



Freud, Resnais et Verlaine s'en vont à Marienbad : l'inquiétante étrangeté du passé dans Austerlitz

Raphaëlle Guidée

► To cite this version:

Raphaëlle Guidée. Freud, Resnais et Verlaine s'en vont à Marienbad : l'inquiétante étrangeté du passé dans Austerlitz. Sylvie Arlaud; Mandana Covindassamy; Frédéric Teinturier. W.G. Sebald : Récit, histoire et biographie dans Die Ausgewanderten et Austerlitz, actes de la Journée d'agrégation d'allemand (ENS-Ulm Maison Heinrich Heine, 12 décembre 2014), L'Harmattan, 2015, collection "De l'Allemand", 978-2-343-06289-1. hal-02496758

HAL Id: hal-02496758

<https://hal.science/hal-02496758v1>

Submitted on 22 Jul 2025

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

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



HAL Authorization

Publié dans : Sylvie Arlaud, Mandana Covindassamy, Frédéric Teinturier, *W.G. Sebald : Récit, histoire et biographie dans Die Ausgewanderten et Austerlitz*, actes de la Journée d'agrégation d'allemand (ENS-Ulm Maison Heinrich Heine, 12 décembre 2014), Paris, L'Harmattan, coll. « De l'allemand », mai 2015, p. 105-120.

Freud, Resnais et Verlaine s'en vont à Marienbad : l'inquiétante étrangeté du passé dans *Austerlitz*

Familier des thèses freudiennes, Sebald investit un lexique psychanalytique dans l'ensemble de son œuvre, en particulier lorsqu'il s'attache à décrire les traumatismes individuels qui accompagnent la violence politique de masse au XX^e siècle. L'exemple le plus frappant de ce réinvestissement littéraire des théories psychanalytiques du trauma se trouve sans doute dans la caractérisation du personnage principal d'*Austerlitz*. Frappé d'amnésie par la perte brutale et inexpliquée de ses origines, de ses parents et de sa langue maternelle pendant la Seconde Guerre mondiale, Jacques Austerlitz ne cesse en effet de répéter sans le savoir un passé qu'il refoule : sa « manie des gares » (« Bahnhofsmanie ») et ses promenades nocturnes, qui presque toujours s'achèvent à la *Liverpool Street Station*, témoignent à la fois de l'extrême présence du traumatisme passé et des efforts considérables produits par le personnage pour l'ignorer. D'un côté, métaphorisée par l'image architecturale de la forteresse, la force du refoulement se formule comme une « instance située en avant ou au-dessus de [l]a pensée » qui œuvre dans le cerveau du personnage pour le « préserve[r] de [s]on propre secret »¹. De l'autre, la puissance du trauma prend la forme d'une « pulsion qu'il ne compren[d] pas lui-même »² et qui le conduit à retourner chaque jour dans des lieux où il « se retrouve entraîné dans les tourbillons de sentiments extrêmement périlleux et tout à fait incompréhensibles »³.

La répétition traumatique

En cela, Jacques Austerlitz correspond en tout point au tableau que fait Freud de la compulsion de répétition dans son article « Remémoration, répétition, et élaboration » (« Erinnern, Wiederholen, Durcharbeiten », 1914). Il y définit la compulsion de répétition comme la traduction en acte d'un passé oublié : « Ce n'est pas sous la forme de souvenir que le fait oublié reparaît, mais sous forme d'action. Le malade *répète* évidemment cet acte sans savoir qu'il s'agit d'une répétition »⁴. Cette idée de répétition involontaire d'un passé oublié est régulièrement associée à un affect spécifique, dans la théorie freudienne comme dans le texte de Sebald : le sentiment d'inquiétante étrangeté

¹ W.G. Sebald : *Austerlitz*, trad. Patrick Charbonneau, Arles : Actes Sud, 2001, p. 56 / *Austerlitz*, Frankfurt a. M. : Fischer Taschenbuch Verlag, 2003, S. 68 : « 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 ». Toutes les citations en traduction et en langue originale font référence à ces deux éditions. Lorsque deux numéros de page sont indiqués, le premier fait référence à l'édition allemande, le second à la traduction.

² « einem ihm selber nicht recht verständlichen Antrieb » (*Austerlitz*, S. 52 / p. 43).

