque. Elle déclenche des sentiments parfois très intenses, mais laisse celui qui ressent sur sa faim; l'abandonnant à son sort après l'avoir ensorcelé : « du point de vue du regard, « l'essence de l'image est d'être toute dehors, sans intimité, et cependant plus inaccessible et mystérieuse que la pensée du fort intérieur; sans signification, mais appelant la profondeur de tout sens possible; irrévélee et pourtant manifeste, ayant cette présence-absence qui fait l'attrait et la fascination des Sirènes » (Blanchot)<sup>79</sup>. »

L'histoire du colonel Chabert est associée au thème de la mort, dans le sens où il reflète la relation qu'entretient Austerlitz avec elle. Il y a également un lien avec la photographie, car c'est précisément dans les volumes de Balzac, et dans celui relatant l'histoire du colonel Chabert, que Vera retrouve des anciennes photographies d'Austerlitz qu'elle avait complètement oubliées. Parmi toute la collection de Balzac contenant cinquante cinq livres, c'est précisément dans celui parlant du colonel Chabert qu'Austerlitz découvre ces photos; et ce, alors qu'il vient tout juste de

---

<sup>78</sup> Roland Barthes, *La chambre claire*, Paris, Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980, p. 141

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 165

retrouver Vera. Il est important de souligner le rôle décisif du hasard dans l'œuvre de Sebald. Il guide les actions de tous les personnages et leur confère une solennité et une importance qu'elles n'auraient jamais possédées si elles n'avaient pas été combinées d'une certaine façon et qu'elles n'avaient suivi l'ordre dans lequel elles ont été placées. Le colonel Chabert représente le revenant, celui qui ressurgit des morts :

Jahre später, nach einer langen Irrfahrt durch Deutschland, kehrt der sozusagen von den Toten auferstandene Obrist nach Paris zurück, um sein Anrecht auf seine Güter, auf seine inzwischen wiederverheiratete Gemahlin, die Comtesse Ferraud, und auf seinen eigenen Namen anzumelden. Gleich einem Gespenst steht er vor uns, sagte Austerlitz, in dem Bureau des Advokaten Derville, ein alter Soldat, vollkommen ausgetrocknet und abgemagert, wie es an dieser Stelle heißt. Die Augen scheinen überzogen von einem halb blinden, perlmuttartigen Glanz und flackern unsterblich wie Kerzenlichter. Sein messerscharf geschnittenes Gesicht ist bleich, um den Hals gebunden trägt er eine schäbige Krawatte aus schwarzer Seide. Je suis le colonel Chabert, celui qui est mort à Eylau, mit diesen Worten stellt er sich vor und erzählt dann von dem Massengrab (einer fosse des morts, wie Balzac schreibt, sagte Austerlitz), in das man ihn am Tag nach der Schlacht zusammen mit den anderen Gefallenen geworfen hat und wo er schließlich wieder zu sich kommt, wie er berichtet, in einer äußersten Schmerzensempfindung. (p. 400 ; p. 381-382)

Il est complètement coupé du monde « des vivants » dans lequel il retourne après plusieurs années d'exil. Déjà son apparence physique rappelle celle d'un revenant, avec les yeux vitrés et le teint extrêmement pâle; de plus il se désigne lui-même comme un mort en se présentant comme « celui qui est mort à Eylau ». Austerlitz le décrit également comme un revenant lorsqu'il dit « kehrt der sozusagen von den Toten auferstandene Obrist nach Paris zurück ». La mort est donc omniprésente dans le récit du colonel Chabert. On assiste à ce qu'Austerlitz aurait voulu pour ses propres parents, c'est-à-dire au retour de quelqu'un qui est supposé avoir rendu l'âme, et qui s'avère être encore vivant. Le récit de Balzac renforce les suppositions d'Austerlitz selon lesquelles la frontière entre les morts et les vivants n'est pas aussi clairement établie que nous le pensons : « Nur wenige Tage nach

