



UNIVERSITE KASDI MERBAH - OUARGLA
Faculté des Lettres et des langues
Département des Langues Etrangères

N° d'ordre :

N° de série :

Ecole Doctorale de Français
Antenne de l'Université Kasdi Merbah-Ouargla

mémoire

pour l'obtention du diplôme de

MAGISTERE DE FRANÇAIS
Option : Sciences des textes littéraires

présenté par :

Mebrouk HAMAIMI

Titre :

*Entre fictionalité et réflexivité, Le Nom de la rose
d'Umberto Eco en question (s) : vers une approche
plurielle des stratégies métatextuelles*

Directeur de recherche :
Pr. Agnès Spiquel

Soutenu publiquement le 09/07/2009 devant le jury composé de :

Président :	Pr. Djamel KADIK	Université de Médéa
Rapporteur :	Pr. Agnès SPIQUEL	Université de Valenciennes
Examineur :	Pr. Foudil DAHOU	Université de Ouargla
Examineur :	Dr. Abdelouahab DAKHIA	Université de Biskra

INTRODUCTION :

1. Présentation du sujet :

L'un des champs les plus féconds de la recherche sur le roman consiste dans l'examen des diverses manifestations des stratégies métatextuelles et réflexives à travers l'écriture fictionnelle car, pour « *le romancier moderne, l'enjeu principal consiste à imposer son autorité figurale à un texte dont il feint de se désolidariser. C'est de cette logique paradoxale que découlent les différents modes de dédoublements énonciatifs* »¹. Umberto Eco, dans son roman *Le Nom de la rose*, tout en construisant des univers artificiels, renvoie au lecteur – et au critique – une interrogation pluridimensionnelle sur la structuration, les constituants, la motivation et même sur l'interprétation du texte.

Comme l'indique l'intitulé de notre mémoire, nous nous proposons d'approcher *Le Nom de la rose* parce qu'on se trouve attiré par la trame policière dont on peut résumer ainsi :

En l'an 1327, accompagné d'Adso de Melk -un jeune bénédictin-, le moine franciscain, Guillaume de Baskerville arrive dans une abbaye du Sud de la France pour enquêter sur la mort d'un moine. L'enquête avance mais un autre moine meurt, assassiné. Guillaume est convaincu que ces morts sont liées à la bibliothèque de l'abbaye. Le troisième jour, on retrouve le corps de Bérenger avec les doigts et la langue noirs. Deux autres meurtres sont découverts, Séverin, l'herboriste, et Malachie, le bibliothécaire, sont les victimes, cette fois. Guillaume et Adso arrivent finalement à rentrer dans la pièce mystérieuse de la bibliothèque où ils rencontrent le vieillard Jorge qui les laisse lire le texte d'Aristote sur le rire. La bibliothèque prend feu et l'unique exemplaire de cette ouvrage est détruit car le vieillard aveugle le jugeait blasphématoire.

En effet, avec cette histoire, Umberto Eco est reconnu comme l'un des écrivains les plus érudits au monde ; son roman a obtenu le *Prix Strega* 1981 en Italie et, en France, le *Prix Médicis Etranger* 1982. Alors, il sera extrêmement

¹ M. COUTURIER, *La figure de l'auteur*, Seuil, 1995, p.73.

motivant de travailler sur un écrivain d'une telle stature, surtout avec la rareté constatée des travaux académiques portant sur son œuvre.

A notre connaissance, aucune thèse, traitant le texte d'Umberto Eco, n'est publiée sur le web ; aucun mémoire, non plus. Ce qui donne peut-être un aspect d'*originalité* à notre travail de recherche. Notre choix est aussi justifié par la richesse qui caractérise notre bibliographie ; ce qui ouvre l'horizon devant l'analyse la plus rigoureuse souhaitée.

Par ailleurs, le choix de textes relevant de la littérature maghrébine d'expression –ou de langue- française comme ceux de Dib, de Kateb ou de Mimouni, aurait canalisé notre travail dans un immense espace de *stéréotypie critique* car ce sont des corpus largement traités au sein des universités algériennes. Il en irait de même si notre choix s'était porté sur des romanciers français tels que Flaubert ou Hugo dans la mesure où devant leurs textes, on ne peut que réaliser un travail fort influençable par les nombreuses études faites par les grands spécialistes.

2. Problématique :

Notre problématique s'inscrit dans la perspective de la réflexivité pour mettre en lumière les procédures de mise en scène du discours romanesque, et ce, par le biais de l'examen des stratégies métatextuelles et des pratiques réflexives passant par l'étude de la mise en abyme et de certaines figures de style largement citées et analysées dans le texte romanesque d'Umberto Eco.

Sans doute, l'horizon des études possibles dans cette perspective est-il encore très largement ouvert, mais c'est sur une dimension particulière du même phénomène que sera concentré notre travail, à savoir le fonctionnement de la métatextualité – et de la réflexivité – dans les amorces, le corps et les clausules romanesques de notre corpus.

Il s'agit, plus précisément, d'examiner, dans le corps textuel, des procédés d'écriture et des unités de sens, plus ou moins élaborées, qui assurent le glissement du niveau narratif où se constitue et se développe avec vigueur la matière romanesque vers une plate-forme de la métatextualité : « *je ne sais pas, j'émet des hypothèses. Qui dit que l'assassin a tué Venantius parce qu'il haïssait Venantius ? il pourrait l'avoir tué, de préférence à n'importe quel autre, pour laisser un signe, pour signifier quelque chose d'autre* »². Ici, le narrateur fait explicitement le passage d'un récit à son commentaire dans la mesure où il propose une autre hypothèse sur la mort d'un des personnages du récit. Cette intervention de la part du narrateur, constitue-t-elle une façon implicite de contrôler le sens du récit ?

En fait, ces procédés relèvent de *la réflexivité* que Maingueneau définit ainsi :

« *La réflexivité essentielle de l'énonciation littéraire fait que le texte ne laisse pas voir un monde à la façon d'une vitre idéalement transparente qui se ferait oublier [...]. L'œuvre littéraire doit non seulement construire un monde, mais encore gérer la relation entre ce monde et l'événement énonciatif qui le porte. Comme tout texte relevant d'un discours constituant, elle thématise de manière tantôt oblique, tantôt directe, ses propres conditions de possibilité* »³

Au niveau des enchaînements narratifs, les intertitres, placés en tête de chapitres, s'imposent alors comme un passage particulièrement apte à représenter l'expérience de l'écriture, et jouer un rôle fondamental parmi les stratégies métatextuelles.

En effet, *Le Nom de la rose* constitue un corpus idéal permettant d'approcher l'intertitre dans la mesure où il contient plus d'une quarantaine d'intertitres en tête de chapitres ; ce qui pousse à s'investir dans la vérification des fonctions assumées par l'intertitre, et à en décortiquer les diverses caractéristiques.

Pour produire un effet de cadre, les intertitres coopèrent avec les clausules. De là, on se demande si cet encadrement du texte se fait garant de lisibilité pour le roman. Par extension, le couple clausule/intertitre forme-t-il un va-et-vient de

² U. ECO, *Le Nom de la rose*, Grasset & Fasquelle, 1982, p.138.

³ D. MAINGUENEAU, *Le Discours littéraire*, coll. U. Lettres, Armand Colin, 2004, p. 222.

cloisonnement/décloisonnement sémantique ? Quelle autre relation peut entretenir l'intertitre avec la clause ?

Dans le même enchaînement d'idées, on est invité à soulever la question de la relation clause/pensivité car cette dernière peut, selon Abdelhaq Regam, être « *“un sens” dernier et supplémentaire qui “appelle à la réflexion”* »⁴ ; mais reste à dévoiler s'il s'agit d'une *pensivité déclarée* (« *c'est le cas où [le récit] s'achève sur la pensivité du personnage.* »⁵) ou/et une *pensivité suggérée* (« *il s'agit d'une pensivité suggérée au lecteur par le texte lui-même, et plus précisément par le narrateur ou par l'appareil typographique.* »⁶)

Dans le même sens, le narrateur associe d'une manière claire et directe une figure de style à son interprétation de la part de l'un des personnages : « *Si je comprends votre allégorie, le fleuve est la cité de Dieu* »⁷ ; dans le même contexte, le narrateur signale que cette première interprétation est relativement fautive : « *je ne songeais pas précisément à cela. Mais il est bien vrai que chez nous, franciscains, l'idée d'un Troisième Age et de l'avènement de l'Esprit Saint est toujours vivante* »⁸. Alors, ne s'agit-il pas ici d'un glissement vers un travail d'interprétation : dès le moment où on a tendance à réfléchir le mécanisme qui régit une figure de style qui n'est qu'*un procédé par lequel on agit sur la langue*⁹. De là découle une interrogation pertinente : est-ce qu'on doit « *spécifier les moyens propres du littéraire* »¹⁰ tout en fondant une rupture avec tout autre type de discours ? S'agit-il plutôt d'une hétérogénéité discursive propre au littéraire ?

En fait, le texte d'Umberto Eco est le lieu privilégié d'une pluralité de discours, faisant émerger au sein du narratif une réflexion sur la fiction elle-même qui tient à ne pas cacher qu'elle n'est que jeu d'imagination, qu'elle n'est

⁴ A. REGAM, *Les marges du texte*, Afrique Orient, 1998, p. 132 .

⁵ *Idem*, p. 66.

⁶ *Ibid*, p. 66.

⁷ U. Eco, *op. cit.*, p. 250.

⁸ *Idem*, p. 250.

⁹ A. BETH et E. MARPEAU, *Figures de style*, Libro, 2005, p. 5.

¹⁰ J. BESSIERE, *Dire le littéraire*, Pierre Mardaga, 1990, p. 169.

qu'illusion, capable de véhiculer plusieurs autres discours que le discours narratif.

Ainsi, le narrateur évoque les signes et leurs déchiffrements : « *il me montra les signes mystérieux qui étaient apparus comme par enchantement à la chaleur de la flamme [...], et je reporte maintenant les premiers signes seulement, pour donner au lecteur une idée de l'énigme que nous avons devant les yeux* »¹¹.

Pas très loin de ce passage, le narrateur parle de *la sémiotique* des Arabes :

« *Oui, si l'on connaît un peu de la science des Arabes. Les meilleurs traités de cryptographie sont l'œuvre des savants infidèles, et à Oxford j'ai pu m'en faire lire quelques-uns [...]. Abu Bakr Ahmad ben Ali ben Washiyya an-Nabati a écrit il y a des siècles un Livre du désir frénétique du dévot d'apprendre les énigmes des antiques écritures et il a exposé de nombreuses règles pour composer et déchiffrer des alphabets mystérieux.* »¹²

Dans ce contexte, on se trouve devant une interrogation de rigueur : quel type de relations entretiennent ces divers discours ? Y a-t-il une coexistence cohérente ? Cette coprésence expose-t-elle le discours littéraire du *Nom de la rose*, au risque de perdre de sa qualité comme *discours constituant*¹³ ? Un discours littéraire doit-il s'isoler de tout autre type de discours pour assurer sa spécificité ?

Par ailleurs, une des formes de la réflexivité métatextuelle, constatée dans *Le Nom de la rose*, est celle liée à la présence, dans le corps du roman, du livre et du livresque en tant que tels (en tant qu'objets) : non plus par le truchement de citations, d'allusions et des diverses modalités d'intertextualité (au sens restreint du terme), mais plutôt par l'intervention dans le récit de l'objet-livre : « *Aristote avait parlé de ces choses dans le livre de la poétique et à propos de métaphore* »¹⁴. Dans un autre passage, le narrateur évoque explicitement l'activité de la lecture : « *A cette époque je ne connaissais pas le grec, mais mon maître lut le*

¹¹ U. ECO, *op. cit.*, p. 209.

¹² *Idem*, p. 210.

¹³ Voir D. MAINGUENEAU, *op. cit.*, p. 47.

¹⁴ U. ECO, *op. cit.*, p. 143.

titre et dit que c'était d'un certain Lucien et qu'il s'agissait de l'histoire d'un homme transformé en âne. »¹⁵

De même sorte, il fait appel à l'acte de l'écriture : « *quand déjà avec une température normale, après six heures d'écriture, les doigts sont pris de la terrible crampe du moine et que le pouce fait mal comme s'il avait été écrasé* »¹⁶. De surcroît, le lecteur, en lisant le roman, se trouve devant un personnage lisant : « *j'ai pu approcher ce grand livre justement dans la traduction de Guillaume Moerbeke* »¹⁷. Que reste-t-il alors de la lecture ? Réflexion sur le roman ou plaisir du romanesque ? Le lecteur est-il davantage porté vers le questionnement où le conduit le récit, ou vers le plaisir d'aventures néanmoins savamment construites ? En vient-il à adopter l'attitude critique qui est celle de l'écrivain ?

La bibliothèque, à son tour, a sa part de présence dans le texte d'Umberto Eco : « *Venantius est mort dans l'Edifice, et plus probablement dans la bibliothèque. Et pourquoi précisément dans la bibliothèque ?* »¹⁸. A ce stade, la question qui s'impose est celle liée au statut et au rôle attribués à ces éléments livresques dans la texture du texte ; autrement dit, est-ce qu'ils consistent en un détail furtif qui sert à remplir les blancs ? Sont-ils un simple répertoire des formes textuelles que l'auteur combine et associe à son propre travail de production ? Prennent-ils au contraire la forme d'un vaste développement jouant un rôle fondamental dans la structuration du texte ? La manifestation de ce type de "livresque" est-elle toujours signifiante ? Constitue-t-elle un miroir du texte qui renvoie l'écriture à l'écriture quand par exemple un personnage – lui-même production livresque – consulte un livre ?

D'un autre côté, ce lieu choisi comme espace d'événements, constitutif de la matière romanesque, devient-il aussi matière réflexive dans la mesure où la bibliothèque est devenue un simulacre qui échappe en fin de compte à sa

¹⁵ *Idem*, p. 164.

¹⁶ *Ibid*, p. 164.

¹⁷ *Ibid*, p. 143.

¹⁸ *Ibid*, p. 138.

fonction première ? Le roman d'Umberto Eco fait-il partie de la *littérature livresque*¹⁹ qui considère l'univers comme une bibliothèque comme l'affirme Tiphaine Samoyault : « *avec la bibliothèque, la littérature entretient un rapport de répétition ; en retour, la bibliothèque exerce sur le texte un pouvoir de modélisation. Elle constitue alors un filtre entre le texte et le monde. C'est ainsi qu'une part de l'effet-monde de la fiction repose sur le fait que, pour la littérature, le monde est d'abord un livre* »²⁰. Dans la même perspective, Gérard Genette affirme que le génie de Borges est dû à l'actualisation du mythe, *fondamental chez lui, du Monde comme Bibliothèque (et labyrinthe)*²¹. Suivant cette conception, qui mérite d'être explicitée davantage, et constatant que même le labyrinthe est un élément constitutif de l'espace romanesque dans *Le Nom de la rose*, on peut s'interroger pour savoir si le roman va s'éloigner alors de l'univers romanesque dans la mesure où il devient impossible d'échapper au questionnement réflexif souvent implicite, parfois explicite ; et ce, car la présence de l'objet-livre dans le corps du texte participe à la naissance du dédoublement énonciatif, notamment de la mise en abyme.

Compte tenu des multiples caractéristiques de l'œuvre d'Umberto Eco, nous consacrerons le premier chapitre aux composantes du récit, et ce, afin de permettre au lecteur une meilleure connaissance de sa structure et son histoire. Pour arriver au seuil de notre problématique, il est aussi intéressant de signaler le passage que fait l'auteur d'un niveau purement narratif à un niveau métanarratif qui le justifie et le légitime.