³ « in die gefährlichsten, ihm ganz und gar unbegreiflichen Gefühlströmungen geraten » (*Austerlitz*, S. 53 / p. 44).

⁴ Sigmund Freud, « Remémoration, répétition, et élaboration » (1914), dans *La Technique psychanalytique*, trad. Anne Berman, Paris : Presses Universitaires de France, 1953, p. 108.

(*unheimlich*). Le terme lui-même, dont on sait combien il est difficile de le traduire, surgit à plusieurs reprises dans le récit : à Londres, d'abord, où le narrateur sebaldien qualifie d'étrangement inquiétantes les vues des paysages urbains qui entourent la voie ferrée à l'approche de la *Liverpool Street station* (« fremd und unheimlich gebliebenen Ansichten » S. 57) ; à Terezin, ensuite, où Austerlitz perd la trace de sa mère (« Am unheimlichsten aber schienen mir die Türen und Tore von Terezin » S. 276) ; ou encore à Marienbad, lorsque le personnage revient sans le savoir dans l'un des lieux clefs de son enfance oubliée pour y faire l'expérience d'une angoisse insondable (« Mir waren die beiden unerbetenen Begleiter sehr unheimlich » S. 299).

La variété des contextes d'apparition du terme confirme la diversité des phénomènes évoqués par Freud dans son article « L'inquiétante étrangeté » (« Das Unheimliche », 1919). L'inquiétante étrangeté est en effet, selon Freud, « cette variété particulière de l'effrayant qui remonte au depuis longtemps connu, depuis longtemps familier »⁵. À partir d'une étude linguistique de l'« heimlich » et du « unheimlich », puis d'une étude de la nouvelle d'E.T.A. Hoffmann « Der Sandmann », Freud identifie comme élément producteur de l'inquiétante étrangeté le motif du double, dans toutes ses variantes : télépathie, identification, dédoublement du moi, retour permanent du même, « compulsion intérieure de répétition »⁶, retour à travers plusieurs générations des mêmes traits de visage ou de caractère, parenté des destinées, des noms, et bien sûr, tout ce qui se rattache à « la mort, aux cadavres et au retour des morts, aux esprits et aux fantômes »⁷. Rien d'étonnant donc à ce que ce sentiment d'inquiétante étrangeté, fondé sur le contraste entre reconnaissance et altérité, étreigne sans cesse le personnage d'Austerlitz avant ou après la découverte du secret de ses origines. En quête d'un moi enfantin qu'il perçoit comme un jumeau absolument étranger, Austerlitz fait l'expérience paradoxale du dédoublement radical du moi, qui le coupe de ses origines et lui interdit tout sentiment d'identité entre présent et passé, mais aussi du retour permanent du même, qui le voue à la répétition traumatique d'un passé qui ne peut devenir passé, faute d'être élaboré par le souvenir.

Un moment emblématise cette tension et le sentiment d'inquiétante étrangeté qui l'accompagne : c'est la séquence dans laquelle Austerlitz relate son retour à Marienbad à l'été 1972. Le souvenir des quelques jours passés dans la station thermale de Bohême surgit lorsque Vera mentionne, au cours de son récit de la première enfance d'Austerlitz, le nom de Marienbad. Le jour du départ d'Austerlitz en Angleterre, en voyant s'éloigner le train, sa mère, Agata, aurait dit à Vera : « Noch im vergangenen Sommer sind wir von hier aus nach Marienbad gefahren. Und jetzt, wohin fahren wir jetzt ? » (S. 297). Vera explique ensuite à Austerlitz qu'Agata faisait référence aux « trois semaines merveilleuses, presque idylliques »⁸ qu'Agata, Maximilian, Vera et Austerlitz lui-même, tout juste âgé de quatre ans, avaient passées au cours de l'été 1938 à Marienbad. Austerlitz précise alors qu'il n'a « plus le moindre souvenir de ce séjour estival »⁹ mais que « c'est peut-être pourquoi plus tard, fin août 1972, en ce même lieu, [il a] ressenti une peur aveugle devant le tournant favorable que semblait pouvoir

⁵ Sigmund Freud : « L'inquiétante étrangeté » [« Das Unheimliche », 1919], dans *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, trad. Bertrand Féron, Paris : Gallimard, coll. « Folio Essais », 1985, p. 215.

