



Fabula / Les Colloques
Le début et la fin. Roman, théâtre, B.D.,
cinéma

Boucle épigraphique et téléologie romanesque chez Claude Simon, W.G. Sebald et Graham Swift

Emmanuel Bouju



Pour citer cet article

Emmanuel Bouju, « Boucle épigraphique et téléologie
romanesque chez Claude Simon, W.G. Sebald et Graham Swift »,
Fabula / Les colloques, « Le début et la fin. Roman, théâtre, B.D.,
cinéma », URL : [https://www.fabula.org/colloques/
document722.php](https://www.fabula.org/colloques/document722.php), article mis en ligne le 17 Octobre 2007,
consulté le 19 Avril 2024

Boucle épigraphique et téléologie romanesque chez Claude Simon, W.G. Sebald et Graham Swift

Emmanuel Bouju

Je voudrais évoquer dans cet article l'usage que peut faire un romancier de l'épigraphe, de la citation épigraphique comme *ante-incipit*, commencement d'avant le commencement, paradoxalement définitoire d'une finalité profonde du récit.

En étant située stratégiquement dans un entre-deux, l'épigraphe définit une contractualité implicite, littéralement pré-liminaire, de l'échange romanesque. Ni exactement paratexte ni encore tout à fait texte, elle occupe en effet une position qui est à la fois de surplomb et de médiation : l'épigraphe introduit à l'incipit et ses effets propres, mais aussi annonce l'intégralité du texte et oriente la lecture. Ou pour le dire autrement, elle fait office d'ouverture programmatique, d'instance de médiation, et de support d'universalisation : fonctionnant ainsi un peu à la manière d'un complément antéposé auquel viendrait s'accorder le sujet du roman auquel elle appartient, l'épigraphe engage d'emblée une esthétique et une axiologie dont l'autorité doit demeurer efficace pour l'ensemble du texte.

D'où la nécessité de considérer tout autant l'épigraphe comme fin virtuelle, implicite du roman : une fin que vient redoubler l'*explicit* (lequel porte bien ainsi son nom), en en livrant la version singulière, textualisée. L'*explicit* du roman actualise la virtualité de l'épigraphe, mais aussi la motive rétroactivement. Avec peut-être même un renversement des hiérarchies ? Comme si le fragment d'hypotexte affiché en épigraphe devenait *a posteriori* le noyau hypertextuel dont le roman n'est que le texte-source.

En parlant de « boucle épigraphique » et de « téléologie romanesque », je fais ainsi allusion à cette circularité secrète du roman, instaurée par un jeu de construction intertextuelle, et qui ressortit principalement à une orientation du texte vers sa fin et à une axiologisation, par ce biais, de la pratique de l'écriture. J'hésite même à parler de « bouclage » plutôt que de boucle simplement ; mais il me semble malgré tout qu'il s'agit là d'une pratique moins strictement autoritaire qu'il n'y paraît, car elle accompagne généralement un travail de mise en question des pouvoirs de l'écriture : le renversement hiérarchique qui fait de l'épigraphe l'hypertexte secret du récit manifeste ainsi, derrière le pseudo-argument d'autorité initial, l'aveu et la

reconnaissance d'une appartenance et d'une dépendance à un questionnement plus large et ancien, au questionnement même de la littérature.

Pour illustrer ces principes théoriques, j'ai choisi d'évoquer trois exemples complémentaires, liés entre eux par des sollicitations intertextuelles communes : Claude Simon, W.G. Sebald et Graham Swift, lesquels renvoient à Joseph Conrad et Thomas Browne.

Dans les derniers romans de Claude Simon (notamment depuis *L'Acacia* [1989] et à l'ombre du *Discours de Stockholm* de 1986), et en particulier dans *Le Jardin des Plantes* [1997]¹, on assiste à la reprise significative du substrat historique (ou plutôt, si l'on suit l'auteur, du « produit » historique) des grands romans antérieurs, alors même que l'ambition est dénoncée d'une transposition directe de l'expérience : c'est l'objet notamment de l'entretien de l'écrivain « S. » avec le journaliste, portant sur le « magma d'images et de sensations » laissé par l'expérience passée dans la mémoire² ; comment faire comprendre à l'autre ce qui est déjà incompréhensible (et « incroyable ») à soi-même ?