Pour toucher au fond de notre problématique, le deuxième chapitre sera consacré à l'analyse des deux aspects du texte, le fictionnel et le métatextuel, et ce, pour mettre en lumière leur chevauchement et leur fusionnement ainsi que pour en décortiquer les différentes caractéristiques et les multiples mécanismes du fonctionnement. Ainsi, dans le cadre de ce chapitre, on va aborder deux

¹⁹ G. GENETTE, *Palimpsestes*, Seuil, 1982, p. 453.

²⁰ T. SAMOYULT, *L'intertextualité, mémoire de la littérature*, Nathan, 2001, p. 94.

²¹ G. GENETTE, *op. cit.*, p. 363.

principaux axes : le premier traitera le fusionnement du fictionnel, de l'intertextuel et du métatextuel au niveau de l'incipit du roman ; le deuxième va entamer l'effet métatextuel de l'intertitre et son rapport possible avec le texte du chapitre qu'il intitule.

Le troisième chapitre va mettre l'accent sur une autre dimension des stratégies métatextuelles et réflexives, à savoir la dimension cognitive du récit et ses effets réflexifs. A ce stade, on va s'intéresser au discours métalittéraire véhiculé par le texte d'Umberto Eco, à la réflexion que propose le roman sur la question générique, à la mise en scène du livre et du livresque, et en dernier lieu au questionnement du langage, matériau de base de l'activité créatrice du romancier.

3. Outils d'analyse :

Dès l'abord, on doit l'affirmer, notre approche ne sera en aucun cas réductrice ; elle sera plutôt plurielle, centrée notamment sur les travaux de la narratologie et de la sémiotique. Ce choix méthodologique est justifié par le principe selon lequel toute méthode d'approche est vraie par ce qu'elle propose et fautive par ce qu'elle exclut.

En fait, la métatextualité et la réflexivité impliquent l'analyse d'un ensemble d'éléments formels constitutifs du récit ; conséquemment une approche narratologique sera inévitable à ce stade. Gérard Genette propose une méthode d'approche très utile pour notre thème car il s'intéresse particulièrement à la question de la transtextualité, c'est-à-dire « *tout ce qui met[le texte] en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes* »²² sans nier l'apport essentiel de l'architextualité qui relève de la poétique dont l'objet « *n'est pas le texte, considéré dans sa singularité (ceci est plutôt l'affaire de la critique), mais*

²² G. GENETTE, *op. cit.*, p. 7.

l'architexte, ou si l'on préfère l'architextualité du texte (comme on dit, et c'est un peu la même chose, "la littérarité de la littérature"). »²³

Palimpsestes, l'ouvrage capital de Genette, s'impose donc comme l'une des références les plus importantes pour notre recherche, et ce, parce qu'il traite de la question de la métatextualité ou l'un des types de la transcendance textuelle ; elle se définit, par ailleurs, comme « *la relation, on dit couramment de "commentaire", qui unit un texte avec un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer (le convoquer).* »²⁴

La sémiotique, se proposant comme la discipline qui « *s'intéresse au "paraître du sens" appréhendé à travers les formes du langage, et plus concrètement, à travers les discours qui le manifestent, le rendent communicable et en assurent l'incertain partage* »²⁵ nous offre vraiment un ensemble d'éléments pratiques d'analyse, et ce, parce qu'elle se divise en trois principaux niveaux, à savoir le niveau figuratif, le niveau narratif et le niveau thématique. Au niveau du premier, « *les "personnages" sont pris en considération en tant qu'"acteurs", et l'on observe le déroulement concret de leurs actions, dans des lieux et des temps déterminés* »²⁶. Le deuxième traite le texte généralement selon le modèle actantiel et le schéma narratif. Le troisième niveau s'occupe particulièrement de l'analyse des « *valeurs profondes véhiculées implicitement par les textes.* »²⁷

De même sorte, l'ouvrage d'Umberto Eco, *Sémiotique et philosophie du langage* est intéressant pour notre approche dans la mesure où il « *analyse cinq concepts qui ont dominé tous les débats sémiotiques : signe, signifié, métaphore, symbole et code* »²⁸. A l'instar de *Sémiotique et philosophie du langage*, *Les Limites de l'interprétation* et *Lector in fabula* sont considérablement riches en matière d'outils théoriques de l'analyse.

²³ *Idem*, p. 7.

²⁴ *Ibid*, p. 11.

²⁵ D. BERTRAND, *Précis de sémiotique littéraire*, coll. Fac. Linguistique, Nathan, 2000, p. 7.

²⁶ N. EVEAERT-DESMEDT, *Sémiotique du récit*, De Boeck, 2000, p. 29.

²⁷ *Idem*, p. 73.

²⁸ U. ECO, *Sémiotique et philosophie du langage*, PUF, 2001, p. 9.

Par ailleurs, la démarche suivie tente également de dégager la dimension discursive hétérogène et d'en décortiquer les éléments ; c'est pour cela que l'approche que propose Maingueneau nous sera utile dans la mesure où il présente un projet de conciliation entre diverses disciplines : la linguistique (surtout les travaux de Benveniste et d'Austin), la pragmatique et l'analyse du discours. Cette convergence, chez Maingueneau, est justifiée par l'idée selon laquelle « *en parlant [...] du discours littéraire, on fait converger un certain nombre d'idées-forces qui infléchissent notre abord de la littérature.* »²⁹

De la narratologie à l'analyse du discours littéraire, de l'approche sémiotique à l'examen thématique, tous ces repères méthodologiques peuvent servir à la réflexion commune qui est proposée ici autour de la question inépuisable des stratégies métatextuelles, qui ne peut prendre sens qu'au carrefour des multiples réponses suscitées par la question centrale : comment s'articulent, dans le roman, l'illusion et la réflexion ? La fiction ne renvoie-t-elle, en dernier ressort, qu'à elle-même ?

4. Objectif du travail :

Par rapport à l'horizon d'investigation qu'on vient de tracer à ce travail, notre objectif est de démontrer le mécanisme de fonctionnement du chevauchement entre l'écriture fictionnelle et la réflexivité.

Cette rencontre, au sein du texte d'Umberto Eco, va constituer, en effet, le centre qui attire notre travail dans la mesure où on va essayer de décortiquer les discours fusionnés les uns dans les autres pour véhiculer à la fois, l'illusion et la réflexion, le récit et sa clef interprétative.

Notre démarche consiste d'abord à nous attacher au texte lui-même, à reconnaître sa spécificité surtout avec la forte présence, au sein du romanesque, des stratégies métatextuelles et réflexives. Elle considère le texte comme un

²⁹ D. MAINGUENEAU, *op. cit.*, p. 31.

tissu non pas uniquement de mensonges mais aussi de réflexivité fictionnelle car on doit reconnaître que *Le Nom de la rose* peut produire, au moins implicitement, en lui-même la motivation et les conditions, à la fois de son écriture et de sa lecture.

Alors, notre corpus va être l'objet d'une conciliation entre une approche systématique (dont « *toutes les relations sont internes au dispositif de la langue* »³⁰) et une approche de la lecture qui « *réintroduit quant à elle le sujet du discours* »³¹, et ce, afin de bien cerner la métatextualité orientée vers l'interprétation de la fiction car l'une des propriétés de l'écriture du *Nom de la rose* est qu'elle incorpore son métatexte et contient en elle-même son code sémiotique –d'interprétation– ; elle intègre ainsi les éléments nécessaires de sa lecture.

³⁰ D. BERTRAND, *op. cit.*, p. 15.

³¹ *Idem*, p. 15.

CHAPITRE I :

LES COMPOSANTES

DU RECIT

1. Préambule :

Dans le cadre de ce premier chapitre, on va s'intéresser à l'analyse des composantes structurelles du récit pour mettre en lumière le niveau narratif du texte d'Umberto Eco. A ce stade, on est amené à étudier le temps et l'espace ainsi que les personnages et le narrateur, et ce, afin de mieux cerner les mécanismes qui gèrent le déroulement des événements. D'ici, il est légitime de faire appel à une approche narratologique centrée sur les travaux de Gérard Genette.

On est aussi invité à mettre l'accent sur une autre composante qui semble principale dans *Le Nom de la rose*, à savoir l'intertitre, car il est incontestable que les intertitres jouent un rôle majeur parmi les stratégies métatextuelles. Cela permet de démontrer le glissement d'un niveau purement narratif vers un niveau métatextuel et réflexif.

Dans la même perspective, il est important d'analyser l'emboîtement des récits et ses effets métatextuels assurés par le dédoublement énonciatif. En dernier lieu, on va entamer la structure duelle du texte d'Umberto Eco, ce qui affirme davantage l'importance des stratégies métatextuelles dans la construction du *Nom de la rose*.

2. Le temps et l'espace :

2.1. Le temps :

La question du temps relève sans conteste des structures du récit : il existe en effet un temps propre au récit, mesurable en nombre de lignes et de pages et un temps de l'histoire mesurable en siècles, années, jours et heures.

Sur le plan temporel, le narrateur, dans *Le Nom de la rose*, fournit des indications précises : « nous sommes à la fin du mois de novembre 1327 »³² car « le récit doit signaler d'un chiffre, ou d'une autre manière, l'année, le mois, le jour, la saison, ou le moment de la journée où est censé se passer l'événement raconté. »³³

Il arrive que la chronologie soit minutieusement indiquée :

« C'était une belle matinée de la fin novembre. Dans la nuit, il avait neigé un peu, mais le terrain était recouvert d'un voile frais pas plus haut de trois doigts. En plein obscurité, sitôt après laudes, nous avons écouté la messe dans un village de la vallée. » (NR, 183)

Dans ce passage, le rôle des notations atmosphériques n'est pas uniquement d'indiquer le temps, mais aussi de donner un aspect de vraisemblance³⁴ au récit. Ainsi, « une belle matinée », « dans la nuit, il avait neigé un peu », « le terrain était recouvert d'un voile frais » sont les indications qui illustrent cette tentative d'ancrer le récit dans le réel.

Cependant, temporaliser dès les premières indications dans le texte revient non seulement à rendre vraisemblable ce qui va suivre mais aussi à dramatiser, c'est-à-dire à produire une attente chez le lecteur. En fait, le suspense constitue un indice de fictionalité dont l'utilisation ne peut qu'être réflexive car il se fait ainsi suivant l'intention du narrateur pour laisser un impact chez le lecteur.

Sur le plan formel, le récit est clairement situé en 1327. Il est divisé en sept journées et chaque journée en périodes correspondant aux heures liturgiques dont chaque heure correspond à un chapitre : le premier jour, par exemple, débute avec *prime* et ses chapitres sont divisés selon sept heures

³² U. ECO, *Le Nom de la rose*, coll. Le livre de poche, Grasset et Fasquelle, 1980, p. 12. (désormais, concernant le *Nom de la rose*, la référence de page dans l'édition indiquée sera donnée directement dans le texte, précédée de NR, abréviation du titre du roman).

³³ A. REGAM, *Les marges du texte*, Afrique Orient, 1998, p. 28.

³⁴ La vraisemblance du récit circule sous d'autres dénominations : Barthes, par exemple, la nommait *l'illusion référentielle* alors que Rastier parle de *l'impression référentielle*, d'autres préfèrent *l'effet de réel*. A ce propos, voir D. BERTRAND, *Précis de sémiotique littéraire*, coll. Fac. , Nathan, 2000, p. 122.

liturgiques : *prime, tierce, sexte, vers none, après none, vêpres, et complies* ; le deuxième jour, en huit heures ; le troisième, en sept ; le quatrième, en neuf ; le cinquième, en six ; le sixième, en neuf ; et le septième, en deux. Ainsi, le septième jour est le moins volumineux avec deux moments de temps.

Ici, on constate que le récit est globalement équilibré sur le plan de la forme avec un léger décalage au niveau du degré de présence de ces heures qui est différent d'un jour à l'autre, ce qui va déterminer le volume de chaque jour, sur le plan scripturaire.

En fait, le choix des heures liturgiques n'est pas gratuit, ni arbitraire, non plus. Il se fonde sur l'intention du narrateur d'ancrer le récit dans un contexte religieux politisé.

Ainsi, dans le passage : « *sans doute, pour mieux comprendre la situation où je me trouvais mêlé, est-il bon que rappelle ce qui se passait en ce début de siècle* » (NR, 20), une intention déclarée, de la part du narrateur, vise à contextualiser le récit par la mise en relation avec un avant, à savoir l'année 1314 où on a « *deux empereurs pour un seul trône et un seul pape pour deux : situation qui devint, en vérité, cause de grand désordre...* » (NR, 20)

Les dates 1314, 1322, 1323 constituent le repère qui, dans l'ordre de la narration et de la lecture, commandera une suite d'actions qu'il donne à lire comme logiques. Grâce à cette datation, l'effet de réel devient le produit de cette référence au passé qui contribue à créer une illusion, en installant le lecteur par rapport à un «avant» et un «après», une disparition qui est le passé et une absence qui est l'avenir.

Dans la même perspective, Bernard Valette et Yves Reuter confirment que par rapport à la question du temps, on peut s'intéresser aux points suivants :

1. Le moment de la narration.
2. La vitesse.

3. La fréquence.

4. L'ordre.

2.1.1. Le moment de la narration :

Le Nom de la rose présente un récit à narration ultérieure³⁵ dont « *le narrateur raconte ce qui s'est passé auparavant, dans un passé plus ou moins éloigné.* »³⁶

Ainsi, l'auteur parle d'un manuscrit, écrit à la fin du XIV^e siècle, qui est à l'origine de son récit situé vers 1327 : « *En calculant qu'il se dit novice en 1327 et proche de la mort quand il écrit ses mémoires, nous pouvons conjecturer que le manuscrit a été rédigé au cours des dix ou vingt dernières années du XIV^e siècle* » (NR, 12). Ici, on constate que l'auteur détermine le moment de la narration selon un procédé métatextuel, et ce, en énonçant explicitement dès les premières pages du roman le lien intertextuel qui unit son texte à un manuscrit rédigé par un moine au début du siècle.

2.1.2. La vitesse :

La vitesse concerne le rapport entre le temps de l'histoire (en années, mois, jours, heures) et la durée de la narration (mesurable en nombre de pages et de lignes).

Au sein du texte d'Umberto ECO, on constate la coprésence des accélérations et des ralentissements. On a ainsi des longs passages descriptifs où le récit

³⁵ Trois autres types de narration sont à signaler pour les distinguer les unes des autres : *la narration antérieure* (souvent sous forme de rêves ou de prophéties, elle anticipe la suite des événements), *la narration simultanée* (donnant l'illusion qu'elle s'écrit au moment même de l'action), et *la narration intercalée* qui mêle l'ultérieure et l'antérieure. A cet égard, on peut consulter Y. REUTER, *Introduction à l'analyse du roman*, coll. Lettres Sup., Armand Colin, 2000, p. 179.

³⁶ Y. REUTER, *Introduction à l'analyse du roman*, coll. Lettres Sup., Armand Colin, 2000, p. 79.

n'avance pas sur le plan des actions ; la description de l'abbaye a pris, dans ce cadre, plus d'une page au début du texte. Le personnage-narrateur signale explicitement son recours à ce procédé : « *de la disposition de l'abbaye, j'aurai l'occasion de parler à plusieurs reprises, et plus en détail* » (NR, 39). Ce passage métatextuel affirme que la description a une part importante de présence dans *Le Nom de la rose*.

Dans la même perspective, *la pause* qui désigne « *les passages où le récit se poursuit alors qu'il ne passe rien sur le plan de l'histoire* »³⁷, la pause, est dévoilée grâce aux énoncés métatextuels tels que : « *et à présent revenons à nos crimes* » (NR, 495). A partir de ce passage, on peut déduire que le texte s'est éloigné des événements et que l'un des personnages- Guillaume- veut y revenir.