dieser Lektüre, die mich, so fuhr Austerlitz fort, gerade in ihren kolportagehaften Zügen bestärkte in dem in mir von jeher sich rührende Verdacht, daß die Grenze zwischen dem Tod und dem Leben durchlässiger ist, als wir gemeinhin glauben [...].» (p. 401 ; p. 382) Le *revenant* est le symbole de cette limite incertaine, il n'appartient pas vraiment au monde des vivants, ni à celui des morts, et sera constamment perçu comme un étranger où qu'il aille. L'allure fantomatique du colonel Chabert renforce cette image : « So schreibt Nicolas Abraham : „Das ‚Phantom‘ (*le fantôme*, das Gespenst, der Geist) – in allen seinen Formen ist eine Erfindung der Lebenden. Eine Erfindung in dem Sinne, daß es wenn auch auf halluzinatorische Weise, individuell oder kollektiv, die Lücke vergegenständlichen muß, die die Verdunkelung eines Abschnitts im Leben eines Liebesobjekts in uns erzeugt.“<sup>80</sup>». Si l'image du fantôme permet d'assimiler le décès d'un être cher, en faisant le lien entre les vivants et les morts, le colonel Chabert joue ce rôle aux yeux d'Austerlitz. Bien que dans l'œuvre de Balzac ce ne soit pas le point le plus important, pour notre étude cela l'est. La mort est inatteignable pour les vivants, exceptés pour ceux qui stagnent dans les deux mondes. Le colonel Chabert en fait partie aux yeux d'Austerlitz.

La comparaison entre Austerlitz et le colonel Chabert apparaît logique si on prend en compte que leurs deux histoires se retrouvent aussi étroitement liés par les actions du hasard ou du destin. Tous les deux se trouvent rapprochés de la mort par un passé dont ils ne se souviennent pas au départ ; et, lorsqu'il leur est connu, ils

---

<sup>80</sup> Anne Fuchs, *Die Schmerzensspuren der Geschichte, zur Poetik der Erinnerung in W.G. Sebalds Prosa*, Cologne, Éditions Böhlau Verlag, 2004, p. 43

apparaissent au reste du monde comme des revenants. Ceci ne paraît peut-être pas aussi évident pour Austerlitz, car il ne présente pas les mêmes traits fantomatiques que le colonel Chabert ; néanmoins, sa période de crise devait certainement présenter beaucoup de similitudes avec les souffrances de ce dernier. Lorsqu'il se remémore son odyssée parmi les morts, les impressions qui lui viennent à l'esprit sont les suivantes :

J'entendis, ou crus entendre, so zitierte Austerlitz aus dem Gedächtnis, indem er durch die Fenster der Brasserie hinausblickte auf den Boulevard Auguste Blanqui, des gémissements poussés par le monde des cadavres au milieu duquel je gisais. Et quoique la mémoire de ces moments soit bien ténébreuse, quoique mes souvenirs soient bien confus, malgré les impressions de souffrances encore plus profondes que je devais éprouver et qui ont brouillé mes idées, il y a des nuits où je crois encore entendre ces soupirs étouffés. (p.400-401)

De la même manière Austerlitz croit entendre des voix et voir des visages lors de ses excursions nocturnes dans Londres. Sa souffrance à lui fut de se retrouver dans un monde sans attaches, et de se rendre compte que tout ce qui lui semblait familier jusqu'alors n'était en réalité que fausseté. Les deux personnages partagent par là une blessure profonde. Cela n'est pas une coïncidence si Austerlitz connaît par cœur le paragraphe que nous venons de citer ; car bien qu'il n'ait jamais eu à vivre physiquement ce qu'a vécu le colonel Chabert, psychologiquement il a subi le même traumatisme. En parlant de façon métaphorique, il s'est aussi réveillé parmi les morts, le jour où il a appris qu'il avait été adopté, et depuis lors, ils ne l'ont jamais quitté.