⁶ *Ibid.*, p. 242.

⁷ *Ibid.*, p. 246.

⁸ « drei wunderbare, beinahe selige Wochen » (S. 297 / p. 244-45).

⁹ « keinerlei Erinnerung in mir » (S. 298 / p. 245).

prendre [s]a vie »¹⁰. Toute la relation de ce retour à Marienbad, répétition méconnue d'un premier séjour oublié, est ensuite dominée par le sentiment de l'inquiétante étrangeté :

Irgendwann in der Vergangenheit, dachte ich, habe ich einen Fehler gemacht und bin jetzt in einem falschen Leben. Später auf einem Spaziergang durch den menschenleeren Ort und zur Brunnenkolonnade hinauf war es mir immer, als ginge jemand anderer neben mir her oder als hätte mich etwas gestreift. Jeder neue Prospekt, der sich eröffnete, wenn wir um eine Ecke bogen, jede Fassade, jeder Treppenaufgang schien mir zugleich bekannt und vollkommen fremd (S. 306).

On reconnaît aisément, dans cette description d'un lieu marqué par la tension inquiétante entre l'impression de *déjà-vu* et d'altérité la définition freudienne du *unheimlich* comme « quelque chose qui est pour la vie psychique familier de tout temps, et qui ne lui est devenu étranger que par le processus du refoulement »¹¹. On voit aussi que l'inquiétude d'Austerlitz est très fortement associée, ici comme en d'autres moments de retour du passé, au thème du double fantomatique, ce jumeau spectral qui n'est autre que le moi refoulé de la petite enfance. Peu importe qu'il s'agisse ici de la répétition d'un passé heureux : comme l'explique Freud, que l'événement refoulé « ait été lui-même angoissant à l'origine ou qu'il ait été porté par un autre affect »¹² est indifférent, puisque c'est le fait de répéter sans le vouloir et sans le savoir qui nourrit l'angoisse du sujet, désespéré de ne pouvoir percer les énigmes qui l'assaillent.

Ainsi, aux questions pressantes de Marie de Verneuil sur les raisons de son désespoir et de sa peur, si manifestes depuis le matin qui suit son arrivée à Marienbad, Austerlitz répond en ces termes :

Und ich versuchte wieder, ihr und mir 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 her 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 zu müssen, und dies jetzt, trotz meiner Sehnsucht nach ihr, mehr als jemals zuvor (S. 312).

L'évidence de l'oubli est d'autant plus sensible que, entre l'été 38 et l'été 72, les lieux n'ont semble-t-il pas changé. À Marienbad en effet, le temps est comme suspendu et tout fait signe vers le passé refoulé : les employés fantomatiques, l'ascenseur de l'hôtel « hors service depuis des lustres »¹³, le lit et les oreillers « d'une époque révolue »¹⁴, « l'immense douche rescapée d'un autre âge »¹⁵, la chambre dont le numéro 38 est l'année du premier séjour à Marienbad, le secrétaire étrangement poussiéreux à propos

¹⁰ « vielleicht ist es deshalb gewesen, daß ich später, Ende August 1972, gerade dort, in Marienbad, mit nichts als blinder Angst vor der besseren Wendung gestanden bin, die sich damals anbahnen wollte in meinem Leben » (S. 298 / p. 245).

¹¹ Sigmund Freud : « L'inquiétante étrangeté », *art. cit.*, p. 246.

¹² *Ibid.*, p. 245-46.

¹³ « die längste Zeit schon außer Betrieb », S. 301, p. 248.

¹⁴ « stammten aus einer vergangenen Zeit », S. 302, p. 248.

¹⁵ « der riesigen altertümlichen Brause », S. 302, p. 248.

duquel Marie se demande s'il s'agit de « la place des fantômes »¹⁶, le pianiste russe qui joue « Papillons » et « Scènes enfantines »¹⁷... Enfin, un dernier indice encode la clef du trauma enfantin, les sources thermales d'Auchowitz, écho sonore évident au lieu de la disparition maternelle, Auschwitz. Pourtant, rien n'y fait : alors que, dans la *Liverpool Street Station*, le retour sur le lieu d'un traumatisme de l'enfance avait permis le surgissement du passé refoulé, à Marienbad la répétition d'une expérience heureuse renforce inversement le sentiment d'un oubli fondateur, qui déterminerait à l'insu d'Austerlitz l'ensemble de sa destinée et le contraindrait à répéter indéfiniment les souvenirs d'un passé irrévocable.