De même, on a un long passage où le cardinal Bertrand décrit en détail l'Antéchrist ; la longueur de cette description pousse Guillaume à la qualifier comme portrait : « *on dirait son portrait, ricana Guillaume dans un souffle.* » (NR, 507)

Par ailleurs, *la scène* qui « *donne l'illusion d'une coïncidence parfaite entre le temps qu'on met à lire l'épisode et le temps qu'il met à se dérouler* »³⁸, elle est largement envisagée dans *Le Nom de la rose* dans la mesure où on assiste à une abondance des dialogues entre les personnages :

- « *As-tu jamais vu un noyé ? demanda Guillaume.*
- *Plus d'une fois, dit Séverin. Et si je devine ce que tu veux dire par là, ils n'ont pas ce visage, leurs traits sont gonflés.*
 - *Alors l'homme était déjà mort quand on l'a flanqué dans la jarre [...]. Je te rejoins tout de suite »* (NR, 136)

Ce dialogue constitue, en fait, une scène qui veut donner l'illusion que l'échange communicatif se passe sous les yeux du lecteur. Elle va, par

³⁷ V. JOUVE, *La poétique du roman*, coll. Campus, Armand Colin, 2001, p. 37.

³⁸ *Idem*, p. 36.

conséquence, produire l'impression d'une équivalence entre le temps de l'histoire et celui du récit.

A l'inverse de *la pause*, l'histoire du crime est quasi absente dans le texte. Le meurtre est ainsi mentionné brièvement pour céder la place à l'histoire de l'enquête.

En fait, la mort d'un personnage devient une contrainte structurelle nécessaire à la naissance de l'enquête. Alors, elle n'est pas présente qu'à travers ses indices : « *“c'est un homme, un homme mort !” disait quelqu'un, et d'autres : “un moine, n'as-tu pas vu ses chaussures”* » (NR, 134)

2.1.3. La fréquence :

« *L'étude de la fréquence consiste à se demander combien de fois est raconté un événement. Les narratologues ont relevé trois possibilités : le mode singulatif, le mode répétitif et le mode itératif* »³⁹

La narration, au sein du texte d'Umberto Eco, se fait selon un mode singulatif dans la mesure où le narrateur raconte chaque jour l'histoire d'un meurtre, et ce, sans recourir à la répétition, qui est le procédé propre au mode répétitif, celui qui « *consiste à raconter plusieurs fois ce qui s'est passé une fois* »⁴⁰, alors que le premier « *raconte une fois ce qui s'est passé une fois (ou n fois ce qui s'est passé n fois)* »⁴¹. C'est le mode privilégié des récits d'actions, qui joue sur la dynamique narrative et le désir du lecteur de connaître au plus tôt le

³⁹ V. JOUVE, *op. cit.*, p. 39.

⁴⁰ *Idem*, p. 39.

⁴¹ *Ibid*, p. 39.

dénouement. Cela va créer un effet de suspense, ce qui donne conséquemment un indice de fictionalité au récit d'Umberto Eco⁴².

2.1.4. L'ordre :

L'étude de l'ordre s'intéresse, en fait, « *aux rapports entre l'enchaînement logique des événements présentés et l'ordre dans lequel ils sont racontés. Deux cas peuvent se présenter : soit il y a homologie entre les deux séries soit il y a discordance.* »⁴³

On constate que le premier cas est actualisé au sein du roman d'Umberto ECO ; son récit débute avec le premier jour et s'achève avec le septième jour dont chaque jour correspond à un meurtre sur le plan des événements. Cette homologie est présentée sous une forme linéaire qui assure une continuité et un ordre entre le premier et le dernier meurtres.

En récapitulation, il semble possible, à l'instar de Bernard Valette, de représenter les rapports respectifs de l'histoire et du récit sous l'angle du temps. On peut déjà déduire que cette organisation logique recouvre, un certain aspect de réflexivité, grâce au choix par l'auteur d'une structure temporelle d'homologie car il s'agit en fait de la gestion du dispositif narratif.

2.2. L'espace :

La question du traitement romanesque de l'espace consiste à examiner les techniques et les enjeux de la description ainsi que ses effets métatextuels et réflexifs. Dans cette perspective, Vincent Jouve affirme que « *l'analyse d'une*

⁴² Voir J.-L. DUMORTIER, *Lire le récit de fiction*, De Boeck & Duculot, 2001, p. 116. *la fictionalité*, à ce propos, peut être prouvée grâce à la description détaillée, un procédé largement actualisée au sein du texte d'Umberto Eco.

⁴³ V. JOUVE, *op. cit.*, p. 39.

description se ramène à l'examen des trois questions : son insertion (comment s'inscrit-elle dans ce vaste ensemble que constitue le récit ?); son fonctionnement (comment s'organise-t-elle tant qu'unité autonome ?); sa (ou ses) fonction (s) (à quoi sert-elle dans le roman ?) »⁴⁴

2.2.1. L'insertion de la description :

Le premier procédé adopté par le narrateur, dans *Le Nom de la rose*, est celui de la désignation par ancrage qui « consiste à indiquer le sujet de la description au début du passage [et par conséquent,] la compréhension du texte en est facilitée »⁴⁵

Ainsi, le narrateur indique le lieu des événements en toute clarté : « *Que le Seigneur m'accorde la grâce d'être le témoin transparent des événements qui eurent lieu à l'abbaye* » (NR, 19). Ce passage a un procédé particulier de la description ; il consiste à mettre la description sur le compte d'un personnage qui, au lieu d'interrompre brutalement son récit, se borne à rapporter ce qu'il voit : il est le « *témoin transparent des événements.* »

La description est ainsi introduite par un personnage qualifié (« *de la description de l'abbaye, j'aurai l'occasion de parler à plusieurs reprises, et plus en détail* ») (NR, 39), situé dans un lieu propice (« *comme nous grimpons par le sentier abrupt qui serpentait autour du mont, je vis l'abbaye* ») (NR, 33) dont l'observation répond à une motivation exprimée ainsi : « *je m'apprête à laisser sur ce vélin témoignage des événements admirables et terribles auxquels dans ma jeunesse il me fut donné d'assister.* » (NR, 19)

La description de l'espace est suivie aussi par la notation d'une suspension dans le récit : « *oncques ne vis abbaye plus belle et plus admirablement*

⁴⁴ *Idem*, p. 40.

⁴⁵ *Ibid*, p. 40.

orientée, même si par la suite je connus Saint Gall, et Cluny, et Fontenay, et d'autres encore, peut-être plus grandes mais moins bien proportionnées. » (NR, 39)

Ici, le narrateur marque son étonnement de cette abbaye qui reste, pour lui, particulière, et ce, parce que « *contrairement aux autres, celle-ci se signalait cependant par la masse incommensurable de l'Edifice* » (NR, 40). Le procédé à signaler, dans ce passage, est la description par *la mise en relation* visant à « *préciser le lien de l'objet décrit avec les autres objets du monde* »⁴⁶, et ceci se fait par le biais de la comparaison : « *peut-être plus grande mais moins bien proportionnées* », « *contrairement aux autres* ».

En fait, l'interruption de la description de l'abbaye est aussi motivée que son apparition. Le passage descriptif s'achève dans un premier moment sur l'énoncé suivant : « *riche abbaye, dit-il, l'abbé aime faire belle figure dans les occasions publiques* » ; cet énoncé est le geste final qui indique que l'observation est terminée et le personnage-narrateur veut exprimer l'admiration à ce lieu : « *riche abbaye* », « *belle figure* ». Dans un second moment, la description s'achève sur :

« Car l'architecture est, d'entre tous les arts, celui qui cherche avec le plus de hardiesse à reproduire dans son rythme l'ordre de l'univers, que les anciens appelaient Kosmos, [...]. Et soit loué Notre Créateur qui, comme dit Augustin, a établi toutes les choses en nombre, poids et mesure. » (NR, 40)

Par rapport à son chapitre, ce dernier passage constitue, en fait, une sorte de clause dans laquelle le narrateur, suivant un procédé métatextuel, justifie son recours à la description, et ce, en montrant la relation, déjà traitée par Aristote, Art/Univers car pour lui, l'œuvre d'art n'est que la représentation de la nature : « *cherche avec le plus de hardiesse à reproduire dans son rythme l'ordre de l'univers* ». Il s'agit en fait de la relation d'imitation qui unit l'œuvre d'art à la nature.

⁴⁶

Ibid, p. 42.

2.2.2. Le fonctionnement de la description :

La description du lieu, dans le texte d'Umberto ECO, obéit à un fonctionnement particulier : elle effectue un certain nombre d'opérations et fait l'objet d'une organisation qui assure sa cohérence.

« Parmi les opérations de la description, on peut distinguer celles qui relèvent de l'aspectualisation et celles qui concernent la mise en relation. »⁴⁷

Primo, *l'aspectualisation* consistant à mentionner les différentes caractéristiques de l'abbaye, elle en indique l'aspect en mentionnant les propriétés : la taille (« *celle-ci se signalait par la masse incommensurable de l'Edifice* ») (NR, 40), la forme (« *c'était là une construction octogonale* ») (NR, 33). De même, les parties de l'abbaye sont aussi citées et décrites en détail lorsque le narrateur les évoque dans un long passage ainsi :

« Après la porte [...] s'ouvrait une allée bordée d'arbres qui menait à l'église abbatiale. A gauche de l'allée s'étendaient une vaste zone de potagers [...]. Sur le fond, à gauche de l'église, se dressait l'édifice [...]. A droite de l'église, s'étendaient certaines constructions [...]. Sur le coté droit, au-delà d'une vaste esplanade, le long de la muraille méridionale et continuant à l'orient derrière l'église, une série de bâtiments agricoles, étables, moulins, pressoirs, greniers et caves, et ce qui me sembla être le bâtiment des novices [...] ; et le soleil de bon matin pouvait se lever en réveillant directement les moines dans le dortoir et les animaux dans les étables. » (NR, 39)

Secundo, *la mise en relation* visant à préciser le lien de l'abbaye avec les autres objets du monde, elle recourt aussi bien à *la situation* (« *le sentier abrupt qui serpentait autour du mont* ») qu'à *l'assimilation* (« *contrairement aux autres* »).

De là, on peut dire que cette description détaillée, toute une dimension fictionnelle est à dévoilée dans la mesure où il est inimaginable que le narrateur se rappelle de tous les éléments composant la construction de l'abbaye avec une telle précision et exactitude.

⁴⁷

V. JOUVE, *op. cit.*, p. 42.

2.2.3. Les fonctions de la description :

Au sein du texte romanesque, la description du lieu peut assumer de nombreuses fonctions. Parmi les principales, Vincent Jouve mentionne :

1. La fonction *mimésique*,
2. La fonction *mathésique*,
3. La fonction *sémiosique*,
4. La fonction *esthétique*.

La première fonction de la description –la fonction *mimésique*- est fort présente dans le texte d'Umberto Eco, elle « *consiste à donner l'illusion de la réalité* »⁴⁸, c'est à dire à ancrer le récit dans le réel, et ce, par la description détaillée ; c'est un procédé que le narrateur énonce explicitement son utilisation.

La même fonction est actualisée dans d'autres passages : par le biais de *la situation* (« *autour du mont* » (NR, 33), « *dans un village de la vallée* » (NR, 33), « *dans l'Italie septentrionale* » (NR, 16)) que par le moyen de *la mise en relation* (« *semblables aux autres que je vis dans tout le monde chrétien* » (NR, 33), « *contrairement aux autres* »).

La fonction *mathésique*, consistant à « *donner un savoir sur le monde* »⁴⁹, s'actualise dans *Le Nom de la rose* grâce au fait de mentionner en détail les parties composantes du lieu et sa disposition : « *après la porte* », « *à gauche de l'allée* », « *sur le fond, à gauche de l'église* », « *à droite de l'église* », « *une série de bâtiments agricoles, étables, moulins, pressoirs, greniers, et caves.* »

Dans la même perspective, la fonction *sémiosique* de la description intervient pour éclairer le sens du récit ; la description contribue alors à l'évaluation de tel ou tel personnage : « *et que j'interprétais exactement d'indubitables présages*

⁴⁸ V. JOUVE, *op. cit.*, p. 43.

⁴⁹ V. JOUVE, *op. cit.*, p. 43.

inscrits dans la pierre, depuis le jour où les géants y mirent la main, et avant que la naïve volonté des moines s'enhardît à la consacrer à la garde de la parole divine » (NR, 34)

. Ici, le narrateur-personnage se présente en mesure d'interpréter et de juger la volonté des moines comme « naïve ».

Dans le même enchaînement d'idées, la description vise à « connoter une atmosphère particulière »⁵⁰, ainsi le narrateur qualifie l'abbaye comme un espace angoissant : « je ne dirais pourtant pas qu'elle suggérait des sentiments joyeux. Pour ma part j'en éprouvai de la peur, et une inquiétude diffuse » (NR, 34)

Pour un lecteur attentif, le fait que l'abbaye est devenue un espace angoissant, source de peur, au lieu d'être un lieu sécurisant. Cet horizon est dès le début tracé explicitement par le narrateur ainsi : « des événements admirables et terribles » (NR, 44) ; ce dernier procédé, en dramatisant le récit, va préparer la suite des événements et orienter par conséquence le lecteur.

3. L'intertitre et la clausule :

Le Nom de la rose s'enrichit d'un nombre considérable d'intertitres, en tête de chapitre, qui sont attribués à voix anonyme de narration grâce à l'omniprésent « on ».

Défini « comme résumé, et à la fois, comme annonce du chapitre ou de la partie qu'il intitule, l'intertitre, ou titre intérieur entretient avec le texte qui le suit les mêmes types de rapport que le titre »⁵¹. Ainsi, le premier intertitre du premier jour signale l'arrivée de Guillaume, personnage, à l'abbaye, lieu

⁵⁰ V. JOUVE, *op. cit.*, p. 43.

⁵¹ A. REGAM, *op. cit.* p. 112.

d'événements : « *Où l'on arrive au pied de l'abbaye et Guillaume fournit une preuve de sa sagacité* » (NR, 33)

Au niveau du rapport du titre intérieur au texte, ce passage renvoie à une situation narrative de base, il s'agit ici de l'événement initial qui déclenche le récit. Cet intertitre possède plusieurs traits dans son rapport au texte. Le premier est qu'il renvoie aux premiers éléments fondateurs de la diégèse : *Guillaume* : personnage, *arrive* : une action, et *l'abbaye* : lieu d'événements.

L'intertitre contribue donc ici à la construction du récit où il figure, puisque le « *on* » répétitif renvoie déjà à un récit raconté à la voix anonyme. Il s'agit aussi de la mise en place, dans le titre intérieur, de personnages et d'actions dont le rôle essentiel est de permettre la naissance de la fiction dont ils sont le premier relais.

En effet, il peut être repris par le texte. Ainsi, le passage : « *arrivés au sommet de l'escalier nous entrâmes par la tour septentrionale, dans le scriptorium et là je ne pus retenir un cri d'admiration* » (NR, 96) reprend fidèlement l'intertitre : « *où l'on visite le scriptorium* » (NR, 96)

Dans leur rapport au texte, il y a une différence entre l'intertitre et le titre car les intertitres trouvent une réponse immédiate dans le chapitre qu'ils intitulent, et de ce fait, la distance qui les sépare du texte est presque nulle.

Les intertitres qui suivent le premier expriment la progression du récit : « *où l'on visite le scriptorium* », « *où l'on visite le reste de l'abbaye* » (NR, 112). Ces intertitres, en signalant d'une manière résumée les mouvements et les transformations du récit, en annoncent les différents moments.