L'épigraphe conradienne de la troisième partie du *Jardin des Plantes* formule la réponse à cette question :

Non, c'est impossible : il est impossible de communiquer la sensation vivante d'aucune époque donnée de son existence – ce qui fait sa vérité, son sens – sa subtile et pénétrante essence. C'est impossible. Nous vivons comme nous rêvons – seuls.

Joseph Conrad (219)

Or ce que montre le roman dans le même temps, c'est que cette solitude de l'expérience alimente toujours le rêve de l'écriture : le roman met en scène la quête du texte introuvable de l'histoire, dont chaque variation narrative raconte le besoin et l'absence. Cette quête-là n'est jamais achevée, puisque chacun des livres qui la recueillent et la fixent menace toujours d'en trahir le sens, en la soumettant aux aléas de la communication littéraire³.

Aussi le roman consiste-t-il en une reprise et une refonte de l'ambition initiale, de plus en plus dénudée de ses illusions, et éprouvée dans la répétition et la

¹ *Le Jardin des Plantes*, Paris, Éditions de Minuit, 1997.

² L'expression (p. 188) reprend celle du *Discours de Stockholm*, Paris, Éditions de Minuit, 1986, p. 25.

³ Ou en se soumettant lui-même au révélateur de cette communication – comme le fait d'ailleurs remarquer S. à propos des éditions étrangères d'un de ses romans (dans lequel nous reconnaissons *La Route des Flandres*) : « D'une manière générale, les couleurs des jaquettes tirent sur le rouge et le noir. Feu et ténèbres. Comme ça le lecteur n'a plus besoin de lire, et si par malheur il lit il va être terriblement déçu parce que là (je veux dire sur cette route) s'il y avait de la fumée c'était juste de loin en loin, et juste un filet, et non pas noire mais bleutée dans le soleil, quelques camions ou quelques voitures qui achevaient de brûler, et le ciel tout bleu, et ce qui allait arriver c'était simplement un tranquille assassinat. Alors j'ai sans doute mal raconté tout ça et il faudrait reprendre : heure, état des lieux, personnages, bruits, actions... » (101).

correction : la reformulation constante des mêmes moments (en particulier la débâcle de la cavalerie en mai 1940), est ici identifiée à la recherche vaine d'une exactitude impossible – « tant démoralise l'homme tout travail littéraire, même entrepris uniquement pour soi », comme l'annonce de son côté l'épigraphe dostoïevskienne de la première partie.

À cette pratique de la correction s'ajoute une démultiplication des fils narratifs dans une poétique du montage, qui produit dans l'horizontalité du texte un îlotage de fragments fortement hétérogènes : comme l'ont déjà remarqué les commentateurs du roman, la juxtaposition brutale des textes les plus divers ne permet jamais de combler tout à fait les vides du récit ; on assiste ainsi à la promotion d'un montage « mélancolique » et « illisible », pour reprendre les termes employés par Nathalie Piégay-Gros dans un article récent⁴.

Et pourtant, Claude Simon fait, au-delà ou au travers du scepticisme affiché par l'intermédiaire de S., démonstration d'une certaine efficacité textuelle de la rhétorique narrative, qui n'est pas qu'illusion pervertie : de même que l'épigraphe de la deuxième partie signale que l'« on a recensé 367 démonstrations différentes du théorème de Pythagore » (*The Pythagore Proposition* – Elisha Scott), de même le principe de répétition et de correction de la « proposition » simonienne oblige seulement le lecteur à déplacer le regard vers l'oblique et la périphérie, dans l'éclairage indirect du récit par des notations digressives, dans l'écriture entre parenthèses et l'entre-deux des lignes narratives : soit dans ce qui « sous-tend » le roman – son *hypothénuse*.