Austerlitz n'a jamais pu faire correctement le deuil de ses parents, étant donné les circonstances. Ils restent spectres autour de lui, ils ne sont pas encore matérialisés. La sépulture est le moyen d'effectuer cette matérialisation, de part son lien étroit

avec le lieu et la terre. Mais si on ne sait même pas où se situent les corps des défunts, comment peut-on accéder à l'acceptation de la mort ? :

Qu'est-ce que la sépulture a à voir avec le lieu du *Dasein* – avec le *Dasein* comme révélateur de lieu ? De quelle manière l'encerclement, la délimitation de la tombe ouvrent-ils le *Da* du monde du *Dasein* ? Serres remarque que le terme « être-là » pourrait être la transcription, dans un autre idiome, de l'inscription *ci-gît*, que l'on trouve sur les épitaphes des tombes françaises. L'équivalent italien, *qui giace*, est encore plus proche de la matrice latine de ce déictique funéraire : *hic jacet*. Si l'on voulait parler à la manière de Heidegger, on pourrait dire que le *hic* de *hic jacet* est la forme primitive du *Da* qui fonde la localisation du *Dasein* et historicise son « être-au-monde », notamment parce que le *jacet* renvoie à la temporalité finie que fait sien le *Dasein* dans son « être-pour-la-mort ». Le *hic* de *hic jacet*, à coup sur, n'est pas un adverbe de lieu ordinaire. Comme l'antique *sema*, c'est un indicateur de possession : il s'approprie le terrain qu'il indique. C'est un embrayeur qui refuse d'embrayer. En désignant toujours le même lieu, il désigne cette finitude persistante sous-jacente à la localisation du lieu et pénètre le *Da* du *Dasein*<sup>81</sup>.

L'homme est ainsi défini par son *être-au-monde* ; de là, il connaît son inscription dans le fonctionnement de la vie. Certes, il est fini, mais cette finitude n'est en aucun cas effrayante, en ce qu'elle permet à l'homme de donner un sens à sa vie. Il est capable à présent de s'inscrire dans une lignée, un héritage. Austerlitz lui, ne peut pas accomplir les choses énumérées ci-dessus. Il ne sait pas encore si son père est mort ; comment pourrait-il dès lors accepter sa finitude s'il n'a aucune représentation matérielle de la mort de ses parents, en l'occurrence une tombe auprès de laquelle il peut se recueillir :

Pour parler encore une fois à la manière de Heidegger, pour que le *Dasein* puisse habiter son *Da*, il faut que le *Da* soit déjà habité par son prédécesseur. L'essence de la « subjectivité » humaine pourrait bien consister dans ce « déjà »-là. [...] L'institution ancienne de lieux sur la terre ne peut se comprendre, on l'a vu, hors de l'institution de la sépulture. Car qu'est-ce qu'un lieu, sinon la mémoire de lui-même – un site, un endroit où le temps fait retour sur lui-même ? La tombe inscrit dans le paysage un site où le temps ne peut pas se contenter de passer. Le temps doit maintenant se rassembler autour du *sema* et se rendre mortel. C'est précisément ce devenir mortel du temps qui donne au lieu ses frontières précises, le distinguant de l'espace homogène infini. Premier signe de la mortalité humaine, la tombe domestique la transcendance inhumaine de l'espace et distingue le temps humain de l'intemporalité des dieux et des éternels retours de la nature<sup>82</sup>.

<sup>81</sup> Robert Harrison, *Les morts*, Paris, Éditions Le Pommier, 2003, p. 37-38

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 39

Sans lieu précis de la mort, l'homme ne peut se définir et se perd dans un monde sans frontières. La mort consiste en une matérialisation du temps, elle permet à l'humanité de se rendre compte de sa finitude. Elle est fondatrice du calcul temporel, en ce qu'elle démarque chaque être humain de l'autre en termes de générations. Austerlitz est en dehors de cette appropriation ; la mort ne le touche pas de la même manière que les autres, car elle est en elle-même une forme abstraite à ses yeux. C'est pourquoi il a des visions où les morts sont présents et non passés. Il a l'impression qu'ils l'entourent, et pourtant ce n'est qu'une illusion. Si sa conception de la finitude n'était pas déformée, ils ne verraient plus les morts d'égal à égal, mais tels qu'ils sont : un élément du passé.