Sur le plan scripturaire, ils deviennent une sorte de conjonction spatiale en assurant le passage cohérent d'un chapitre à un autre, et d'une partie à une autre.

Le dernier intertitre du deuxième jour manifeste une chute qui fonctionne ainsi comme signal de la fin (« *Où l'on pénètre enfin le labyrinthe* ») (NR, 214).

Ici, l'adverbe *enfin* atteste ce rôle. On constate donc que le dernier intitulé de chaque chapitre entretient un type particulier de rapports avec son texte. Il est placé en un lieu où il ne peut que s'inscrire dans une stratégie de la fin.

Ainsi, le dernier intertitre de la troisième partie –troisième jour- porte une thématique explicite de la fin « *pour découvrir ensuite le cadavre d'un homme* » (NR, 318). Ce meurtre est l'indicateur de la fin d'une histoire débutée par la disparition d'un personnage : « *Bérenger disparu* » (NR, 229). Il est possible alors d'affirmer que, dans le texte, le dernier intertitre ne peut s'abstraire du chapitre qu'il intitule.

En tant que signal de la fin il entretient, de même, une relation certaine avec l'intertitre initial, ce qui contribue à la construction cohérente du récit.

4. Les personnages et le narrateur :

4.1. Les personnages :

Sur un plan narratif, les personnages ont un rôle essentiel dans la structuration et l'organisation du récit. Ils déterminent les actions, les subissent, les relient et leur donnent du sens. Dans cette perspective, Carole TISSET affirme que le personnage « *tient un rôle fondamental dans le pacte de lecture. C'est par lui que passe le processus d'identification parce que cette figure de papier est montrée agissante, parlante, souffrante, aimante, comme un humain réel. Il est le pilier de l'illusion réaliste.* »⁵²

Ainsi, certains personnages, dans le texte d'Umberto Eco, se montrent agissants : « *Aux côtés de l'Abbé, le cardinal Bertrand du Poggetto évoluait comme un familier du pouvoir, comme s'il était lui-même un second pape* » (NR, 378). Ici, le narrateur, qui se pose en témoin de la scène, décrit Bertrand

⁵²

C. TISSET, *Analyse linguistique de la narration*, coll. Campus, Sedes, 2000, p. 26.

du Poggetto selon une caractérisation directe, c'est un procédé qui peut être capital pour le lecteur car il l'informe et lui permet de mémoriser ce personnage ainsi que le différencier des autres.

Dans un autre fragment assumé par le narrateur distancié, la parole est attribuée à un personnage : « *Il dit qu'il se nommait Séverin de Sant'Emmerano, et qu'il était le père herboriste, qu'il avait charge de bains, de l'hôpital, et des potagers* » (NR, 89). Ici, dans un discours transposé au style indirect, le personnage se présente en identifiant son métier et ses fonctions au sein de l'abbaye. Ce type d'énonciation implique une sorte d'observation participante par laquelle le narrateur-témoin rapporte au lecteur le portrait d'un personnage.

Sur le plan des sentiments, le personnage se trouve devant de durs sentiments : « *Je ressentis un serrement au cœur : c'était elle, la fille de mes pensers. Comme elle me vit, elle me reconnut et me lança un regard implorant et désespéré* » (NR, 412). Dans le même enchaînement d'idées, Adso, en tant que personnage aimant, se présente sans masque : « *que tu es belle, ma bien-aimée, que tu es belle ! me pris-je à murmurer* » (NR, 310), c'est ainsi qu'Adso avoue à la jeune fille son admiration et son amour. Derrière ce passage, l'attraction du lecteur se joue à travers l'investissement émotif en le renvoyant à un affect humain.

En effet, le narrateur, dans le but de construire *l'illusion réaliste*, dispose d'une série de procédés donnant l'impression que le personnage est vivant, et ce, en attribuant aux personnages divers actes et rôles organisant leurs interactions et leurs relations au sein du texte.

Dans une autre perspective, le personnage permet, également, d'identifier le récit en tant que texte narratif car seul le texte narratif donne au personnage cette position essentielle qui fait que les événements le concernent et n'ont de sens que par rapport à lui. Guillaume et Adso, sur un plan de la construction diégétique, sont concernés par les événements au sein de l'abbaye.

A ce stade, Guillaume a une présence révélatrice, il intervient régulièrement tout au long du récit. D'un point de vue fonctionnel, il est bien le personnage qui accomplit l'action décisive de l'intrigue : entamant l'enquête, c'est lui qui résout l'énigme. A travers Guillaume aussi se profile l'idée que le moyen âge est l'époque de l'Inquisition. En fait, il en est le symbole.

D'ici, on constate que le personnage constitue un instrument textuel au service du projet que s'est fixé l'auteur (ou *l'intentio auctoris*). Au-delà de cet aspect, une *fonction métanarrative*⁵³ est à dévoiler dans la mesure où *l'intentio auctoris* vise aussi à identifier le texte par rapport à un genre littéraire, à savoir le roman à énigme où « *on passe de l'énigme à la solution par le moyen d'une enquête* »⁵⁴. Ici, le personnage assure une fonction métanarrative qui permet d'identifier le genre littéraire du texte, ce qui peut être considéré comme une stratégie réflexive dont le but est l'affirmation de la fictionalité du texte.

Par ailleurs, Greimas distingue le terme personnage/acteur de celui d'actant. Un actant est un rôle que peu(ven)t assumer un ou plusieurs personnages. En effet, il propose six actants qu'il répartit selon trois types de relation :

Primo, Greimas s'intéresse à l'axe du vouloir ou du désir : c'est là où *un sujet* recherche, désire un objet. Guillaume et son disciple Adso, cherchent à découvrir le coupable derrière une série de crimes : « *Guillaume tire certaines conclusions sur la mort d'Adelme* » (NR, 112). Pour mener son enquête, Guillaume visite plusieurs lieux au sein de l'abbaye : « *où l'on visite le scriptorium* », « *où l'on visite le reste de l'abbaye* », « *où l'on pénètre enfin le labyrinthe* ». Grâce à sa sagacité et sa finesse d'esprit, l'enquêteur, Guillaume, occupe le devant de la scène. Il actualise les mécanismes d'observation et d'élucidation pour arriver à la résolution du mystère.

⁵³ Sur ce point, voir O. DOCROT et J.-M. SCHAEFFER, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, coll. Points-Essais, Seuil, 1995, p. 757.

⁵⁴ Y. REUTER, *Le roman policier*, coll. 128, Nathan, 1997, p. 39.

De même, suivant l'ordre de l'inquisition, l'enquêteur rencontre plusieurs personnages et les écoute pour tirer des conclusions sur les crimes : « où Guillaume a une conversation instructive avec l'Abbé » (NR, 41), « et Guillaume retrouve Ubertain de Casale » (NR, 58)

Les nombreuses rencontres de Guillaume permettent aux personnages de prendre la parole ; ceci engendre, dans un premier temps, un dédoublement énonciatif. Dans le second, ces reprises montrent la possibilité de considérer le récit comme *récit de paroles*. Ce dernier est envisagé, selon Genette, ainsi :

« Nous avons ici côte à côte deux états possibles du discours de personnage [...]. Chez Homère, un discours "imité", c'est-à-dire fictivement rapporté, tel qu'il est censé avoir été prononcé par le personnage ; chez Platon, un discours "narrativisé", c'est-à-dire traité comme un événement parmi d'autres et assuré comme tel par le narrateur lui-même. »⁵⁵

Par rapport au texte d'Umberto Eco, les deux cas de figure sont envisagés : le discours narrativisé ou raconté, c'est évidemment l'état le plus distant : « où Bence raconte une étrange histoire » (NR, 69), « le vieillard Alinando dit des choses très intéressantes sur le labyrinthe et la manière d'y entrer » (NR, 198), « où Salvatore parle d'une magie prodigieuse » (NR, 387). De même, on trouve que le discours transposé au style indirect est actualisé (« on aurait vraiment cru qu'il nous avait attirés là-bas dans le seul but de nous éloigner du scriptorium ») (NR, 173). Le discours rapporté, en tant que *citation* littéraire est aussi là : « "Père saint, lui dis-je, puis-je vous demander lumière et conseil" » (NR, 279)

Secundo, Greimas entame l'axe du savoir, c'est là où *le destinataire* apprend au *sujet* l'existence de l'objet. A ce niveau, une fonction didactique est à signaler grâce à la transmission d'informations et de savoirs d'un personnage à un autre : « "tu sais que les deux personnes qui sont mortes récemment dans des circonstances mystérieuses avaient demandé quelque chose à Bérenger", dit Guillaume. » (NR, 146)

⁵⁵

G. GENETTE, *Figures III*, coll. Poétique, Seuil, 1972, p. 190.

Le troisième axe est celui du pouvoir, c'est là où *l'auxiliaire* aide le sujet à obtenir *l'objet* tandis que *l'opposant* l'en empêche.

Le premier procédé actualisé dans ce cadre réside dans le fait que le narrateur caractérise, dès le début, Guillaume par sa finesse d'esprit : « *un homme qui avait été précédé par une renommée de grande sagacité [...], il s'était distingué pour sa perspicacité, non dépourvue d'une grande humanité* » (NR, 43). Cette caractérisation directe de Guillaume évoque sa compétence ou bien le pouvoir-faire que possède l'enquêteur. Par rapport à la suite des événements, le lecteur est incité à s'interroger sur la performance de Guillaume et la possibilité que sa première compétence se réalise dans des actes concrets au sein de ce récit.

Par ailleurs, Bence, personnage modèle de l'auxiliaire (ou de l'adjuvant), est ainsi considéré par le narrateur : « *je crois que Bence était sincère* » (NR, 174), cette qualification rend les propos de Bence véridiques dans le passage suivant : « *il nous livrait du coup des fragments d'une vérité plus étendue qu'il connaissait* » (NR, 173)

Contrairement à Bence, l'Abbé semble avoir le rôle d'opposant :

« *Je vous suis très reconnaissant pour ce que vous avez fait ou avez tenté de faire. La rencontre des légations a eu lieu, votre mission ici est terminée. J'imagine qu'on vous attend avec anxiété à la cour impériale, on ne se prive pas longtemps d'un homme tel que vous. Je vous autorise à quitter l'abbaye.* » (NR, 563)

L'Abbé actualise ici la phase d'accomplissement de l'action par le biais de *la sanction*. A ce stade, l'enquêteur Guillaume, sur le plan des événements, est devant une clôture : « *votre mission ici est terminée* ». Paradoxalement, l'Abbé évalue positivement la mission de l'inquisiteur : « *je vous suis très reconnaissant* » alors que le personnage-narrateur, Adso, interprète négativement les paroles de l'Abbé : « *c'était plus qu'un congé, c'était une mise à la porte* » (NR, 563). Ce dernier énoncé montre clairement au lecteur que le geste de *la sanction* est implicitement voilé derrière une politesse de parole.

4.2. Le narrateur :

Le narrateur tient un rôle fondamental dans le récit. Il assure essentiellement une fonction narrative lorsqu'il raconte et évoque le monde et il assume aussi une fonction de régie ou de contrôle par l'organisation du discours dans lequel il insère les paroles des personnages. En fait, cette deuxième fonction est étroitement liée aux stratégies métatextuelles car la métatextualité (ou la métanarrativité) « *se dit de commentaires ou de réflexions du narrateur qui portent sur l'action créatrice du romancier.* »⁵⁶

De plus, le narrateur assure une fonction communicative consistant à parler du lecteur pour agir sur lui ou maintenir le contact. Ainsi, il le fait parfois explicitement : « *et je ne porterais de trouble ni en moi, ni chez mon lecteur* » (NR, 92). Dans un autre lieu, le narrateur exprime le rapport qu'il entretient avec l'histoire. Il est centré sur l'attestation lorsqu'il exprime son degré de certitude vis-à-vis les événements. Le rapport du narrateur avec l'histoire peut parfois s'appuyer sur l'émotion et l'évaluation : « *je m'apprête à laisser sur ce vélin témoignage des événements admirables et terribles* ». Ici, le narrateur exprime à la fois l'émotion que l'histoire suscite en lui et le jugement qu'il porte sur ses actions.

5. Les récits emboîtés et le dédoublement énonciatif :

Dans le récit, plusieurs voix se font entendre : celle du narrateur, celles des personnages, celles d'autres narrateurs. Parfois, la voix du narrateur se dédouble pour mentionner le dire d'autrui et/ou l'évaluer.

Dans cette perspective, *Le Nom de la rose*, caractérisé par la forte présence des récits de paroles, constitue un lieu privilégié à l'emboîtement et au dédoublement énonciatif.

⁵⁶ C. TISSET, *op. cit.*, p. 87.

Selon Carole TISSET, « *mentionner le dire d'autrui permet au narrateur de reproduire des discours tenus par des personnages. Il peut le faire en utilisant des moyens linguistiques variés qui vont différencier les voix : discours direct ; les superposer : discours direct libre et indirect libre ; les amalgamer : discours indirect, discours narrativisé* »⁵⁷

5.1. Le discours direct :

Dans le discours direct, « *le narrateur s'interrompt pour laisser place aux discours des personnages qu'il mentionne ouvertement* »⁵⁸

Ainsi, le narrateur rapporte : « *je serai heureux, conclut Séverin, d'avoir quelques honnêtes entretiens sur les herbes* » (NR, 93). Ici, le discours du personnage est marqué par les guillemets et introduit par un verbe de parole : « *conclut* ».

Par rapport à l'instance réceptrice où « *la narration permet de regarder comment se fait l'acte illocutoire qui la sous-tend, à qui s'adresse le discours du narrateur et quels effets perlocutoires sont produits sur l'allocutaire* »⁵⁹, par rapport à cette instance, les propos de Séverin relèvent de l'illusion qu'un personnage parle à un autre et que le lecteur assiste en quelque sorte à une conversation.

Dans cette même perspective, les dialogues des personnages semblent reproduits fidèlement :

« *“ Je comprends, dit Guillaume. Tu ne sas donc pas si Adelme avait eu des visions.*

- *Des visions ?*

- *Comme celles que procurent tes herbes, par exemple.”* » (NR, 173)

⁵⁷ *Idem*, p. 87.

⁵⁸ *Ibid*, p. 88.

⁵⁹ *Ibid*, p. 62.

Sur un plan formel, les guillemets, encadrant le discours rapporté, signalent explicitement qu'il s'agit d'une citation. Il est directement introduit par un verbe de parole : « *dit* ». Postposé, ce verbe montre au lecteur qu'il s'agit d'une mention.

Dans ce passage, le discours direct ne rapporte pas un énoncé mais un acte d'énonciation défini par le couple je/tu qui réfère à l'interaction entre Guillaume et Séverin. De surcroît, l'acte illocutoire, qui peut impliquer le lecteur, est désigné par un « *tu* » et le locuteur apparaît sous forme du déictique de première personne, « *je* ».

Sur un plan sémantique, la mention est explicite et le discours mentionné est une autre énonciation que celle du narrateur, ce qui donne naissance à un dédoublement énonciatif. Grâce à ce dernier, on passe d'une énonciation historique, fictive (récit d'événements) à une énonciation discursive, non fictive (récit de paroles).