Le théâtre des sentiments

Ce tableau psychanalytique est néanmoins compliqué par la présence d'un intertexte filmique qui reconfigure le lien entre répétition et oubli en l'associant au thème du désenchantement amoureux. La phrase liminaire d'Agata, qui ouvre le trajet de réminiscence de l'été 1972, se présente en effet d'emblée comme une allusion au film d'Alain Resnais *L'Année dernière à Marienbad* (1961)¹⁸, dont elle glose d'abord le titre, « Noch im vergangenen Sommer sind wir von hier aus nach Marienbad gefahren », et dont elle reprend ensuite une réplique, extraite d'un dialogue-clef du film : « Und jetzt, wohin fahren wir jetzt ? » (S. 297). Resituée dans le contexte du film, la citation renvoie au moment où A., l'héroïne du récit, qui a oublié ou prétend avoir oublié un précédent séjour à Marienbad, refuse l'amour de X. en ces termes : « Partir pour aller où ? L'année dernière... Non ce n'est pas possible. Vous allez partir seul, pour toujours ». La phrase de A. fait écho dans un premier temps à la situation d'Agata en 1939, désespérée au moment du départ de son fils à l'idée d'une séparation sans retour. Au souvenir heureux d'un départ en vacances en famille, un an auparavant, s'oppose la réalité d'un abandon inéluctable, puisqu'Agata n'a pas le droit d'accompagner son fils sur le chemin de l'exil. Mais la phrase de A. renvoie aussi, bien sûr, au personnage d'Austerlitz devenu adulte qui, comme l'héroïne amnésique de Resnais, semble incapable d'accepter l'amour que lui offre Marie de Verneuil.

Par la suite, en effet, non seulement l'ensemble du récit de l'été 1972 reprend les lignes directrices du film – à savoir l'oubli d'un précédent été à Marienbad, l'incertitude sur la réalité même de ce premier séjour, et le décalage amoureux qui en résulte –, mais la relation contrariée d'Austerlitz et de Marie de Verneuil emprunte les termes de l'échange crucial où, devant le refus d'A. de le suivre, X. réplique sur un ton impérieux : « Ce n'est pas vrai, ce n'est pas vrai que nous ayons besoin de l'absence, de la solitude et de l'éternelle attente. Ce n'est pas vrai. Mais vous avez peur » (1.01.30-41). De même, Marie de Verneuil répond à la vocation de solitude désespérée d'Austerlitz en

¹⁶ « Ist der Schreibtisch vielleicht der Platz der Gespenster ? », S. 303, p. 249. Cette définition de la table d'écriture comme « place des fantômes » pourrait désigner avec justesse le rôle que Sebald assigne lui-même à l'écriture.

¹⁷ « Ein russischer Pianist namens Bloch hat dort vor einem halben Dutzend Zuhörer die Papillons und die Kinderszenen gespielt », S. 309, p. 254. Le second titre a des résonances biographiques évidentes, mais le premier aussi, si l'on songe que les papillons renvoient chez Sebald à Nabokov, et notamment à son beau récit d'une autre enfance perdue dans les méandres de l'histoire : *Speak, memory, speak* !

¹⁸ Les citations pourraient également être empruntées directement au scénario d'Alain Robbe-Grillet, publié aux éditions de Minuit comme un « ciné-roman » (*L'Année dernière à Marienbad*, Paris : Éditions de Minuit, 1961). Néanmoins une autre allusion explicite à un film d'Alain Resnais, « Toute la mémoire du monde » (S. 372), et des références à la mise en scène très théâtrale du film *L'année dernière à Marienbad*, donnent à penser que c'est bien le film qui est ici cité.