En conclusion, les thèmes de la mort et de la photographie sont étroitement liés, ne serait-ce que par cet incident qui amène Austerlitz à découvrir les photographies de ses parents dans les œuvres de Balzac et qui le conduit à se poser des questions sur la mort ; il en va de même lorsqu'il photographie des tombeaux découverts lors de travaux municipaux. L'objectif lui permet de prendre du recul par rapport aux choses qu'il photographie, et éventuellement de réfléchir sur les différents aspects de la mort. Une chose est certaine : « La Photographie ne remémore pas le passé (rien de proustien dans une photo). L'effet qu'elle produit sur moi n'est pas de restituer ce qui est aboli (par le temps, la distance), mais d'attester que cela que je vois, a bien été. Or, c'est là un effet proprement scandaleux<sup>83</sup>. » La photographie ne peut donc nous restituer ce que nous avons perdu. La mort amène avec elle l'évidence qu'il

---

<sup>83</sup> Roland Barthes, *La chambre claire*, Paris, Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980, p. 129

existe un temps révolu, auquel nous n'avons pas accès. Évidemment ce sujet est étroitement lié à celui du temps, car la rupture entre les êtres aimés laisse des traces chez ceux qui ont survécu. Et pourtant, Austerlitz arrive-t-il à voir les photographies telles qu'elles sont, c'est-à-dire comme une manifestation de la finitude humaine face à la mort ? Il est évident que non, car si c'était le cas, il aurait depuis longtemps compris que les morts ne peuvent revenir parmi les vivants : « Être humain, c'est venir après ceux qui sont venus avant<sup>84</sup>. »

---

<sup>84</sup> Robert Harrison, *Les morts*, Paris, Éditions Le Pommier, 2003, p. 50

## Conclusion :

En conclusion à cette étude sur *Austerlitz* de W.G. Sebald, et suite au dernier point que nous venons d'aborder, la mort est le concept charnière de l'identité du personnage principal. Le temps et la mémoire sont apparus pendant un certain temps comme les thèmes centraux, mais nous devons de modifier cette déclaration. Ils sont certes les thèmes centraux, en ce qu'ils décrivent la déformation identitaire que subit Austerlitz, mais ils ne sont pas à la base de cette malformation. Ils sont en quelque sorte les symptômes, les apparitions extérieures du traumatisme. Le point de départ absolu est cependant la mort de ses parents et l'impossibilité d'intérioriser la perte :

Nous sommes tous voués à mourir, mais cela ne suffit pas à faire de la mort une obligation. Celle qui véhicule le chagrin et l'obligation de l'« automortalisation », si l'on entend par là apprendre à vivre en créature qui meurt ou, mieux, apprendre à faire de sa propre mortalité le fondement de sa relation non seulement aux défunts, mais aussi aux survivants. Faire avec sa propre mortalité, c'est reconnaître sa parenté avec les autres, et transformer cette parenté dans la mort en langage commun. Dès que je cesse de parler à l'autre comme à mon parent dans la mort, me voilà orphelin linguistique. Je ne fais alors qu'adopter le langage, au lieu de me réapproprier sa puissance à fonder ma relation aux autres. Par le chagrin, j'apprends à dire ma mort au monde, à trouver les mots pour le dire, et à apprendre que tout être capable de parler, comme moi, est une créature pour qui la mort est une première et une comme une seconde nature. Quand cette pédagogie échoue, le langage, immanquablement, se retourne contre nous, le chagrin reste emprisonné dans l'aphasie et le travail d'objectivation ne se fait pas<sup>85</sup>.

La crise existentielle par laquelle passe Austerlitz, et dont le symptôme le plus marquant est la perte de l'écriture, symbolise cette aphasie. Il perd à travers cela tous ses repères familiaux. Il n'a d'ailleurs jamais été capable d'exprimer son chagrin, étant donné qu'il s'est retrouvé chez ses parents adoptifs pour qui les sentiments n'étaient pas une chose qu'il fallait extérioriser. Le travail de *perlaboration*