5.2. Le discours indirect :

« Le discours indirect n'est plus la citation d'un acte d'énonciation second mais la mention explicite d'un contenu discursif »⁶⁰

Dans le passage qui suit, le narrateur reformule le discours du personnage dans son propre discours. Les propos de Bence sont intégrés dans une seule énonciation, celle du narrateur : « *il nous dit que le matin il avait été réticent, mais qu'à présent, après mûre réflexion, il considérait que Guillaume devrait savoir toute la vérité* » (NR, 173). En effet, parmi les mécanismes généralisés au sein du texte d'Umberto Eco, on a la présence de plusieurs récits emboîtés. Ce phénomène est géré par diverses relations entre récit premier (ou enchâssant) et récit second (ou enchâssé). Le discours indirect est ici le prétexte

⁶⁰ *Ibid*, p. 62.

qui permet la naissance d'un nouveau récit enchâssé. En fait, c'est ce discours qui assure le passage du premier récit au second.

En fait, les relations qui unit le récit enchâssant au récit enchâssé sont multiples, « *explicites ou implicites, de brouillage ou d'éclaircissement de l'histoire, d'explication, de prédiction, de commentaire, etc.* »⁶¹. Ainsi, dans le passage suivant :

« *Ce que Bence nous confia fut passablement confus. On aurait vraiment cru qu'il nous avait attirés là-bas dans le seul but de nous éloigner du scriptorium, mais il paraissait aussi que, incapable d'inventer un prétexte crédible, il nous livrait du coup des fragments d'une vérité plus étendue qu'il connaissait* » (NR, 173)

Le narrateur annonce, dans le cadre de ce récit enchâssant, que Bence livrait des informations ; ces dernières vont, par la suite, constituer la matière romanesque d'un récit enchâssé : « *il nous dit que le matin [...] toute la vérité* ». Alors, le premier récit, sur le plan de la narration, joue le rôle d'un passage préparant la suite du récit. Le deuxième récit, après son achèvement, sera l'objet d'un commentaire explicite par le narrateur : « *je crois que Bence était sincère* » (NR, 174). Ce second récit permet aussi au narrateur de produire, dans un discours direct, un troisième récit :

« *il était disposé, en échange, à nous donner d'autres informations. Et voici les quelles : Bérenger était consumé, désormais nombre de moines le savaient, par une passion insensée pour Adelme* » (NR, 174)

Le procédé actualisé, dans ce fragment, consiste à donner, à partir de ce troisième récit, plus de détails aux informations fournies par le second récit. La relation entre les deux est donc de nature métanarrative ; elle est de l'ordre de la complémentarité et de l'éclaircissement. Conséquemment, le troisième récit n'est qu'un métarécit par rapport au second.

⁶¹ C. TISSET, *op. cit.*, p. 92.

6. Les actions et la structure duelle :

Deux histoires se construisent et se nouent dans *Le Nom de la rose*. La première est celle du crime ; elle correspond en effet aux débuts du récit. La deuxième est celle de l'enquête dont la présence est évidente.

Dans ce récit, l'action fondatrice (le meurtre) est mentionnée d'une façon brève. Elle est absente, située dans le passé, à reconstituer. Il n'en reste que des traces. L'essentiel de l'action réside dans l'enquête (intellectuelle) qui collecte des indices et tente de leur donner sens, au travers d'observations et d'interrogatoires.

Ainsi l'enquêteur, Guillaume, décrit, suivant un procédé métatextuel, son enquête :

« et même dans l'enquête que nous menons, je ne veux pas savoir qui est bon et qui est méchant, mais qui a été dans le scriptorium hier soir, qui a dérobé mes lunettes, qui a laissé sur la neige les empreintes d'un corps qui traîne un autre corps, et où se trouve Bérenger. Ce sont là des faits, ensuite j'essaierai de les rattacher les uns aux autres, dans la mesure du possible, car il est malaisé de dire quel effet est donné par quelle cause. » (NR, 262)

L'essentiel dans ce passage réside dans le fait que Guillaume exclut clairement de ses intérêts l'histoire du crime : *« je ne veux pas savoir qui est bon et qui est méchant »*. A ce moment, l'enquêteur refoule l'histoire du crime pour qu'elle soit, simultanément, absente pour qu'il y ait mystère et présente, à travers des indices, pour pouvoir être reconstituée. En d'autres termes, Guillaume met l'accent sur l'enquête dont le but est de reconstituer comment le crime a été commis (*« car il est malaisé de dire quel effet est donné par quelle cause »*) et par qui (*« mais qui a été dans le scriptorium hier soir »*). Alors, on constate, à ce stade, que la présente enquête est devant le défi de reconstituer le passé qui a mené au crime pour le clore définitivement.

Dans le même enchaînement d'idées, l'enquête repose, en fait, sur une stratégie intellectuelle figurée par l'affrontement intellectuel (et non physique) entre enquêteur et coupable.

A cet égard, Guillaume énonce explicitement que son rôle est davantage de « *dire quel effet est donné par quelle cause* », et ce, pour établir la relation cause/effet ; l'enquêteur passe donc par l'étape de l'observation des indices (« *la langue est noire. Alors c'est ça, murmura Guillaume* ») (NR, 49) pour en tirer des constats (« *il a saisi quelque chose avec les doigts et l'a ingéré* ») (NR, 50). Dans un autre passage, Guillaume suit la même méthode : « *je vis Guillaume cherchait les mains du mort, pour vérifier si des taches noires apparaissaient sur les doigts.* » (NR, 454)

Par rapport à l'instance réceptrice, ces procédés adoptés durant l'enquête permettent au lecteur d'entrer en concurrence avec l'enquêteur pour avoir les chances égales de résoudre le problème car l'essentiel de l'action réside dans l'enquête alors que les deux, lecteur et enquêteur, essayent de dévoiler les traces du crime que le coupable tente de dissimuler. Cette idée est confirmée, dans un procédé métatextuel évaluatif, par l'enquêteur lui-même : « *j'ai fabriqué un schéma faux pour interpréter la stratégie du coupable et le coupable s'y est conformé.* » (NR, 587)

Il n'est pas inintéressant de constater que le texte renvoie la violence du crime dans les coulisses et seuls les discours en portent la trace.

En somme, les multiples prises de paroles, de la part de l'enquêteur Guillaume, entrent dans un long processus de légitimation métatextuelle qui essaye, dans un premier temps, de justifier le recours à telle méthode d'enquête, nous y reviendrons. Dans le second, il vise à baliser la lecture en proposant au lecteur de nombreuses clés interprétatives, à savoir : l'appartenance du coupable à l'abbaye (« *mais tout s'est passé à l'Edifice* ») (NR, 49) les traces qu'il laisse : « *la langue est noire* », son rôle comme l'envers de l'enquêteur (« *et le coupable s'y est conformé* »), et le caractère rationnel et méthodique de l'enquête : « *et qu'il espérait que mon maître fît la lumière avec la force de l'intellect sur tout ce qu'il devait envelopper d'ombre en vertu du sublime empire de la charité.* » (NR, 50)

CHAPITRE II :

**FICTIONALITE ET
METATEXTUALITE**

1. Préambule :

Le titre de ce chapitre correspond à son principal objet qui consiste, dans un premier temps, à décortiquer les éléments relevant de la fictionalité. Ceci se fait par le biais de l'examen de l'énoncé introductif et des premières pages du roman.

En fait, il est à signaler que l'incipit du roman, tout en indiquant ironiquement l'aspect intertextuel du récit, affirme que cette composante intertextuelle du texte est l'un des indices de la littérarité de l'écriture d'Umberto Eco. En effet, cela se fait grâce à un procédé métatextuel qui vise à dévoiler, dès le début du texte, le mécanisme intertextuel qui est à l'origine de l'écriture du roman.

Dans un second temps, on va orienter l'analyse vers l'appareil intertitulaire qui joue un rôle métatextuel grâce à l'orientation de la lecture et la détermination anticipée de la structuration du récit aussi bien sur le plan de la forme que par rapport au contenu thématique de chaque chapitre.

2. Le fictionnel, l'intertextuel et le métatextuel :

Dans la *Métaphysique* et dans la *Poétique*, Aristote distingue deux types de discours : le discours à sens référentiel, qui parle du monde (la philosophie, l'histoire, par exemple) et le discours à sens non référentiel, qui parle de son propre monde –qu'il élabore–, et qui est lui-même sa propre référence ; c'est ainsi qu'il définit la fiction et plus largement la littérature.⁶²

De là, on peut déduire que le caractère fictionnel d'un récit est lié à la question de la référence. Dans cette perspective, J-M. Schaeffer affirme que :

« du point de vue logique, et plus précisément vérifonctionnel, on définit le discours fictionnel par la dénotation nulle : les constituants linguistiques qui dans le discours factuel ont une fonction dénotative [...] sont (du moins

⁶² A ce propos, voir T. SAMOYAUULT, *L'intertextualité, mémoire de la littérature*, Nathan, 2001, p. 78.

majoritairement) dénotativement vides. Selon Ferge, les énoncés fictionnels ont un sens (Sinn) mais pas de référent (Bedeutung) »⁶³

A la lumière de cette première idée, on peut dire que le titre de la page présentant le texte d'Umberto Eco : « *un manuscrit, naturellement* »⁶⁴ vise à signaler une certaine transparence de la narration dans la mesure où l'adverbe « *naturellement* » provoque, chez le lecteur, l'impression que l'histoire est présente sous ses yeux, sans médiation. Il renvoie aussi à la stratégie narrative, fréquente en particulier au XVIIIe siècle, consistant à faire état d'un manuscrit trouvé, stratégie qui tend à effacer la fonction auctoriale.

Il est, en effet, clair que cet aspect est lié à la métanarrativité, stratégie par laquelle le narrateur essaye de produire un effet d'effacement de la narration dès l'entrée dans le texte. D'un point de vue grammatical, l'adverbe est « *un mot qui accompagne un verbe, un adjectif ou un autre adverbe pour en modifier ou préciser le sens* »⁶⁵. Ici, la juxtaposition « *un manuscrit, naturellement* » sous-entend le verbe *écrire* car, par définition, un manuscrit est un ouvrage écrit à la main. Cela veut dire que l'intervention humaine est là.

Mais il est aussi légitime de se demander si un manuscrit peut être un produit naturel. A ce stade, l'antinomie philosophique nature/culture peut dévoiler le paradoxe. La culture, selon la philosophie, est « *l'ensemble des productions (matérielles ou immatérielles) grâce auxquelles l'homme transforme son milieu naturel et dépasse sa propre animalité* »⁶⁶. Conséquemment, on peut déduire que l'énoncé « *un manuscrit, naturellement* » peut être ironique car le manuscrit, comme toute autre production humaine, entre dans le champ de la culture alors que la nature, ou le naturel, comprend « *l'ensemble des réalités*

⁶³ O. DUCROT et J.-M. SCHAEFFER, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, coll. Points-Essais, Seuil, 1995, p. 373.

⁶⁴ U. ECO, *Le Nom de la rose*, coll. Le livre de poche, Grasset et Fasquelle, 1980, p. 7.

⁶⁵ J. DUBOIS, M. GIACOMO, L. GUESPIN et al., *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*, coll. Expression, Larousse-Bordas, 1999, p. 19.

⁶⁶ C. BEGORRE-BRET, J. BRUMBERG-CHAUMONT, D. BOURDIN et al., *100 fiches pour aborder la philosophie*, Bréal, 1998, p. 75.

qui n'ont été ni créées, ni détruites, ni transformées par le travail de l'homme
»⁶⁷.

Alors, on peut expliquer l'association paradoxale des deux mots : «*manuscrit*»
et «*naturellement*» par le fait que l'énoncé peut être de l'ordre de l'ironie :

*« un procédé qui consiste à dire une chose tout en indiquant qu'on veut
précisément dire le contraire. Cette figure fonctionne sur la base d'une
complicité avec le lecteur qui comprendra, en général grâce au contexte du
discours, le double niveau de langage qu'elle met en œuvre »*⁶⁸

Cette figure de style entre dans le long processus de la métatextualité
puisqu'elle consiste, en fait, en un dédoublement énonciatif décrivant à la fois
la nature du texte comme manuscrit et la manière dont il est écrit.

Par ailleurs, le narrateur actualise un procédé qui relève de la métanarrativité
lorsqu'il présente son texte comme la version néogothique du XIX^e siècle d'un
manuscrit original de la fin du XIV^e siècle :

*« le 16 août 1968 on me mit dans les mains un livre dû à la plume d'un certain
abbé Vallet, le manuscrit de Don Adson de Melk traduit en français d'après
l'édition de Dom J. Mabillon (aux presses de l'Abbaye de la Source, Paris,
1842). Le livre, accompagné d'indications historiques fort minces, affirmait
qu'il reproduisait fidèlement un manuscrit de XIV^e siècle, trouvé à son tour
dans le monastère de Melk par le grand érudit du XVII^e siècle, qui a tant fait
pour l'histoire de l'ordre bénédictin. »* (NR, 9)

Ici, le narrateur, selon un procédé explicitement métatextuel, dévoile les
sources de son texte, autrement dit les intertextes qui en sont à l'origine. Alors,
c'est l'intertextualité qui est racontée ici. En fait, cette dernière peut être définie
comme :

*« le mouvement par lequel un texte récrit un autre texte, et l'intertexte
l'ensemble des textes qu'une œuvre répercute, qu'il se réfère à lui in absentia
(par exemple s'il s'agit d'une allusion) ou l'inscrire in praesentia (c'est le cas*

⁶⁷ *Idem*, p. 75.

⁶⁸ A. BETH et E. MARPEAU, *Figures de style*, coll. Mémo, Libro, 2005, p. 86.

de la citation). C'est donc une catégorie générale qui englobe des formes aussi diversifiées que la parodie, le plagiat, la réécriture, le collage ...»⁶⁹

En effet, la référence intertextuelle devient un moyen évident de multiplier les échos entre les différents manuscrits, ce qui affirme, sur un plan métatextuel, l'ouverture du texte aux autres textes.

Dans *Le Nom de la rose*, le narrateur, après avoir cité ces manuscrits qui sont à l'origine de son récit, décrit d'une façon détaillée les différentes étapes qui ont préparé l'écriture du roman.

La première étape consiste dans le fait que l'auteur a commencé par traduire le premier manuscrit, celui d'Adso de Melk :

« En un climat mental de grande excitation je lisais, fasciné, la terrible histoire d'Adso de Melk, et elle m'absorba tant que, presque d'un seul jet, j'en rédigeai une traduction sur ces grands cahiers de la Papeterie Joseph Gibert où il est si agréable d'écrire avec une plume douce. » (NR, 9)

Dans ce passage, le narrateur reconnaît que le manuscrit a fait l'objet d'une traduction, ce qui implique tout un travail de lecture, d'interprétation et puis de transposition en une deuxième langue. Genette affirme que :

« La forme de transposition la plus voyante, et à coup sûr la plus répandue, consiste à transposer un texte d'une langue à une autre : c'est évidemment la traduction, dont l'importance littéraire n'est guère contestable, soit parce qu'il faut bien traduire les chefs-d'œuvre, soit parce que certaines traductions sont elles-mêmes des chefs-d'œuvre. »⁷⁰

Sur le plan métatextuel, le fait d'énoncer explicitement la tâche de traduction joue deux rôles. D'un côté, il donne au texte l'effet de vraisemblance et renforce sa factualité surtout avec les indications précises des manuscrits.

De l'autre, il reconnaît au récit sa littéarité car il est incontestable que l'intertextualité est l'un des constituants fondamentaux du texte littéraire.

Une deuxième étape commence avec la disparition du manuscrit d'Adso :

⁶⁹ N. PIEGAY-GROS, *Introduction à l'intertextualité*, coll. Lettres Sup. Dunod, 1996, p. 7.

⁷⁰ G. GENETTE, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, coll. Points-Essais, Seuil, 1982, p. 293.