L'auto-critique de l'écriture de l'histoire⁵ passe ainsi par un feuilletage textuel sans hiérarchie : les enchâssements apparaissent réversibles⁶ ; et la méta-textualité est généralisée au travers des doubles-écrivains – avec l'usage en contrepoint des citations et corrections de la *Recherche*, notamment, ou des notes sur Dostoïevski, Flaubert ou Stendhal. Le roman définit ainsi en artifice concerté et en commentaire critique, en réalité produite, la pseudo-immédiateté de l'expérience : « l'artificiel » (que revendique le *Discours de Stockholm*) est « dénoncé », c'est-à-dire rendu manifeste et sensible notamment à travers l'usage de quelques motifs (la mouette proustienne, les tableaux de Poussin...) qui viennent tout juste suturer les uns aux autres les fragments hétérogènes, sans pour autant définir un sens univoque ; et le

⁴ « L'écriture de l'archive dessine l'utopie d'un discours distinct. Reste à savoir si elle permet de mieux comprendre. Force est de constater qu'elle ajoute à l'illisibilité, à l'incompréhension : elle repousse dans les limbes du non récit, du non racontable l'événement pourtant déjà raconté. Elle montre qu'aucun discours ne peut rendre compte avec authenticité de l'expérience historique d'un individu ». (Nathalie Piégay-Gros, « Mélancolie du montage. Le Jardin des Plantes de Claude Simon », dans E. Bouju (éd.), *L'engagement littéraire*, Rennes, Interférences / Cahiers du Groupe phi, PUR, 2005).

⁵ Autocritique établie, selon le *Discours de Stockholm*, « dans le présent des images et des émotions dont aucune n'est plus loin ni plus près que l'autre », (op. cit., p. 31).

⁶ L'immédiateté de la reproduction des carnets de Rommell, par exemple, devient (p. 184-186) le lieu d'un enchâssement de commentaires et du dialogue avec le journaliste.

déplacement final du récit en scénario et en avertissements pour l'adaptation cinématographique témoigne de la poursuite sans fin d'une expérience sans commencement.

Or dans cette nouvelle économie textuelle de la mémoire, c'est le passage à la surface et l'ordonnancement, la *dispositio* qui tient lieu d'ordre historique et de généalogie personnelle, au-delà de la multiplicité irréductible des régimes stylistiques et de l'indéfinition du sens : exactement comme au « jardin des Plantes », fait des « parcelles » et « lopins » évoqués précisément dans l'épigraphe d'ensemble tirée de Montaigne⁷. Tout devient de l'ordre de la chronique, et rien ne l'est à proprement parler, dans cette architecture romanesque sans point de vue intégrateur autre que l'exercice complet de l'écriture.

Aussi la nouvelle épigraphe conradienne qui ouvre *Le Tramway* [2001] vient-elle compléter celle du *Jardin des Plantes* :

« ... pour lui le sens d'un épisode ne se trouve pas à l'intérieur, comme d'une noix, mais à l'extérieur, et enveloppe le conte qui l'a suscité, comme une lumière suscite une vapeur... »⁸

Le sens n'est plus absent, mais vaporisé. Il a quitté l'illusion du centre ou de l'origine pour rejoindre l'irisation de la surface : halo immatériel éclairé de l'intérieur par le texte, comme par ces « dernières lueurs » qui « ressurgissent » encore au brasier des archives évoqué au centre du *Jardin des plantes* ; ou bien encore « voile en suspension » qui vient coïncider, aux tout derniers mots du *Tramway*, avec « l'impalpable et protecteur brouillard de la mémoire », recouvrant de cendres un autre jardin :

Comme si quelque chose de plus que l'été n'en finissait pas d'agoniser dans l'étouffante immobilité de l'air où semblait toujours flotter ce voile en suspension qu'aucun souffle d'air ne chassait, s'affalant lentement, recouvrant d'un uniforme linceul les lauriers touffus, les gazons brûlés par le soleil, les iris fanés et le bassin d'eau croupie sous une impalpable couche de cendres, l'impalpable et protecteur brouillard de la mémoire. (141)