ces termes : « Es ist nicht wahr, sagte Marie, daß wir die Abwesenheit und die Einsamkeit brauchen. Es ist nicht wahr. Nur du bist es, der sich ängstigt, ich weiß nicht, vor was » (S. 312). Cet échange, il faut le souligner, est assez exceptionnel dans *Austerlitz*, à la fois par sa teneur et par son ton : alors que la prose de l'auteur se garde de toute tendance au mélodrame¹⁹ dans l'évocation des souffrances individuelles ou collectives, ici le *pathos* fait directement irruption, dans un cadre de mésentente sentimentale, de désir mutuel inassouvi. Qui plus est, ce surgissement inattendu de la passion amoureuse prend place dans une scène, au sens narratologique et théâtral du terme. Loin des longs discours à tendance monologique qui constituent l'essentiel des conversations chez Sebald, Marie de Verneuil questionne sans détour Austerlitz, et au-delà du contenu même des paroles échangées, le ton vif et la rapidité de l'échange opèrent comme des signaux supplémentaires de la présence de l'intertexte, qui imprime sa marque au dialogue. Rien d'oblique ni de retenu, en effet, dans les questions que la jeune femme adresse à l'amant qui lui échappe :

Kannst du mir nicht sagen, sagte sie, sagte Austerlitz, was der Grund deiner Unnahbarkeit ist? Warum, sagte sie, bist du, seit wir hierher gekommen sind, wie ein zugefrorener Teich? Warum sehe Ich, wie deine Lippen sich öffnen, wie du etwas sagen, vielleicht sogar ausrufen willst, und dann höre ich nichts? (S. 311)

Marie presse Austerlitz de s'abandonner, comme X., dans le film de Resnais, tente d'arracher A. à une peur de vivre dont les ressorts sont incompréhensibles. Cet assaut du *pathos* est à la fois accentué et rendu possible par la qualité théâtrale de l'échange : « Wir standen », précise Austerlitz, « ein paar Schritte auseinander, wie zwei Schauspieler auf dem Theater » (S. 312). Comme l'a montré Karine Winkelvoss, la référence théâtrale est toujours chargée d'une tension dans l'œuvre de Sebald : d'un côté, elle rend possible un *pathos* et une empathie que le narrateur sebaldien s'interdit de souligner dans sa prose ; de l'autre, elle est ancrée dans un monde factice, qui l'expose au risque d'une émotion de pacotille, et plus fondamentalement au risque de l'inauthenticité²⁰. Cette tension se retrouve de façon exemplaire dans le dialogue de Marie de Verneuil et d'Austerlitz : c'est grâce au double détour du théâtre – la pose des acteurs – et du cinéma – la citation d'un film lui-même marqué par la théâtralité – que le surgissement du *pathos* est possible. Mais aussi : c'est parce qu'Austerlitz se trouve dans une vie entièrement faussée par l'oubli des origines (« in einem falschen Leben », S. 306), une vie où désormais tout semble contrefait – comme l'ersatz de glace qui ne veut pas fondre (S. 307), parfait accessoire de théâtre –, que la scène est théâtralisée.

Cependant, le deuxième séjour à Marienbad n'est pas seulement rendu mélodramatique par l'intensité des sentiments qui s'expriment, mais aussi par la position charnière qu'il occupe dans le trajet biographique d'Austerlitz, au moment où peut-être sa vie pourrait prendre « un tour favorable ». Dans le film, comme dans le récit, les personnages se trouvent en effet, dans les termes de X., « comme sur le seuil, comme à l'entrée d'un lieu trop sombre, ou inconnu » (49.20), ou, dans ceux d'Austerlitz, « au seuil de la guérison »²¹, « devant un seuil », ajoute Marie, « que tu n'oses pas franchir »²².

¹⁹ Voir « Ich fürchte das Melodramatische », entretien avec Martin Doerry et Volker Hage, *Der Spiegel*, 12/03/2001, p. 228-34.

²⁰ Karine Winkelvoss : « Pathos et théâtralité dans la prose de Sebald », dans Lucie Campos et Raphaëlle Guidée, *Europe n° 1009 : W.G. Sebald* : Paris, mai 2013, p. 92-103.

²¹ « mit der Hoffnung, ich stünde nun am Beginn meiner Genesung » (S. 304 ; p. 251). Le terme de « seuil » n'apparaît pas dans le texte allemand de cette citation, mais « Beginn » désigne la même idée d'une charnière, d'une rupture temporelle.