« Avant d'arriver à Salzbourg, une nuit tragique dans un petit hôtel sur les rives de Mondsee, et mon voyage à deux s'interrompit brusquement : la personne avec qui je voyageais disparut en emportant dans son bagage le livre de l'abbé Vallet [...]. Il me resta ainsi une série de cahiers écrits de ma propre main, et un grand vide au cœur. » (NR, 10)

Dans cette deuxième étape, c'est le passage : « avant d'arriver à Salzbourg, une nuit tragique dans un petit hôtel sur les rives de Mondsee » qui ajoute un certain effet de réalisme dans la mesure où ces indications précises des lieux créent, chez le lecteur, l'impression de la factualité du récit. Sur le plan métatextuel, l'histoire de la disparition du manuscrit entre dans la genèse de l'œuvre. Elle devient aussi, pour l'auteur, source de motivation pour la quête du manuscrit.

La troisième étape est importante pour l'auteur ; c'est là où il découvre que l'abbé Vallet n'a jamais écrit un tel manuscrit et que ce dernier, qui est déjà disparu, n'était pas crédible :

« Une pointe jusqu'à l'Abbaye de la Source, qui s'élève du côté de Passy, et un entretien avec l'ami Dom Arne Lahnstedt me convainquirent pareillement qu'aucun abbé Vallet n'avait publié de livres aux presses (d'ailleurs inexistantes) de l'abbaye. On ne sait que trop la négligence des érudits français à fournir des indications bibliographiques d'une certaine crédibilité, mais le cas en question dépassait tout pessimisme raisonnable. » (NR, 11)

La quatrième étape sera à Buenos Aires où l'auteur trouve accidentellement un autre ouvrage qui cite le manuscrit d'Adso :

« à Buenos Aires, comme je fouinais sur les étagères d'un petit libraire antiquaire dans la Corrientes [...], voici que me tombe entre les mains la version castillane d'un opuscule de Milo Temesvar [...], et dans ces pages, à ma grande surprise, je lus de copieuses citations du manuscrit d'Adso. » (NR, 11)

En dernier lieu, c'est finalement la décision d'écrire qui vient à l'esprit de l'auteur :

« Tout bien réfléchi, elles étaient plutôt minces, les raisons qui pouvaient me porter à faire imprimer ma version italienne d'une obscure version néo-gothique française d'une édition latine du XVII^e siècle d'un ouvrage écrit en latin par un moine allemand vers la fin du XIV^e siècle. » (NR, 12)

Dans ce dernier passage, l'auteur du *Nom de la rose* met à nu le caractère réflexif de son écriture : «*tout bien réfléchi* » ; cette réflexivité soutenue par une motivation certaine poussant l'auteur à écrire sa version italienne du manuscrit. Ici, encore une fois, l'auteur insiste sur le fait qu'il n'a rien inventé, qu'il a uniquement traduit fidèlement le manuscrit d'Adso de Melk : «*les raisons qui pouvaient me porter à faire imprimer ma version italienne* » ; l'idée que l'auteur véhicule, ici, vise à renforcer la factualité de son récit tout en niant la part de sa subjectivité alors qu'il est incontestable que la traduction ne peut jamais être identique ou fidèle au texte source, il y a toujours du truchement. En fait, la traduction n'est qu'une réécriture car, comme l'affirme Genette : «*aucune traduction ne peut être absolument fidèle, et tout acte de traduire touche au sens du texte traduit* »⁷¹. De là, on peut dévoiler que cette histoire d'intertextualité peut être ironique dans la mesure où sa visée essentielle consiste à rendre vraisemblable ce qui est fictionnel.

L'effet réaliste s'appuie encore sur un grand souci de la motivation. Il tend à exclure aussi bien les incertitudes que les incohérences ou les ambiguïtés. Il va, de même, tendre à réduire les incertitudes du récit qui risqueraient de nuire à la motivation et à la vraisemblance.

Alors, il est à signaler, dans ce cadre, que ce procédé métatextuel (le fait de raconter le processus d'intertextualité) a plusieurs épaisseurs car d'un côté, il entend souligner qu'on a recours à une composante essentielle du texte littéraire, à savoir l'intertextualité ; ce qui reconnaît au texte d'Umberto Eco sa littérarité. De l'autre, il consiste à rendre vraisemblable le récit en lui accordant une référence à d'autres œuvres.

⁷¹

Idem, p. 294.

3. L'intertitre et l'effet métatextuel :

3.1. L'intertitre comme résumé anticipé :

L'intertitre, ou le titre intérieur, peut être considéré comme un véritable titre fonctionnant par rapport à son chapitre comme une sorte de résumé anticipé : « *Où Adso admire le portail de l'abbatiale et Guillaume retrouve Ubertain de Casale.* » (NR, 58). Ici, l'intertitre, comme énoncé introductif, peut être divisé en deux grands moments liés grâce à l'utilisation de «*et*», conjonction de coordination servant à joindre les deux propositions.

Le premier moment figure dans l'énoncé : « *où Adso admire le portail de l'abbatiale* » où le narrateur évoque explicitement l'admiration du portail. Selon le Petit Larousse, ce verbe a deux sens : « *1. Éprouver un sentiment d'admiration à l'égard de qqn, de qqch. 2. Vieilli. Considérer avec étonnement ou stupeur* » (Le Petit Larousse illustré 2004, p. 40).

Pour vérifier l'actualisation exacte de ce verbe, on est invité à revenir au texte du chapitre, aux passages consacrés à l'expression de l'admiration. Dès la première phrase du chapitre, le narrateur commence par la description de l'Eglise, et ce, par le biais de la mise en relation, ou la comparaison, par rapport aux autres églises que le narrateur a déjà vues : « *l'Eglise n'était pas majestueuse comme d'autres que je vis par la suite à Strasbourg, à Chartres, à Bamberg et à Paris* » (NR, 58). Par la suite, le narrateur passe à une description très détaillée du portail : « *surmonté d'un grand tympan, soutenu de chaque côté par deux piédroits et au centre par un trumeau sculpté* » (NR, 58)

Cette description détaillée du portail constitue l'amplification effective du premier segment de l'intertitre. Ce dernier devient, en fait, le résumé anticipé ou le récit minimal d'un long passage de description.

Dans un procédé purement métatextuel, le narrateur explicite la motivation de la description et son sentiment d'admiration :

« soudain le muet discours de la pierre historiée, accessible comme il l'était immédiatement à la vue et à l'imagination de tous [...], éblouit mon regard et me plongea dans une vision qu'à grand-peine aujourd'hui ma langue parvient à dire. » (NR, 59)

Dans ce passage, le narrateur exprime clairement son admiration de ce qu'il a vu. Le verbe « éblouir » affirme, dans ce contexte, que c'est le deuxième sens du verbe « admirer » qui est actualisé dans le texte. Alors, on peut affirmer que le premier moment de l'intertitre exerce un effet de métatextualité par rapport au chapitre qu'il intitule car, selon le dictionnaire, le verbe « éblouir » veut dire : « *frapper d'admiration : émerveiller, fasciner* » (Le Petit Larousse illustré 2004, p. 355)

Sur le plan scripturaire, le passage de l'énoncé minimal de l'intertitre à la description du portail et l'explication de la motivation et les raisons de l'admiration, ce passage s'effectue selon le procédé de l'amplification car, tout en imitant le contenu de l'intitulé, le narrateur procède par *expansion*, que Genette définit ainsi :

« *Le second type d'augmentation, antithèse de la concision, procède non plus par addition massive, mais par une autre sorte de dilatation stylistique. Disons par caricature qu'il s'agit ici de doubler ou de tripler la longueur de chaque phrase de l'hypotexte.* »⁷²

On peut constater que Genette met l'accent sur le volume du texte pour définir l'expansion ; elle est donc une sorte de transformation caractérisée par une augmentation quantitative. Par rapport à cette idée, l'énoncé : « *Où Adso admire le portail de l'abbatiale* » fait l'objet d'une augmentation de volume de la part du narrateur, et ce, sans altérer le thème de l'admiration. Cela est réalisé dans le cadre de plusieurs passages unifiés par la répétition, chaque fois, de l'expression « *et je vis* » (un procédé largement actualisé dans le livre biblique de *L'Apocalypse*) pour arriver jusqu'à dix pages de l'expression de l'admiration (de la page 59 à la page 69) :

⁷²

Ibid, p. 372.

« *Je vis un trône placé dans le ciel et quelqu'un assis sur le trône [...], je vis sur le côté du portail, et sous les arcs profonds, parfois historiés sur les contreforts dans l'espace entre les fluettes colonnes [...], et je vis un avare, roide de la roideur de la mort sur son lit somptueusement orné de colonnes [...], et je vis un orgueilleux sur les épaules duquel s'installait un démon lui plantant les griffes dans les yeux [...], et je vis sept lampes d'or et au milieu des lampes Quelqu'un de semblable au fils de l'homme.* » (NR, 59)

Le deuxième moment de l'intertitre, « *Guillaume retrouve Ubertin de Casale* », affirme, à son tour, que l'intertitre entretient un rapport métatextuel avec le chapitre qu'il intitule. Ce deuxième segment constitue, en fait, *l'excision des longs passages qui le reprennent car, en tant que « le procédé réducteur le plus simple, mais aussi le plus brutal et le plus attentatoire à sa structure et à sa signification, consiste donc en une suppression pure et simple, ou excision, sans autre forme d'intervention »*⁷³

Alors, on peut constater que l'intertitre, tout en exerçant un effet de métatextualité, constitue le résultat d'un procédé de réduction quantitative par rapport à son chapitre : le deuxième segment est repris fidèlement dans l'expression : « *Nous nous trouvions devant Ubertin de Casale* » (NR, 69).

Sur le plan de la métatextualité, l'énoncé : « *Guillaume retrouve Ubertin de Casale* » annonce la rencontre des deux personnages sans faire allusion au long débat qui en résulte, un débat sur l'hérésie, ses racines et son destin. Dans un passage métatextuel, le narrateur explique à la fois l'importance de la rencontre et la motivation de l'histoire de l'hérésie :

« *Mais pour permettre à mon lecteur de mieux saisir l'importance de cette rencontre, il faudra que je cherche à reconstruire les vicissitudes de ces années-là, telles que je les avais comprises [...], d'après les paroles éparses de mon maître, et en écoutant les nombreux entretiens que Guillaume avait eus avec abbés et moines au cours de notre voyage* » (NR, 69)

En bref, on peut dire que la relation intertitre/texte est caractérisée par un rapport métatextuel que l'intertitre affirme grâce à son premier rôle comme un résumé qui prévoit le contenu du chapitre et en balise la lecture.

⁷³

Ibid, p. 323.

3.2. L'intertitre comme énoncé ironique :

A l'inverse du premier exemple où le texte reprend fidèlement le contenu de l'intertitre, on peut constater que ce dernier peut constituer un énoncé ironique par rapport à son texte : « *Où a lieu une fraternelle discussion sur la pauvreté de Jésus* » (NR, 423). A cet égard, le texte contredit le dire de l'intitulé :

« - *Attention à ce que tu dis, porc, fils de la prostituée de Babylone et d'autres roulures encore ! Tu sais parfaitement que cette année-là Ubertyn n'était pas auprès de l'empereur, mais se trouvait justement en Avignon, au service du cardinal Orsini, et le pape l'envoyait comme messenger en Aragon !*

- *Je le sais, je sais qu'il faisait vœu de pauvreté à la table du cardinal, comme il le fait maintenant dans l'abbaye la plus riche de la péninsule ! [...].*

- *Tu as blasphémé !*

- *C'est toi qui blasphèmes, fraticelle au balai rôti !* » (NR, 438)

On peut dire que la discussion n'est pas fraternelle comme l'annonce l'intertitre car l'adjectif qualificatif « fraternelle », qui se rapporte au mot « discussion », est manifestement contredit par : « *Attention à ce que tu dis, porc, fils de la prostituée* » ; ce segment constitue un exemple frappant de la vulgarité et du manque de délicatesse caractérisant la discussion sur la pauvreté de Jésus. Par la suite, la discussion atteint son intensité lorsque chaque locuteur qualifie les propos de son interlocuteur de blasphème :

« - *Tu as blasphémé !*

- *C'est toi qui blasphèmes* ».

Par rapport à la métatextualité, cette contradiction explicite entre l'intertitre et son chapitre est due à la nature de l'énoncé ironique dans la mesure où le narrateur invalide sa propre énonciation. Conséquemment, l'intertitre, dans ce contexte, contrairement à l'usage, délaisse sa fonction de moyen d'orienter le lecteur et de programmer le récit.

En fait, cet intertitre concrétise la définition qui considère l'ironie comme :

« *une manœuvre à fonction fondamentalement défensive. Et qui plus est, défensive contre les normes [...]; une ruse permettant de déjouer*

l'assujettissement des énonciateurs aux règles de la rationalité et de la bienséance publiques. »⁷⁴

Dans la même perspective, Carole Tisset affirme l'aspect métatextuel et réflexif de l'ironie en la considérant comme l'un des procédés du dédoublement énonciatif :

« L'ironie est une forme de subjectivité évaluative que l'énonciateur porte sur son propre énoncé. Dans l'énonciation ironique, le narrateur à la fois énonce et porte une distance critique sur son énoncé. Cette distance est un signal pour autrui que l'énoncé est contraire, faux ou ne reflète pas tout à fait l'opinion de celui qui l'énonce »⁷⁵

3.3. L'intertitre comme annonce du volume du chapitre :

Par rapport à la relation intertitre/texte, un autre procédé métatextuel est à dévoiler. Il s'agit, cette fois-ci, du fait que l'intertitre participe à la programmation du récit, c'est-à-dire à prévoir, à partir de son énoncé, l'aspect formel et structurel du chapitre. Précisément, il décide du volume du chapitre, de sa brièveté ou sa longueur.

Ainsi, le narrateur du texte d'Umberto Eco, au sein du sixième intertitre du deuxième jour, parle de la brièveté du chapitre : « *Où malgré la brièveté du chapitre, le vieillard Alinardo dit des choses très intéressantes sur le labyrinthe et la manière d'y entrer* » (NR, 198). Ici, l'intertitre annonce clairement le volume du chapitre, ce qui cerne dès le début les choix créatifs du narrateur, notamment sur le plan de la forme.

En fait, ce chapitre est pratiquement le moins volumineux du roman d'Umberto Eco : il ne dépasse pas cinq pages alors que l'intégralité de l'œuvre est composée de six cent trente quatre pages. Alors, on peut dire que le chapitre s'inscrit dans un mouvement de validation de l'intertitre. Cette validation, d'un

⁷⁴ P. CHARAUDEAU et D. MAINGUENEAU, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Seuil, 2002, p. 332.

⁷⁵ C. TISSET, *Analyse linguistique de la narration*, coll. Campus, Sedes, 2000, p. 101.

point de vue métatextuel, va confirmer, chez le lecteur, le premier horizon d'attente tracé par l'énoncé qui, au niveau de l'intertitre, qualifie le chapitre comme bref.

Ici, la relation qui unit l'intertitre à son chapitre assure une stratégie de validation réciproque entre les deux : le premier annonce, prévoit, et le deuxième valide et confirme.

De la même manière, cet intertitre énonce le contenu thématique du chapitre : « *le vieillard Alinardo dit des choses très intéressantes sur le labyrinthe et la manière d'y entrer* ». Ce passage, à son tour, sera aussi l'objet d'une validation par le texte qui affirme que l'enquêteur Guillaume a demandé au vieillard Alinardo s'il connaissait la manière d'entrer dans la bibliothèque : « *Donc vous ne savez pas comment on entre dans la bibliothèque quand les portes de l'Edifice sont fermées ?* » (NR, 200) ; la réponse d'Alinardo a été immédiate et positive : « *Oh ! si, rit le vieillard, beaucoup le savent* » (NR, 200). Cet énoncé devient donc l'ouverture préparant la citation de nombreuses informations dont Alinardo dispose et qu'il va fournir à Guillaume.