La tonalité et le registre mêmes de ces figures ne laissent pas de doute : elles relèvent à la fois d'une auto-critique ultra-sceptique sur les moyens de la littérature face à l'histoire, et de la revendication d'une autorité indiscutable, d'une « crédibilité » qui dépend seulement, comme le veut le *Discours de Stockholm*,

⁷ « Aucun ne fait certain dessin de sa vie, et n'en délibérons qu'à parcelles. (...) Nous sommes tous de lopins et d'une contexture si informe et diverse, que chaque pièce, chaque moment fait son jeu ». Montaigne, *Essais*, II, 1, « De l'inconstance de nos actions ».

⁸ *Le Tramway*, Paris, Éditions de Minuit, 2001, p. 9.

« d'une causalité intérieure ». L'explicit exerce bien ainsi son effet d'actualisation de l'épigraphie, et affiche hautement, par « bouclage » du récit, cette fonction de régie par laquelle s'établit principalement l'identité de l'auteur.

C'est une autre épigraphie signée de Conrad que l'on trouve à l'ouverture de *Die Ringe des Saturn* (*Les Anneaux de Saturne*) [1995] de W. G. Sebald⁹, et qui résonne en écho à celles de Claude Simon, en retrouvant – formulée d'une façon plus proche du fonds poétique dans lequel puise Sebald – la même interrogation sur le sens et la légitimité d'une contemplation à distance de l'histoire :

Il faut surtout pardonner à ces âmes malheureuses qui ont élu de faire le pèlerinage à pied, qui côtoient le rivage et regardent sans comprendre l'horreur de la lutte et le profond désespoir des vaincus.

Joseph Conrad à Marguerite Poradowska

Cette image de l'âme malheureuse – qui renverse le motif classique du sage épicurien de Lucrèce¹⁰ – connaît un peu plus loin, avec la description de l'amie romaniste penchée sur le désordre concerté de ses innombrables notes, une refiguration – refiguration en « ange de la mélancolie tel que Dürer l'a représenté, immobile, parmi les instruments de la destruction ». C'est là une comparaison qui rappellerait assez la façon dont l'écrivain S., dans *Le Jardin des Plantes*, oppose au sentiment de peur que le journaliste veut à tout prix lui faire admettre dans le récit de la débâcle, le terme de « Mélancolie » : en le prononçant sur le fond d'une « rumeur étale, sans plus de consistance qu'une faible et unique vibration dans quoi vient se confondre toute l'agitation du dehors, se neutraliser toute la violence, les passions, les désirs, les peines, les terreurs »¹¹.

C'est bien à ce vertige mélancolique de la destruction que Sebald consacre la méditation des *Anneaux de Saturne*, en l'articulant très étroitement à une réflexion sur les limites de la représentation :

Die erlittene Pein, das gesamte Werk	Les souffrances endurées, toute
der Zerstörung übersteigt um ein	l'œuvre de destruction dépassent
Vielfaches unser Vorstellungs-	largement notre faculté de
vermögen. [...]	représentation. [...]

⁹ Éditions citées : *Die Ringe des Saturn*, Frankfurt, Fischer Taschenbuch Verlag, 1997 / *Les anneaux de Saturne*, trad. de l'allemand par Patrick Charbonneau, Paris, Gallimard, « Folio », 2003.

¹⁰ « Suave, mari magno turbantibus aequora ventis, / E terra magnum alterius spectare laborem ; [...] » (*De Rerum Natura*, II, 1-2) Voir l'ouvrage de Hans Blumenberg, *Naufrage avec spectateur*.

¹¹ *Le Jardin des Plantes*, op. cit., p. 299.

Wie ich an jenem Abend in Ce soir-là, à Southwold, comme Southwold so dasaß auf meinem j'étais assis à ma place Platz über dem deutschen Ozean, da surplombant l'océan allemand, war es mir auf einmal, als spürte ich j'eus soudain l'impression de ganz deutlich das langsame sentir très nettement la lente Sichhineindrehen der Welt in die immersion du monde basculant Dunkelheit. (96-97) dans les ténèbres. (106-107)

La mélancolie de l'écrivain ne consiste pas dans le regret d'un passé perdu mais au contraire dans la conscience intime et articulée du passé, dans le travail d'une conscience attachée à dire, coûte que coûte, cette logique de destruction – et ce, en recueillant les traces laissées par de multiples existences au travers des œuvres et des textes qui en témoignent.