Ce qui se joue à Marienbad, c'est évidemment le bonheur d'Austerlitz, mais aussi plus fondamentalement la possibilité de quitter le temps de la répétition traumatique – qui est également celui de l'infinie répétition théâtrale – pour entrer dans le devenir, revenir à la vie. La fascination bien connue de Sebald pour l'instant qui précède l'irruption du désastre²³ – juste avant la sortie du temps – trouve ici un contrepoint intéressant : c'est cette fois l'instant critique où, encore figé dans le temps de la répétition traumatique, le personnage pourrait peut-être en sortir, qui dramatise l'espoir de la guérison et la conscience déchirante de son impossibilité. De fait, la promesse de bonheur qui s'offre à Marienbad ne suffit pas à enrayer le mécanisme répétitif du trauma originel : pris au piège dans une vie fausse, Austerlitz ne peut se libérer de l'emprise d'un passé qu'il ignore.

C'est que le retour à la vie est lié à la possibilité du souvenir et de la réconciliation avec le passé. Dans la théorie freudienne, la compulsion de répétition est une réaction protectrice contre l'irruption d'un trauma, ce par quoi le sujet parvient à maîtriser une expérience douloureuse. Le seul moyen de s'en libérer consiste en un processus complexe d'*élaboration* qui permet au patient, dans la cure, de se remémorer au lieu de répéter, de substituer au passage à l'acte le souvenir travaillé dans et par le transfert. Cette idée qu'il faut se souvenir du passé pour s'en libérer est également présente chez Sebald et Resnais. Dans *L'année dernière à Marienbad*, quand A. demande à X. : « Quelle autre vie espérez-vous me faire mener ? », X. répond de façon véhémence : « Ce n'est pas une autre vie, c'est la vôtre, enfin. Souvenez-vous ! » (0.51.04). Or à la fin du film, tout se passe comme si cette injonction avait été suivie d'effets : A. attend les douze coups de minuit, puis décide de surmonter sa peur et de suivre X. vers une destination inconnue (1.23.12). Pendant ce temps, les autres personnages du film assistent à une pièce de théâtre, dont le dénouement, montré antérieurement, reflète et éclaire la décision de A. : sur la scène, le carillon sonne, la comédienne en vêtements de deuil accepte l'amour qui lui est offert, cesse d'attendre le retour de celui « qu'elle a trop imaginé » et déclare à son prétendant « Je suis à vous » (0.09.54). Ainsi, dans le film comme dans la pièce, le temps arrêté se remet en marche, à la façon d'un travail de deuil qui s'achève. Cependant, si l'on prend en compte le titre de la pièce jouée, *Rosmer*, sur lequel la caméra de Resnais s'attarde à deux reprises, on s'aperçoit du caractère ambigu de cette mise en abyme²⁴. Car *Rosmer*, allusion au chef d'œuvre d'Ibsen, *Rosmersholm*, met en scène des personnages condamnés par leur passé, à l'image de Rebekka West, dont Freud analyse dans un article l'une des répliques-clefs : « Ce qu'il y a d'horrible, c'est que le bonheur est là, la vie m'offre toutes ses joies, et moi, telle que je suis maintenant, je me sens arrêtée par mon propre passé »²⁵. Sur le seuil d'une vie heureuse, les amants d'Ibsen entravés par la culpabilité et le poids de leurs ancêtres finissent bien

²² « nun ist es, als stündest du vor einer Schwelle, über die du nicht zu treten wagst » (S. 312 ; p. 257).

²³ C'est elle qui fait imaginer à Austerlitz devant la photo d'un décor de théâtre – une fois encore – « l'instant de terreur où la passerelle cède sous le pied d'Amina », dans *La Sonnanbula* et le pressentiment de « l'avalanche qui engloutirait dans les profondeurs les pauvres égarés » de « la dernière pièce d'Ibsen » (dont le titre, évidemment évocateur, n'est pas mentionné : *Quand nous reviendrons d'entre les morts*). Voir aussi, sur ce point, l'analyse de Karine Winkelvoss (*art. cit.*, p. 93-96).

²⁴ Robbe-Grillet avait précisé dans son scénario que le nom de la pièce devait être imaginaire, tout comme le sont les répliques dites sur scène dans le film. Resnais au contraire fait avec l'affiche une allusion claire à une pièce connue d'un dramaturge dont il connaît très bien le travail, tout comme il est certainement familier des écrits de Freud sur la pièce. Ce détail intervient ainsi comme un contrepoint dans une narration filmique dont il refuse de fermer le sens.