---

<sup>85</sup> Robert Harrison, *Les morts*, Paris, Éditions Le Pommier, 2003, p. 106

nécessaire afin d'identifier le trauma et ses conséquences sur la psyché n'a pas pu avoir lieu. Bien que le narrateur ait pu jouer le rôle d'analyste pendant quelque temps, cela n'a pas suffi à Austerlitz pour qu'il se sente réellement délivré. Les souvenirs refoulés ont certes refait surface, mais la mort de ses parents reste un événement traumatisant qu'Austerlitz n'a pas encore réussi à assimiler. Le récit identitaire est incomplet :

Après des dizaines d'années de recherche sur la psyché, Jung, ancien disciple de Freud, concluait lui aussi, pour des raisons légèrement différentes, que l'inconscient n'a aucune idée de sa propre mortalité, qu'il se croit immortel – à raison peut-être. La théorie de l'immortalité de l'âme a peut-être pour origine cette absence de l'idée innée de mortalité dans la vie psychique de l'inconscient. Tout cela confirme que c'est essentiellement la mort des autres – institutionnalisée et ritualisée dans les funérailles, la sépulture, les lamentations et les protocoles de commémoration – qui fait surgir l'être-vers-la-mort dans l'existence humaine<sup>86</sup>.

Il n'y a pas de triomphe de la concordance sur la discordance<sup>87</sup>, l'identité reste en suspens. La raison principale pour laquelle la symbolisation de la mort n'a pu être effectuée est l'impossibilité de localiser les corps des parents d'Austerlitz. Sa mère est morte dans les camps de concentration, sa dépouille a donc disparu parmi celles des autres détenus. Bon nombre de familles des prisonniers de la Seconde guerre mondiale doivent se satisfaire d'honorer leurs morts devant un monument commémoratif et non une réelle tombe. Dans notre étude la situation se complique, car Austerlitz n'a aucune preuve que son père est réellement décédé. Il ne sait pas s'il doit faire son deuil ou non. Robert Harrison nous explique plus précisément le lien qu'entretiennent les familles avec leurs défunts :

Pour commencer, ils nous disent que le cadavre, ou ce qui en reste, est doué d'une sorte de charisme et que, dans bien des cas, l'événement de la mort reste incomplet tant que la personne et ses restes n'ont pas été réunifiés (dans le cas des disparus), tant qu'on ne s'est pas séparé officiellement du corps par une cérémonie (comme dans le cas d'Hector). Je parle ici de la mort comme du parachèvement de la vie, et

<sup>86</sup> Robert Harrison, *Les morts*, Paris, Éditions Le Pommier, 2003, p. 142

<sup>87</sup> *Temps et récit*, Paul Ricoeur. Éditions du Seuil, 1985, Paris.

non comme de son extinction, car une personne, on l'a vu, peut périr sans pour autant mourir au sens pleinement humain du terme. Cela ne signifie pas que les disparus ou les morts sans sépulture soient nécessairement et universellement condamnés à rester « non-morts » dans la psyché de leurs proches. Cela signifie que le travail qui consiste à faire mourir les morts en nous, plutôt que de mourir nous-mêmes avec eux, est encore plus ardu, voire impossible, quand le corps vient à manquer, à cause de l'association pratiquement universelle chez les êtres humains entre la personne et le corps, et aussi parce que les dépouilles mortelles ne laissent jamais indifférent quand existent des liens d'amour ou de parenté<sup>88</sup>.

Comment envisager une réconciliation avec la mort si la condition première pour compléter le deuil manque ? Il ne s'agit pas d'oublier les morts, précise Harrison, mais de conserver leur mémoire en tant que *morts*. Si cette étape n'a pas été franchie, les défunts restent vivants pour nous; non pas comme le sont les personnes vivantes, mais ils continuent de hanter notre conscience. C'est exactement ce qui arrive à Austerlitz :