D'où le déploiement savant de l'épigraphe en micro-biographie de Conrad (ou plutôt de Konrad Korzeniowski), et le glissement, par le biais de l'expérience africaine de l'écrivain (et de son double, Roger Casement), vers une définition de soi et de l'histoire : dans un jeu de miroir et de dédoublement (Konrad lui-même croit reconnaître dans les *Travailleurs de la mer* « le miroir de sa propre vie »), la reconstitution biographique, strictement enchâssée dans le récit principal, en vient à s'effacer dans le cours d'une méditation au présent sur les illusions de la représentation historique ; par le biais d'un court-circuit temporel qui identifie la vision conradienne de Bruxelles à celle du narrateur – le « tombeau érigé sur une gigantesque fosse commune de cadavres noirs » devient « macabre atmosphère » d'inspiration coloniale –, Sebald déplace le texte aux temps présents et dénonce la « quintessence de laideur » et l'erreur vertigineuse que constitue pour lui le panorama pictural installé au monument de Waterloo :

Das also, denkt man, indem man C'est donc cela, se dit-on en langsam im Kreis geht, ist die marchant lentement en rond, l'art de Kunst der Repräsentation der la représentation de l'histoire. Il Geschichte. Wir, die repose sur une perspective faussée. Überlebenden, sehen alles von Nous, les survivants, nous voyons les oben herunter, sehen alles choses de haut, toutes en même zugleich und wissen dennoch temps, et cependant, nous ne savons nicht, wie es war. (152) pas comment c'était. (165)

Ce n'est qu'en « fermant les yeux » et en voyant « Fabrice, le jeune héros de Stendhal, errer sur le champ de bataille », ainsi qu'un colonel tombé de cheval, que Sebald, comme Claude Simon avant lui, retrouve une impression de la bataille. Mais la mise en doute demeure et touche à la situation même de l'écrivain, homme

d'après, et au statut rétrospectif du récit : il pèse toujours sur eux – comme « la peur du faux » qui terrassait Flaubert – le soupçon d'une erreur de perspective, voire d'une trahison, dans l'incapacité à épouser la conscience du passé.

Or, dans le passage qui suit immédiatement l'impression de vertige produite par l'immersion du monde dans les ténèbres, Sebald transforme à nouveau la sensation intime en vision construite, culturelle, intertextuelle, empruntée cette fois à l'écrivain et médecin anglais du XVII^{ème} siècle, Thomas Browne, l'auteur de *Hydriotaphia, The Urn Burial [Or a Discourse of the Sepulchral Urnes lately found in Norfolk, 1658]* :

In Amerika, so Thomas Browne in En Amérique, nous dit Thomas
seinem Traktat über das Urnen- Browne dans son traité sur
Begräbnis, stehen die Jäger auf, l'enfouissement des urnes, les
wenn die Perser gerade eintauchen chasseurs se lèvent à l'heure où les
in den tiefsten Schlaf. Gleich einer Persans s'enfoncent dans le plus
Schleppe wird der Nachtschatten profond sommeil. L'ombre de la
über die Erde gezogen, und da nuit se déplace telle une traîne
nach Sonnenuntergang fast alles hâlée par-dessus terre, et comme
von einem Weltgürtel zum presque tout, après le coucher du
nächsten sich niederlegt, so fährt soleil, s'étend cercle après cercle –
er fort, könnte man, immer der ainsi poursuit-il – on pourrait, en
untergehenden Sonne suivant toujours le soleil couchant,
nachfolgend, die von uns bewohnte voir continuellement la sphère
Kugel andauernd voller habitée par nous pleine de corps
hingestreckter, wie von der Sense allongés, comme coupés et
Saturns umgelegter und geernteter moissonnés par la faux de Saturne
Leiber erblicken – einen endlos – un cimetière interminablement
langen Kirchhof für eine long pour une humanité atteinte
fallsüchtige Menschheit. (97) du haut mal. (107-108)