A ce stade, le texte valide le contenu thématique annoncé par l'intertitre et jugé comme « *des choses très intéressantes* ». Ce jugement de valeur, en tant que procédé métatextuel lié au contenu du chapitre, provoque, en fait, une attente chez le lecteur ; cette attente sera immédiatement confirmée par le biais d'un passage informatif explicitant la manière d'entrer au labyrinthe.

3.4. L'intertitre comme détermination du type du récit :

Certains titres intérieurs ont tendance à situer le chapitre qu'ils intitulent par rapport à un sous-genre précis, et ce, en actualisant certains traits qui déterminent le type du récit. Dans ce cadre, on peut parler de deux types distincts : le récit d'événements et le récit de paroles.

Ainsi, le narrateur, en tête du quatrième chapitre du deuxième jour, énonce : « *Où Bence raconte une étrange histoire à partir de quoi on apprend des choses peu édifiantes sur la vie de l'abbaye* » (NR, 173).

A partir de cet intertitre, il est intéressant de signaler que le verbe « raconter » est utilisé pour anticiper l'action que le chapitre va véhiculer. Il s'agit, en fait, d'un récit centré essentiellement sur les propos de Bence : « *Où Bence raconte une étrange histoire* ».

De là, on peut dire que, d'un point de vue métatextuel, le titre intérieur détermine le type du récit car le verbe « raconter » veut dire littéralement « *faire le récit* » ou « *rappporter* ». Cela veut dire, conséquemment, que l'action majeure de ce récit sera de l'ordre de la parole. On est donc devant un récit de paroles.

En fait, le récit de paroles se centre sur les propos ou les paroles d'un personnage, comme l'affirme Vincent Jouve : « *Concernant les paroles, le narrateur dispose d'une série de techniques que l'on peut, à la suite de Genette, classer sur une échelle allant du maximum de distance au minimum de distance* »⁷⁶

Il s'agit, dans le présent exemple, de l'histoire racontée par Bence et rapportée par Adso, le narrateur. La question de rigueur, dans ce cadre, est la suivante : comment s'opère l'acte de raconter ?

En effet, le narrateur rapporte l'histoire de Bence sous la forme d'un discours transposé. Ce dernier se définit comme le discours « *rapporant les paroles du personnage au style indirect, [est] un peu plus proches de l'exactitude des propos émis ; les mots prononcés par le personnage demeurent cependant filtrés par la voix narrative* »⁷⁷

⁷⁶ V. JOUVE, *La Poétique du roman*, coll. Campus, Armand Colin, 2001, p. 30.

⁷⁷ *Idem*, p. 31.

Ainsi, la voix narrative rapporte l'histoire sous forme d'un discours narrativisé: « *Il nous livrait du coup des fragments d'une vérité plus étendue qu'il connaissait* » (NR, 173). De même, elle assure la fonction de gérer et filtrer les propos de Bence : « *ainsi Bence s'exprima-t-il* » (NR, 174), « *mais il paraît, selon Bence* » (NR, 175), « *il était disposé, en échange, à nous donner d'autres informations. Et voici lesquelles : ...* » (NR, 174). Les informations que Bence va fournir constituent à la fois la validation de l'intertitre (« *à partir de quoi on apprend des choses peu édifiantes sur la vie de l'abbaye* ») et un récit de paroles enchâssé dans un cadre introduit par le narrateur.

Dans la même perspective, un autre cas de figure du récit de paroles est actualisé dans le texte d'Umberto Eco ; il s'agit, cette fois-ci, du dialogue. Comme procédé métatextuel, le quatrième intertitre du premier jour signale le contenu du chapitre : « *Où Guillaume a un dialogue fort docte avec Séverin l'herboriste* » (NR, 89). Par définition, le dialogue est « *une conversation, un échange de propos entre deux ou plusieurs personnes* » (Le Petit Larousse illustré 2004, p. 331).

Au sein du chapitre, les deux personnages, Guillaume et Séverin, entretiennent effectivement un dialogue. D'un point de vue métatextuel, ce dialogue peut être considéré comme la concrétisation ou bien la validation de l'intertitre, et ce, grâce à un récit de paroles assumé par diverses modalités, à savoir le discours rapporté et le discours transposé :

- « *Séverin regarda le maître à la dérobée : "tu t'intéresses à l'herboristerie ?*
- *Fort peu, dit modestement Guillaume. J'ai eu autrefois entre les mains le Theatrum Sanitatis d'Ububkasym de Baladach...*
- *Abul Asan al Muktar ibn Botlan.*
- *Ou Ellucasim Elimitar, comme tu veux. Je me demande si on pourra en trouver un exemplaire ici.*
- *Et des plus beaux, avec moult images de précieuse facture. »* (NR, 91)

Dans ce passage, l'échange entre les deux personnages se fait au style direct (suivant un discours rapporté). Ceci est exprimé par des marques

typographiques (les tirets, les deux points et les guillemets), syntaxiques (l'emploi du présent : « *tu t'intéresses...* »), et par l'utilisation du verbe introducteur (dire : « *dit modestement Guillaume* »).

De même, on peut assister à un dialogue sous forme du discours transposé :

« Il dit qu'il se nommait Séverin de Sant'Emmerano, et qu'il était le père herboriste, qu'il avait charge des bains [...]. »

Guillaume le remercia et dit qu'il avait déjà noté, en entrant, le splendide potager qu'il lui semblait contenir non seulement des herbes comestibles, mais aussi des plantes médicinales. » (NR, 89)

Le temps des verbes est alors à l'imparfait (« *se nommait* », « *était* », « *semblait* »), les signes typographiques (guillemets, tirets) disparaissent au profit d'une subordination syntaxique. Les marques de l'oral (points d'interrogation ou d'exclamation) s'estompent de même.

Pa rapport au nombre considérable des intertitres –et leur rôle essentiellement métatextuel- annonçant des récits de paroles, on peut déduire que l'essentiel du texte d'Umberto Eco réside dans des dialogues, des discussions et des discours où se situent indices, implicites, rapport de force entre enquêteur, coupable et suspects. La parole se joue constamment entre mensonge et vérité. Il revient donc à l'enquêteur, et au lecteur aussi, de rétablir le discours vrai pour résoudre l'énigme.

CHAPITRE III :

DIMENSION COGNITIVE

ET REFLEXIVITE

1. Préambule :

Dans le texte d'Umberto Eco, le savoir est l'une des composantes essentielles du récit dans la mesure où celui-ci n'est là que pour illustrer, faire-passer un matériel notionnel portant sur la littérature, notamment en ce qui concerne sa production, sa réception et même l'interprétation du texte littéraire.

Dans cette perspective, Denis Bertrand affirme :

« La dimension cognitive en sémiotique désigne l'univers du savoir, dans la mesure où celui-ci peut à l'instar de l'action, être narrativisé. Il suffit que deux acteurs ne disposent pas d'un même savoir sur un objet pour que cette modalité devienne en elle-même un objet de valeur et par conséquent un enjeu narratif. »⁷⁸

Alors, ces savoirs ont, dans un premier temps, une fonction narrative surtout qu'ils sont narrés comme tout autre événement : ils sont thématiques grâce aux paroles des personnages qui se centrent essentiellement sur le livre, l'écriture, la lecture et plusieurs autres éléments relevant du domaine littéraire.

Dans un second temps, ces savoirs assurent une fonction didactique car ils sont à la fois convoqués pour instruire et nécessaires à la conduite du récit.

En fait, le souci informatif se manifeste par les renvois constants à l'écriture, à l'activité de la lecture, à la langue et même au langage.

En effet, le savoir dans *Le Nom de la rose* se nourrit généralement de Guillaume –le maître – à son élève, Adso (de même que l'auteur veut expliquer au lecteur), et ce, dans des scènes prétextes à la mise en œuvre du savoir. De là, on peut mieux comprendre le recours à un vocabulaire propre à la critique et parfois même à la sémiotique.

On peut donc affirmer que le fait de thématiser des pratiques propres au domaine littéraire s'inscrit dans un mouvement d'*autoréférence*. A ce stade, on

⁷⁸ D. BERTRAND, *Précis de sémiotique littéraire*, coll. Fac. Linguistique, Nathan, 2000, p. 260.

peut s'interroger sur la façon dont la fiction réfère à elle-même et l'on peut s'interroger sur son contenu.

La réflexivité (ou l'autoréférence) peut être considérée comme une pratique caractéristique du roman d'Umberto Eco. Au sein du texte, le processus de construction est explicitement décrit : fiction et métافiction sont étroitement mêlées. Il s'agit, en fait, d'une œuvre réflexive référant à elle-même dans la mesure où elle montre les questions que l'on peut poser sur les conditions dans lesquelles se créent les œuvres, sur les processus d'élaboration, sur certains genres littéraires, sur le rapport avec le monde.

2. Le livre et le monde :

Au sein du texte d'Umberto Eco, l'un des principes de *la sémiotique hermétique* est actualisé. Il s'agit, en effet, de la relation livre/monde : « *la sémiotique hermétique, dès le début, s'est manifestée à deux niveaux : interprétation du monde comme livre et interprétation des livres comme monde.* »⁷⁹

Dans cette perspective, Dominique Maingueneau affirme :

« *L'autoréférence est au cœur du discours littéraire comme de la plus banale conversation. Mais dans la littérature elle prend une ampleur particulière, dans la mesure où elle concerne l'énonciation des œuvres entières, où elle est inséparable de l'affirmation des univers fictifs que celles-ci prétendent instituer.* »⁸⁰

Ainsi, dans *Le Nom de la rose*, l'enquêteur –Guillaume– énonce explicitement cette idée dans le passage suivant : « *J'ai passé tout notre voyage à t'apprendre à reconnaître les traces par lesquelles le monde nous parle comme un grand livre.* » (NR, 36)

Ce passage affirme, dans un premier temps, la fonction narrative du savoir (le principe considérant le monde comme livre est raconté comme tout autre

⁷⁹ U. ECO, *Les Limites de l'interprétation*, Grasset et Fasquelle, 1992, p. 125.

⁸⁰ D. MAINGUENEAU, *Pragmatique pour le discours littéraire*, coll. Lettres Sup., Nathan, 2001, p. 164.

événement). Dans le second, il assure une fonction didactique dont les deux pôles de l'opération didactique sont Guillaume, le maître, et son élève, Adso. Conséquemment, le lecteur du roman d'Umberto Eco peut être, lui aussi, concerné par cet enseignement.

L'aspect didactique est dévoilé, dans cet énoncé, grâce à l'utilisation du verbe «apprendre» : « *J'ai passé tout notre voyage à t'apprendre...* ». L'apprentissage se fait ici entre Guillaume et Adso et il prend comme objet du savoir la reconnaissance du monde comme un livre : « *le monde nous parle comme un grand livre* ».

Pas très loin de cette idée, le narrateur explicite comment les traces sont les signes grâce auxquels le monde peut être considéré comme un livre :

« *Cependant, dis-je, quand vous avez lu les traces sur la neige et sur les branches, vous ne connaissiez pas Brunel* » (NR, 41). Ainsi, l'histoire du cheval Brunel confirme cette idée : grâce aux traces laissées par l'animal, Guillaume a pu le reconnaître parmi tous les autres chevaux. Le narrateur-personnage, Adso, s'interroge sur le comment de la reconnaissance du cheval en la considérant comme une lecture des traces : « *quand vous avez lu les traces sur la neige et sur les branches* ». En fait, la réponse de l'enquêteur, Guillaume, est immédiate :

« *Mais l'empreinte en ce lieu précis et à cette heure du jour me disait qu'au moins un cheval parmi tous les chevaux possibles, était passé par là. Si bien que je me trouvais à mi-chemin entre l'acquisition du concept de cheval et la connaissance d'un cheval individuel* » (NR, 42)

Dans ce passage métatextuel, Guillaume dévoile comment il a pu reconnaître le cheval Brunel à partir de *la lecture* des traces. Il s'agit d'une lecture sémiotique qui s'appuie sur le déchiffrement des traces selon le contexte spatio-temporel dans lequel s'inscrivent les traces de l'animal : « *Mais l'empreinte en ce lieu précis et à cette heure du jour me disait qu'au moins un cheval parmi tous les chevaux possibles, était passé par là* ».

Ici, Guillaume a atteint la première phase de la reconnaissance, celle liée à la détermination, à partir de l’empreinte sur la neige, de l’espèce de l’animal. Mais cela reste insuffisant dans la mesure où Guillaume est devant le défi de dépasser cette catégorie générale, celle des chevaux, pour spécifier un cheval en particulier, le nommer : « *Si bien que je me trouvais à mi-chemin entre l’acquisition du concept de cheval et la connaissance d’un cheval individuel* ».

Guillaume énonce, par la suite, que son intuition a été confirmée par le fait de voir Brunel : « *Et la faim de mon intellect n’a été rassasiée qu’à partir du moment où j’ai vu le cheval singulier, que les moines conduisaient par le mors* » (NR, 42)

Alors, on peut dire que l’histoire du cheval constitue à la fois une matière narrative et un savoir procédural qui évoque explicitement la relation livre/monde. Le monde est considéré comme un livre.

Ainsi, l’univers, à l’instar du livre, est représenté dans un autre passage comme une écriture (ou une parole) qui peut être lue et interprétée grâce aux traces laissées par les choses et les créatures :

« *C’était, je m’évertue à comprendre à présent, comme si l’univers entier, qui visiblement est presque un livre écrit par le doigt de Dieu, où chaque chose nous parle de l’immense bonté de son Créateur, où chaque créature est presque écriture et miroir de la vie et de la mort.* » (NR, 351)

3. Le discours métalittéraire :

L’une des formes de la réflexivité dans *Le Nom de la rose* consiste dans le discours métalittéraire que Genette définit ainsi :

« *Je qualifie de métalittéraire les résumés d’œuvres littéraires dont le discours sur la littérature fait à la fois grande consommation et grande production. Fonctionnellement, le résumé métalittéraire est un instrument de la pratique et/ou un élément du discours métalittéraires.* »⁸¹

⁸¹ G. GENETTE, *Palimpsestes*, coll. Points-Essais, Seuil, 1982, p. 343.

Ici, Genette essaye de donner une définition du résumé métalittéraire comme l'un des procédés propres au discours métalittéraire. Alors, il entame le résumé métalittéraire dans une perspective générale, sans qu'il soit forcément partie intégrante d'une œuvre littéraire.

Par rapport au texte d'Umberto Eco, les pratiques relevant du discours métalittéraire ne sont pas réductibles au résumé métalittéraire mais elles touchent aussi d'autres éléments constitutifs du récit :

« Et Venantius observa qu'Aristote lui-même avait parlé des traits d'esprit et de jeux de mots comme instrument pour mieux découvrir la vérité, et que, partant, le rire ne devait pas être mauvais s'il pouvait se faire un véhicule de vérité. » (NR, 143)

Ce passage, essentiellement informatif, parle d'une œuvre d'Aristote sans l'évoquer explicitement : il montre son contenu (*« avait parlé des traits d'esprit et de jeux de mots »*), la fonction de son contenu (*« instrument pour mieux découvrir la vérité »*), et par la suite, il synthétise l'idée d'Aristote selon laquelle le rire n'est pas toujours mauvais (*« le rire ne devait pas être mauvais s'il pouvait se faire un véhicule de vérité »*).

A ce stade, on constate que le personnage, Venantius, a présenté, devant les yeux du lecteur, une idée synthétique résumant en quelques mots le contenu thématique de l'une des œuvres d'Aristote. Il explicite, de même, la position de ce dernier vis-à-vis du rire, et ce, en mettant en lumière l'aspect fonctionnel et positif du rire comme véhicule de la vérité.