Les rites funéraires servent sans doute à effectuer une séparation rituelle entre les morts et les vivants, mais ils servent surtout à séparer l'*image* du défunt du corps auquel elle reste attachée au moment du décès. Avant que les vivants puissent s'en séparer, il faut que les morts eux-mêmes soient détachés de leurs restes, pour que leur image puisse trouver sa place dans la vie posthume de l'imagination. Car qu'est-ce qu'un cadavre, sinon l'image incarnée de la personne qui a disparu, laissant derrière elle une sorte d'image persistante ? Si le cadavre incarne avec ténacité l'image de la personne au moment du décès, les rites funéraires servent à dénouer ce lien et à les séparer en entités distinctes, vouées à des sorts différents : le cadavre est confié à la terre ou à l'air, et l'image est assignée à sa vie posthume, quelle que soit la forme prise par cette vie posthume imaginaire, qui varie selon les cadres culturels. La différence essentielle entre les morts et les « non-morts » tient à la délivrance de cette image<sup>89</sup>.

En fin de compte, si on veut comprendre le parcours psychologique d'Austerlitz, il faut percevoir l'œuvre dans son intégralité. Si on se concentre sur un seul aspect du texte, on perd l'enrichissement que nous apporte la vue d'ensemble. Dans notre étude nous avons décortiqué la psyché d'Austerlitz afin d'expliquer en détail ce qui l'a influencé durant sa vie ; ce travail était nécessaire afin d'acquérir une compréhension suffisante de ses comportements.

<sup>88</sup> Robert Harrison, *Les morts*, Paris, Éditions Le Pommier, 2003, p. 218-219

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 219-220

La conclusion qui découle de cette analyse, est que malgré les obstacles qu'Austerlitz a dû surmonter, son récit n'est pas entièrement négatif. Si on se penche sur l'aspect du legs et l'héritage, s'ouvre alors tout un champ de possibilités nouvelles. Lorsqu'Austerlitz lègue ses photos au narrateur, il lui lègue par la même occasion son héritage culturel : « Indem Austerlitz nun just dieses Porträt dem Ich-Erzähler „zum Andenken“ überreicht, fordert er zu einer Form der Zeugenschaft auf, die sich der inkommensurablen Alterität des Anderen verpflichtet<sup>90</sup>. » La responsabilité incombe à présent au narrateur de prendre soin de cet héritage. À travers ce geste le récit s'inscrit dans une continuation.

---

<sup>90</sup> Anne Fuchs, *Die Schmerzensspuren der Geschichte*, Cologne, Éditions Böhlau, 2004, p. 67

### Bibliographie:

- Aquien, Michèle, *L'autre versant du langage*, Paris, Éditions Librairie José Corti, 1997.
- Barthes, Roland, *La chambre claire*, Paris, Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980.
- Bauer, Karin, « The dystopian Entwinement of Histories and Identities in W.G. Sebald's *Austerlitz* » In *History-Memory-Trauma*, Berlin, Éditions Walter de Gruyter, 2006.
- Freud, Sigmund, *Introduction à la psychanalyse*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2001.
- Fuchs, Anne, *Die Schmerzensspuren der Geschichte*, Cologne, Éditions Böhlau, 2004.
- Garloff, Katja, « Moments of Symbolic Investiture », in *History-Memory-Trauma*, Berlin, Éditions Walter de Gruyter, 2006.
- Harrison, Robert, *Les morts*, Paris, Éditions Le Pommier, 2003.
- Hutchison, Ben, « Narrative Status and its Implications » in *History-Memory-Trauma*, Berlin, Éditions Walter de Gruyter, 2006.
- Lévi, Primo, *Si c'est un homme*, Paris, Éditions Julliard, 1987.
- Lévi-Strauss, Claude, *Anthropologie structurale*, Paris, Éditions Plon, 1958.
- Ricœur, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil, 2000.
- Ricœur, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, 1990.
- Ricœur, Paul, *Temps et récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1985.

- Sebald, Winfried Georg, *Austerlitz*, Francfort, Fischer Taschenbuch Verlag, 2003.
- Sebald, Winfried Georg, *Austerlitz*, Barcelone, Éditions Actes Sud, 2006.

Source électronique:

- Freud, Sigmund, *Psychopathologie de la vie quotidienne. Application de la psychanalyse à l'interprétation des actes de la vie quotidienne*, Paris, Édition électronique réalisée à partir du livre de Sigmund Freud du même nom, Éditions Payot, 1975.