Cette figuration de la destruction par le motif, mythologique et astronomique, de Saturne permet alors au récit de réunir autour du même centre, au fil des pages et des relevés intertextuels, les cercles de Southwold en 1672, de Waterloo, des provinces musulmanes de l'Empire chinois en 1876, de la Galicie en 1914, de Theresienstadt en 1942, de Dresde et Cologne en 1945, des guerres civiles d'Irlande ou des Balkans aujourd'hui.

Mais les cercles annulaires de Saturne définissent aussi bien la quête intérieure : ces « fantômes de la répétition » qui « hantent de plus en plus » le narrateur et auxquels

se confronte son écriture, font que le « théâtre vide » de soi-même devient « jardin labyrinthique »¹² :

Und als ich von diesem Et lorsque, de mon poste
Aussichtsposten hinabblickte, sah d'observation, je regardai en
ich auch das Labyrinth selber, [...] contrebas, je vis ce labyrinthe, [...]
ein im Vergleich mit den Irrwegen, composant, en comparaison de
die ich zurückgelegt hatte, l'entrelacs de chemins où je venais
einfaches Muster, von dem ich im de m'égarer, un motif simple dont
Traum mit absoluter Sicherheit je savais, dans mon rêve, avec une
wußte, daß es einen Querschnitt absolue certitude, qu'il
darstellte durch mein Gehirn. (206) représentait une coupe
transversale de mon cerveau. (224)

Et l'on revient alors à la seconde épigraphe du roman, tirée de *l'Encyclopédie Brockhaus* et définissant ainsi Saturne :

Die Ringe des Saturn bestehen Les anneaux de Saturne sont
aus Eiskristallen und vermutlich constitués de cristaux de glace
meteoritischen Staubteilchen, vraisemblablement mêlés à des
die den Planeten in dessen particules de météorites qui tournent
Äquatorebene in kreisförmigen en bandes circulaires dans le plan de
Bahnen umlaufen. [...] l'équateur de la planète. [...]

Cette seconde citation (pré)liminaire annonce la circularité des boucles épigraphiques, placées à l'équilibre du récit, ou dans le plan « équatorial » qui conjoint l'espace du texte à celui du lecteur, en faisant de ce labyrinthe textuel la coupe de nos cerveaux ; mais elle identifie aussi ces boucles annulaires au déploiement d'un voile constitué de cristaux et de particules de poussière (Staub).

Par une nouvelle circulation intertextuelle, l'auteur se place et nous place alors dans la ligne courbe du Tlön, Uqbar, Orbis Tertius de Borges, dont « la construction labyrinthique » menace « d'effacer le monde connu », et dont l'histoire « masque tout ce que nous savions ou croyions savoir ». « Déjà apparaissent dans l'historiographie les incontestables avantages d'un passé fictif », répète Sebald après Borges, et c'est pour contredire cette transfiguration de la terre en nouveau Tlön que l'écrivain allemand reprend sans cesse le cours des existences passées et les traces laissées par ces existences – au risque de se retrouver par instants « au beau

¹² Le motif du jardin persan et saturnien, ancêtre du « jardin des plantes » simonien, renvoyant quant à lui au second traité de Thomas Browne, *The Garden of Cyrus, or the Quincunciall, Lozenge or Network Plantations of the Ancients*.

milieu des vestiges de notre propre civilisation anéantie au cours d'une catastrophe future »¹³.

Or, de même que le narrateur borgésien de la nouvelle est précisément occupé, comme il le confie au terme de l'explicit, à travailler à « une indécise traduction quévédienne de *The Urn Burial* de Thomas Browne », Sebald réécrit lui aussi le parcours de l'écrivain, et livre la version saturnienne et moderne de l'essai anglais – méditation cosmique sur les tombes – tout en convoquant avec lui une bibliothèque à la fois réelle et imaginaire, où prédominent les éléments d'une étude systématique des vers à soie.