²⁵ Sigmund Freud, « Quelques types de caractère dégagés par le travail psychanalytique » (1915), dans *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, *op. cit.*, cité p. 160.

par quitter la triste maison du pasteur Rosmer, mais pour se suicider ensemble. La hantise du passé qui condamne les personnages d'Ibsen suggère obliquement, par le jeu vertigineux d'un intertexte encrypté dans le film cité par Sebald, la valeur tragique de ce moment de seuil où le passé triomphe des promesses de l'avenir.

De fait, la fin de l'aventure amoureuse, chez Sebald, offre un dénouement qui renvoie davantage au tragique d'Ibsen qu'à l'ouverture indécise du film de Resnais. Austerlitz souligne tristement qu'il a peu après son séjour à Marienbad perdu « irrémédiablement » et « par [sa] faute »²⁶ Marie de Verneuil. La séquence s'achève dans le désenchantement amoureux le plus total, rendu particulièrement sensible par les vers que murmure la jeune femme au retour d'une promenade d'« adieux », aux sources d'Auchowitz. La nuit tombe, Marie marche auprès d'Austerlitz dans le parc, et prononce quelques mots en français dans lesquels on reconnaît un célèbre poème de Verlaine :

Die Dämmerung senkte sich hernieder, als wir zurückgingen durch den Park.
[...] Marie, die ich bald darauf aus eigener Schuld vollends verlor, redete
halblaut etwas vor sich hin, von dem ich jetzt nurmehr die Worte weiß von
den armen Liebenden *qui se promenaient dans les allées désertes du parc*
(S. 313).

Nouvelle variation sur le dialogue entre deux amants désunis par le souvenir différencié de leur amour, le « colloque sentimental », ultime poème des *Fêtes galantes*, oppose à l'espoir du film de Resnais l'oubli de l'amour passé et l'extinction des sentiments : « [...] Dans le vieux parc solitaire et glacé/ Deux spectres ont évoqué le passé./ - Te souvient-il de notre extase ancienne? /- Pourquoi voulez-vous donc qu'il m'en souviennne ?/ [...] Qu'il était bleu, le ciel, et grand, l'espoir !/ - L'espoir a fui, vaincu, vers le ciel noir. [...] »²⁷.

Conclusion

Lecteur sélectif de Freud, puisque ses emprunts à la psychanalyse se limitent presque exclusivement au lien entre trauma et répétition²⁸, Sebald est surtout un lecteur critique, qui brouille le cadre analytique freudien en le mettant en présence d'autres intertextes littéraires ou filmiques proposant une articulation différente du lien entre répétition et mémoire. De Freud, Sebald retient les symptômes de la répétition traumatique, mais exclut le travail d'élaboration par lequel le patient, dans le cadre de la cure analytique, peut accéder à une version supportable de son passé et s'en libérer. À cet effort d'introspection, il préfère la mise en scène d'une mémoire involontaire d'inspiration proustienne qui restitue de façon aléatoire et fulgurante des bribes du passé, mais laisse dans l'oubli l'essentiel : le visage maternel, les sentiments du moi disparu, les souvenirs de la vie vraie, avant le déracinement et l'oubli imposé des origines²⁹. Après Resnais, il réinvestit l'inquiétante étrangeté d'un été qui se répète, la

²⁶ « aus eigener Schuld vollends verlor », S. 313 ; p. 257.

²⁷ Paul Verlaine, *Fêtes galantes. Romances sans paroles*, Paris : Gallimard, coll. « Nrf Poésie », 1973 [1869], p. 122.

²⁸ Voir J.J. Long and Anne Whitehead, « Introduction », dans *W.G. Sebald. A Critical Companion*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2004, p. 8 et sq.

²⁹ La répétition involontaire proustienne perturbe ainsi dans le récit sebaldien la théorie freudienne de la compulsion de répétition, en substituant au lent travail de l'analyse une résurrection aussi involontaire que fulgurante, seulement déclenchée par la reconnaissance incidente d'un geste ou d'une impression

vie entravée de personnages livrés, comme des acteurs de théâtre, à l'éternel retour du même, et semble oublier l'ouverture d'un dénouement qui voit le temps se remettre en marche. Austerlitz, à la fin du roman, est comme les amants de Verlaine et d'Ibsen, sans espoir, parce qu'il ne peut ni échapper au passé ni le retrouver.

Cette réécriture sélective des intertextes trouve sans doute une explication dans la nature du traumatisme vécu par Austerlitz, à l'ombre d'une catastrophe historique qui anéantit presque intégralement son passé tout en déterminant le cours de son existence entière. En ce sens, c'est évidemment le souvenir de *L'année dernière à Marienbad* qui domine le récit de l'été 72, mais aussi, indirectement, les œuvres de Resnais qui affrontent explicitement la mémoire de la catastrophe : *Nuit et brouillard* (« Cette réalité des camps, [...] c'est bien en vain qu'à notre tour nous essayons d'en découvrir les restes », dit le commentaire de Jean Cayrol) et *Hiroshima mon amour*, d'après un scénario de Marguerite Duras, où se nouent trauma intime, anamnèse historique et impasse amoureuse. Bien plus secrètement, l'occasion manquée par Austerlitz est également éclairée par une mystérieuse citation, seulement signalée par le passage de l'allemand au français, qui intervient de façon anecdotique dans le récit d'un rêve que fait Austerlitz le soir de son arrivée à Marienbad. Dans son rêve, qui marque le début d'un sentiment d'angoisse dont il ne pourra plus se départir, Austerlitz se rappelle qu'on lui apporte un journal dans lequel est décrit le malheur des employés d'hôtellerie « qui portent, so, sagte Austerlitz, hieß es in der Traumzeitung, ces longues blouses grises comme en portent les quincailleurs » (S. 305). Ni la source ni la signification cauchemardesque de ce détail vestimentaire ne sont explicités, et contrairement au poème de Verlaine, il ne s'agit en rien d'un intertexte célèbre. Mais le lecteur insistant qui enquête pour identifier la source de cette citation rêvée découvre que ces quelques mots sont empruntés à un fragment du *Jardin des plantes*, dans lequel Claude Simon relate, en s'appuyant sur les mémoires de Churchill, qu'à l'approche de l'invasion allemande de la France, les employés du Quai d'Orsay « vêtus de noir (ou peut-être, pour la circonstance, de ces longues blouses grises comme en portent les quincailleurs) »³⁰ brûlent les archives ministérielles, dans un geste de destruction radicale du passé qui interdit toute possibilité de le retrouver.

À la dimension dysphorique de la réécriture, tant du film de Resnais que de la théorie freudienne de la répétition traumatique, s'ajoute ainsi, pour finir, une réflexion métatextuelle sur la construction littéraire du récit. Austerlitz ne se rappelle que des « bribes » du poème prononcé par Marie, et son souvenir, tout en faisant allusion sans doute possible au « Colloque sentimental » de Verlaine, ne reprend aucun terme du texte d'origine. Non seulement la surimpression des intertextes opère un effet de brouillage des références, mais le souvenir approximatif des textes cités contribue à faire du récit d'Austerlitz un texte lui-même étrangement inquiétant, tendu entre la familiarité des références explicites ou implicites qui le nourrissent, et l'altération parfois à peine perceptible – ainsi des termes du film de Resnais, presque identiques – mais quasi systématique de la reformulation. « [C]onstamment cerné de mystères et de signes », comme Austerlitz à Marienbad, le lecteur peut faire lui-même l'expérience, à travers

sensible. Mais, réciproquement, la théorie freudienne perturbe la conception proustienne de la mémoire involontaire, en affrontant à l'épiphanie du souvenir la résistance du trauma. Même dans les moments où ressurgissent des pans du passé enfoui, comme à la *Liverpool Street Station*, Austerlitz reste devant une simple image de lui-même : il se reconnaît, d'ailleurs à grand peine, mais, contrairement au narrateur proustien, ne surmonte jamais la distance qui le sépare de son moi passé pour coïncider avec lui.

³⁰ Claude Simon, *Œuvres : Le Jardin des Plantes*, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 1033.

l'effet *unheimlich* de l'hybridation des références théorique, cinématographique et poétique, d'une mémoire inquiète.

Raphaëlle Guidée