Et voilà que par une dernière boucle épigraphique, l'on revient au motif du voile (voile de soie cette fois) par lequel Sebald vient figurer le rapport de l'écriture à la représentation de soi et de son histoire :

Indem ich jetzt, wo ich dies Songeant une fois encore, à
niederchreibe, noch einmal unsere l'instant même où j'écris ces
beinahe nur aus Kalamitäten lignes, à notre histoire presque
bestehende Geschichte überdenke, exclusivement constituée de
kommt es mir in den Sinn, daß einst calamités, il me vient à l'esprit
für die Damen der gehobenen que le port de lourdes parures de
Stände das Tragen schwerer Roben taffetas noir ou de crêpe de Chine
aus schwarzem Seidentaft oder noir par les dames de la haute
schwarzer Crêpe de Chine als der société passait autrefois pour la
einzige angemessene Ausdruck der seule expression convenable du
tiefsten Trauer gegolten hat. [...] Und deuil le plus profond. [...] Et
Thomas Browne, der als Sohn eines Thomas Browne, qui devait avoir
Seidenhändlers dafür ein Auge eu, en tant que fils d'un marchand
gehabt haben mochte, vermerkt ein de soie, un œil pour ce genre de
irgendeiner [...], in Holland sei es zu choses, note [...] qu'il était d'usage
seiner Zeit Sitte gewesen, im Hause de son temps, en Hollande, dans
eines Verstorbenen alle Spiegel und la maison d'un défunt, de
alle Bilder, auf denen Landschaften, recouvrir de crêpe de soie noire
Menschen oder die Früchte der tous les miroirs et tableaux
Felder zu sehen waren, mit représentant des paysages, des
seidenem Trauerflor zu verhängen, hommes ou des fruits de la terre,
damit nicht die den Körper afin que l'âme s'échappant du
verlassende Seele auf ihrer letzten corps ne soit déroutée, lors de
Reise abgelenkt würde, sei es durch son ultime voyage, ni par la vue

¹³ « Je näher ich aber den Ruinen kam, desto mehr verflüchtigte sich die Vorstellung von einer geheimnisvollen Insel der Toten und wähnte ich mich unter den Überresten unserer eigenen, in einer zukünftigen Katastrophe zugrundegegangenen Zivilisation. » (282)

ihren eigenen Anblick, sei es durch de sa propre image ni par celle de
den ihrer Bald auf immer verlorenen sa patrie à jamais perdue.
Heimat. (350) (382-383)

Comme de ce crêpe de soie noire, *Les anneaux de Saturne* recouvre les multiples miroirs – ou « lacs de mercure » – des récits qu’il rapporte et des tableaux qu’il décrit du « voile », de « la brume » du rêve et de l’imagination : lambeau de soie pourpre dans l’urne de Patrocle, « voiles blancs flottants » des souvenirs de Frédérick Farrar à Lowestoft, « traîne hâlée » par l’ombre de la nuit et la faux de Saturne, faible souffle d’air glacé qui balaie les provinces chinoises affamées, sable évaporé dans l’air léger du château de Swinburne à Dunwich, robe « brochée comme d’une toile d’araignée de fils de soie » par les filles solitaires des Ashbury dans leur enclave d’Irlande, « voiles de poudre » qui recouvrent la terre d’Orford à l’approche des fortins abandonnés depuis la seconde guerre mondiale, nimbe qui recouvre la mémoire de Chateaubriand, etc.

Si, entouré de ce voile de soie qui déplace la linéarité du récit en circularité épigraphique, Sebald retrouve Borges et réactualise à sa suite les mots de Thomas Browne, il retrouve aussi Graham Swift, placé lui aussi dans l’orbe saturnienne de Thomas Browne in *Last Orders / La dernière tournée*¹⁴ :

But man is a Noble Animal, Mais l’homme est un Noble Animal,
splendid in ashes, and splendide en cendres, et pompeux
pompous in grave. dans la tombe.

Thomas Browne

Thomas Browne

Urne, ici, qui matérialise Jack, l’absent, en concentrant ses cendres promises à la dispersion au terme d’une épopée houleuse menée par ses amis et son fils adoptif.

Mais surtout : travail progressif d’identification entre l’urne et le nom du défunt, avec jeu ironique sur le sac plastique qui contient l’urne pendant le voyage et renvoie le défunt à son identité singulière de boucher de quartier : *Rochester Victuailles* est remplacé in fine par le nom propre, d’abord en italiques (« J’extraits donc le bocal et laisse tomber le sac à mes pieds. *Jack Arthur Dodds* », p. 373), puis en caractères romains (« je sors le bocal de sous mon manteau, *Jack Arthur Dodds* », p. 379) : la dispersion des cendres coïncide à terme avec l’énonciation, si longtemps repoussée, de l’épithète, et c’est le jeu des voix alternées et des secrets dévoilés qui, en composant tout le récit singulier de Swift, finit par énoncer l’identité intégrale du mort, identifié à chacun :

¹⁴ Graham Swift, *Last Orders*, London, Picador, 1996 / *La dernière tournée*, trad. Robert Davreu, Paris, Gallimard, 1997.

Jack Arthur Dodds, save our Jack Arthur Dodds, sauvez nos âmes,
souls, and the ash that I carried et la cendre que j'ai transportée dans
in my hands, which was the mes mains, la cendre qui était le Jack
Jack who once walked around, qui se promenait jadis par ici, est
is carried away by the wind, is emportée par le vent, emportée en
whirled away by the wind till tourbillon par le vent, jusqu'à ce que la
the ash becomes wind and the cendre devienne vent, et que le vent
wind becomes Jack what we're devienne ce Jack dont tout un chacun
made of. (295) nous sommes faits. (382)

Quand Swift transforme le nom du personnage dont on disperse les cendres en « the Jack who... », Jack est utilisé comme équivalent de « type »¹⁵ : ce type dont nous sommes fait, soit : « tout un chacun ».

L'explicit universalisant revient ainsi à recomposer l'épigraphe initiale de Browne en intégrant tous les détours du récit ; commencement et fin signifient aussi épigraphe / épitaphe : la citation de l'« Hydriotaphia » de Thomas Browne est réinscrite sur le tombeau – *taphios* – de l'homme ordinaire qu'est Jack Arthur Dodds, notre semblable, notre frère. Un tombeau avec lequel coïncide précisément le roman, après que ce dernier s'est évidé comme l'urne – *hydria*.

Et le voile de soie (Sebald) ou le « voile en suspension » (Simon) de l'écriture, ici déployé comme un voile de cendres, réécrit le « tombeau » littéraire dont il s'inspire avec toute l'ironie et le sérieux de la littérature contemporaine – sans plus du tout d'arrière-plan théologique, mais bien dans l'axe d'une vraie téléologie romanesque.

Le dernier mot, je préfère le laisser à Borges, en dévoilant *in fine* l'épigraphe secrète de cette communication... Il s'agit d'un fragment apocryphe de la traduction du chapitre V d'*Urn Burial* – fragment ajouté par Borges et Bioy Casares à la traduction qu'ils ont finalement eux-mêmes réalisée, en lieu et place du narrateur de *Tlön Uqbar Orbis Tertius* :

Vastes sont les trésors de l'oubli, et innombrables les masses de choses dans un état proche de la nullité ; il y a plus de faits ensevelis sous le silence que de faits enregistrés et les volumes les plus abondants sont les épitomés de ce qui s'est passé.

Si en effet les romans sont les épitomés de l'histoire (et nos articles les épitomés des romans), leurs épigraphes sont comme des épitomés au second degré : abrégés d'abrégés, nœuds des boucles textuelles, commencement et fin d'une écriture vouée à retrouver le silence d'où elle vient.

¹⁵ Jack Frost : le bonhomme hiver. A Jack/of all trades : un touche-à-tout

PLAN

AUTEUR

Emmanuel Bouju

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : emmanuel.bouju@wanadoo.fr