Par ailleurs, un deuxième exemple du discours métalittéraire peut être dévoilé dans *Le Nom de la rose* :

« Mais cette fable contient, sous le voile de ses fictions, une bonne morale aussi, parce qu'elle enseigne combien il en coûte de se tromper, et en outre je crois que l'histoire de l'homme transformé en âne fait allusion à la métaphore de l'âme qui tombe dans le péché. » (NR, 166)

Ici, c'est un autre genre littéraire qui est mis à l'examen. Il s'agit, cette fois-ci, de commenter une fable et de donner aux autres personnages (et même au lecteur) la possibilité de le faire. Le résumé s'insère donc dans une situation

commentative grâce à un vocabulaire relevant de la terminologie critique et mentionnant le degré considérable de sa spécificité : ainsi, les mots (*fable, fictions, morale, histoire, métaphore*) constituent les composantes essentielles de la fable. A proprement parler, le narrateur ne raconte pas l'action de cette fable mais il décrit son récit ou sa représentation, sans s'interdire la mention explicite du genre («*cette fable*»), sa visée («*contient [...] une bonne morale*»), son contenu («*l'histoire d'un homme transformé en âne*») et son sens implicite («*la métaphore de l'âme qui tombe dans le péché*»). Il est clair donc que ce passage appartient à un discours critique assumant, au sein du texte d'Umberto Eco, un rôle réflexif et métalittéraire car «*comme instrument ou auxiliaire du discours métalittéraire, le résumé du discours métalittéraire, le résumé descriptif ne prétend évidemment pas au statut d'œuvre littéraire. Ce qui n'exclut nullement qu'il y accède.*»⁸²

On peut dire donc que ce résumé s'inscrit dans la perspective du discours métalittéraire grâce à sa forme (son vocabulaire) relevant du discours critique et sa visée à la fois didactique (informatif vis-à-vis du lecteur) et métalittéraire (reconnaissance et valorisation du genre).

4. La comédie, la tragédie et la réflexion sur les genres :

Dans la perspective du discours métalittéraire, *Le Nom de la rose* évoque la question générique, celle liée à la comédie et la tragédie : c'est l'une des formes de réflexivité qui met en œuvre la problématique des genres littéraires, leurs statuts, les lois qui régissent leur fonctionnement et d'autres considérations d'ordre théorique.

Ainsi, à partir d'une conversation avec Venantius, Adso fournit un premier critère définitoire de la comédie :

⁸² *Idem*, p. 347.

« Je comprends maintenant pourquoi Venantius, au cours de cette conversation dont il me parla hier, portait un tel intérêt aux problèmes de la comédie ; de fait, les fables de ce type-là aussi peuvent être assimilées aux comédies antiques. L'une et l'autre ne racontent pas l'histoire d'hommes qui existèrent vraiment comme les tragédies mais, dit Isidore, sont des fictions. » (NR, 167)

Alors, on peut constater que la narrateur-personnage explicite, selon un procédé métatextuel, le centre d'intérêt ou le contenu de cette conversation : *«portait un intérêt aux problèmes de la comédie»*. Il met l'accent aussi sur le point de convergence entre les fables et les comédies antiques : *« l'une et l'autre ne racontent pas l'histoire d'hommes qui existèrent vraiment »*. De même, il met à nu le critère définitoire et distinctif de la comédie et de la fable, à savoir leur aspect fictionnel : *« sont des fictions »*

Peu après, on assiste à un débat polémique entre deux personnages, Jorge et Guillaume : le premier met l'accent sur les effets négatifs de la comédie alors que le deuxième insiste, au contraire, sur sa dimension positive et fonctionnelle :

« Les comédies étaient écrites par les païens pour pousser au rire les spectateurs, et il faisaient mal. Notre Seigneur Jésus-Christ ne raconta jamais de comédie ni de fable, mais de limpides paraboles seulement qui nous instruisent allégoriquement sur la façon de mériter le paradis. » (NR, 167)

Par rapport au discours métalittéraire, les propos de Jorge constituent une sorte de réfutation critique de ce genre. Il s'appuie, en fait, sur la source de la comédie pour ne pas la reconnaître (*« Les comédies étaient écrits par les païens »*). Il signale, de même, ses effets négatifs sur les spectateurs (*« pour pousser au rire les spectateurs, et ils faisaient mal »*). Cette réfutation est consolidée par un présupposé idéologique qui s'appuie sur l'héritage «littéraire» de Jésus-Christ : *« Notre Seigneur Jésus-Christ ne raconta jamais de comédie ni de fable, mais de limpides paraboles »*.

Par contre, l'enquêteur, Guillaume, met en lumière l'aspect positif et les bons effets de la comédie : *« Moi je crois que le rire est une bonne médecine, comme*

les bains, pour soigner les humeurs et les autres affections du corps, en particulier la mélancolie ». (NR, 167)

Vers la fin du roman, le narrateur revient sur la question de la comédie et la tragédie, et ce, en s'appuyant sur la citation intégrale du début d'un livre traduit par Guillaume. Cette présence montre à la fois l'aspect intertextuel du roman et elle s'inscrit dans une perspective de la réflexivité dans la mesure où, grâce à ce passage, on assiste à la mise en œuvre de nombreux éléments définitoires des deux genres :

« Dans le livre premier nous avons traité de la tragédie et de la manière dont en suscitant pitié et peur, elle produit la purification de tels sentiments. Comme nous l'avions promis, nous traitons maintenant de la comédie (mais aussi de la satire et du mime) et de la manière dont en suscitant le plaisir du ridicule, elle parvient à la purification de cette passion [...]. Nous définirons donc de quel genre d'actions la comédie est imitation, après quoi nous examinerons les manières dont la comédie suscite le rire, et ces manières sont les faits de l'élocution. » (NR, 585)

Ce long passage constitue, en fait, une tentative de définition des deux genres, la comédie et la tragédie. D'ici, on peut dégager les éléments définitoires proposés par le narrateur.

Pour la tragédie, on assiste à une définition presque identique à celle que propose Aristote dans son ouvrage *La Poétique*. Selon lui, la tragédie *« est une imitation faite par des personnages en action et non par le moyen d'une narration, et qui par l'entremise de la pitié et de la crainte, accomplit la purgation des émotions de ce genre. »*⁸³

A partir du texte d'Umberto Eco et selon la définition d'Aristote, on peut dire que les deux expriment au moins deux règles :

La première consiste dans le fait que l'action, l'histoire, est conduite jusqu'à sa fin, c'est-à-dire qu'elle possède son unité et qu'elle aboutit à un dénouement (souvent la mort) perçu comme l'achèvement de la crise : (selon le texte

⁸³ Y. STALLONI, *Les Genres littéraires*, coll. 128, Armand Colin, 2005, p. 31.

d'Umberto Eco, « *la manière dont en suscitant pitié et peur* » ; pour Aristote : « *l'entremise de la pitié et de la crainte* »).

La deuxième règle, à son tour, montre que la définition proposée par le texte d'Umberto Eco est semblable à celle d'Aristote. Elle réside dans le fait que la tragédie remplit un rôle de libération dans la mesure où le héros tragique, en comprenant le sens de sa destinée, quitte l'état de victime pour accéder au plaisir de la connaissance, pour atteindre une sorte de purification affective : (selon le texte d'Umberto Eco, « *elle produit la purification de tels sentiments* » ; pour Aristote : « *accomplit la purgation des émotions de ce genre* »).

A l'instar de la tragédie, la définition de la comédie est thématifiée au sein du *Nom de la rose* d'une façon presque identique à celle proposée par Aristote. L'idée commune entre les deux définitions est liée au ressort comique : il est évidemment essentiel à la comédie et s'exprime par le moyen du langage : (pour le texte d'Umberto Eco, « *nous examinerons les manières ont la comédie suscite le rire, et ces manières sont les faits de l'élocution* ». Selon Aristote : « *si pour viser des effets comiques, on utilisait de propos délibéré, métaphores, noms rares et autres formes de manière déplacée, on atteindrait de but-là même.* »⁸⁴

Dans le même sens, un autre passage, traitant la question générique de la comédie, rajoute d'autres caractéristiques de ce genre. Il évoque explicitement la nature des personnages de la comédie, leur statut et origine sociaux ainsi que le dénouement du récit :

« *La comédie naît dans les Komai autrement dit dans les villages des paysans, comme célébration badine après un repas ou une fête. Elle ne parle pas des hommes fameux et puissants, mais d'êtres vils et ridicules, pas méchants cependant, et elle ne finit pas par la mort des protagonistes.* » (NR, 589)

⁸⁴ *Idem*, p. 35.

A partir de ce passage, on peut tirer un certain nombre des principaux critères de la comédie : les sujets bas dont l'origine est populaire (« *la comédie naît dans les Komai autrement dit dans les villages des paysans, comme célébration badine après un repas ou une fête* »). Il évoque, de même, l'image du héros dans la mesure où la comédie entend imiter des hommes pas fameux (« *Elle ne parle pas des hommes fameux et puissants, mais d'êtres vils et ridicules, pas méchants cependant* »). En dernier lieu, le passage parle d'un troisième critère lié à la fin heureuse de l'action, personne n'est tué par personne (« *et elle ne finit pas par la mort des protagonistes* »).

5. La mise en scène du livre et du livresque :

Dans *Le Nom de la rose*, on assiste à une forte présence de l'objet-livre, et du livresque ainsi que l'activité de la lecture et de l'écriture. Cette présence constitue en fait une des formes de la réflexivité dans la mesure où l'auteur met en scène un certain nombre d'objets et de pratiques étroitement liés à son activité créatrice.

Le livre, médiation entre auteur et lecteur, objet en fonction duquel production et réception prennent leur sens, incarne la forme finie et définitive donnée au texte. Il n'est donc pas étonnant de le voir investi d'une forte charge d'autoreprésentation et même d'autoréférence par rapport au *Nom de la rose*.

De la même manière, la présence de la bibliothèque, des copistes et des lecteurs à l'intérieur du roman peut se lire dans son rapport avec l'attachement en quelque sorte généalogique qu'entretient le scripteur avec ce qu'il produit, mais il est aussi ce par quoi advient la rupture entre le texte et son auteur, le livre ouvrant le texte à l'interprétation, à la circulation.

Ainsi, l'inscription du livre dans l'ensemble qui est la bibliothèque manifeste que le livre est toujours ouverture sur d'autres textes. Les relations intertextuelles ainsi que la mise en abyme sont exprimées métaphoriquement

par l'impénétrabilité de la bibliothèque à cause de sa construction labyrinthique :

« Seul le bibliothécaire, outre qu'il sait, a le droit de circuler dans le labyrinthe des livres, lui seul sait où les trouver et où les replacer, lui seul est responsable de leur conversation. » (NR, 54)

Dans ce passage, deux pratiques caractéristiques de l'œuvre littéraire sont implicitement évoquées, à savoir l'intertextualité et l'emboîtement des récits.

La première est assurée grâce aux relations inter-textuelles, c'est-à-dire à l'inévitable rencontre des textes, à leur dialogue – ou bien *dialogisme*, selon le terme de Bakhtine –, exprimé, dans ce passage, par l'expression : « *leur conversation* ».

Il est de même intéressant de mettre en lumière le caractère compositionnel du texte littéraire, caractérisé par l'emboîtement des récits, autrement dit la présence de plusieurs récits dans le même roman : un ou plusieurs personnages racontent, imaginent ou rêvent une ou plusieurs autres histoires. Cette pratique est exprimée métaphoriquement par « *le labyrinthe des livres* » car le labyrinthe veut dire, selon le Petit Larousse, un « *réseau compliqué de chemins où l'on a du mal à s'orienter* » (p. 579).

Alors, on peut dire que la mise en œuvre de ces deux pratiques relevant de l'écriture littéraire s'inscrit dans le cadre d'une autoreprésentation réflexive dans la mesure où l'impénétrabilité de la bibliothèque peut aussi être interprétée comme la métaphore de *la littérature livresque* dont Genette définit ainsi le fonctionnement et la fonction : « *Cette littérature "livresque", qui prend appui sur d'autres livres, serait l'instrument, ou le lieu, d'une perte de contact avec "la vraie" réalité, qui n'est pas dans les livres* »⁸⁵

D'un côté, cette littérature se présente comme le lieu de la rencontre des livres, de leur dialogue, et de leur polémique ; ce qui peut expliquer la forte présence du livre et du livresque au sein du texte d'Umberto Eco.

⁸⁵ T. SAMOYAUULT, *L'intertextualité, mémoire de la littérature*, Nathan, 2001, p. 94.

De l'autre, elle tend à établir une sorte de rupture entre le monde des livres et le monde réel car « avec la bibliothèque, la littérature entretient un rapport de répétition ; en retour, la bibliothèque exerce sur le texte un pouvoir de modélisation. Elle constitue alors un filtre entre le texte et le monde. »⁸⁶

Par ailleurs, on constate que le livre, en tant qu'objet, est évoqué selon une autre dimension, celle liée à son aspect matériel. Cette fois-ci, le texte d'Umberto Eco parle de la nature fragile du livre par rapport aux facteurs externes : « le livre est une créature fragile, il souffre de l'usure du temps, craint les rongeurs, les intempéries, les mains inhabiles. » (NR, 55)

De même, on assiste, dans un autre passage, à la mise en lumière de l'importance des éléments paratextuels dans la reconnaissance du livre :

«- A en juger d'après les décorations, ce devrait être un Coran, mais malheureusement je ne sais pas l'arabe.

- Le Coran, la Bible des infidèles [...].

- Un livre qui contient une sagesse différente de la nôtre. » (NR, 397)

Ici, on constate qu'à partir d'un seul élément paratextuel (« les décorations »), toute une série d'informations est dévoilée : la reconnaissance du livre (« ce devrait être un Coran »), sa langue (« mais malheureusement je ne sais pas l'arabe »), son origine (« Le Coran, la Bible des infidèles »), et même son contenu (« un livre qui contient une sagesse différente de la nôtre »).

Dans la même perspective, le texte d'Umberto Eco met en scène l'activité de la lecture. Cette dernière est traitée par rapport aux divers modes de pratique : « le mode de lecture était bizarre, tantôt on procédait dans une seule direction, tantôt on allait à rebours, tantôt circulairement. » (NR, 404)

Par la suite, le texte d'Umberto Eco dépasse l'aspect matériel du livre pour aborder le comment de son utilisation et ses diverses méthodes d'approche :

« Les livres ne sont pas faits pour être crus, mais pour être soumis à l'examen. Devant un livre, nous ne devons pas nous demander ce qu'il dit mais ce qu'il

⁸⁶ *Idem*, p. 94.

veut dire, idée fort claire pour les vieux commentateurs des livres saints [...]. La lettre doit être discutée, même si le sens latent garde toute sa justesse. »
(NR, 398)

Dans un premier temps, le passage précise le rôle du lecteur devant un livre, il ne doit pas se contenter de croire naïvement ce qu'un texte dit, mais il lui est demandé d'entamer une quête de vérification et d'exploration du sens : « *Les livres ne sont pas faits pour être crus, mais pour être soumis à l'examen. »*

Dans le second, il fait la distinction entre deux niveaux de lecture : un premier lié au sens manifeste et un deuxième lié au sens latent. Cette distinction correspond à la différence qu'on fait traditionnellement entre l'explicite et l'implicite, ou la dénotation et la connotation. De même, il met l'accent sur la complémentarité entre les deux niveaux malgré l'insuffisance du premier car on s'appuie sur le manifeste pour passer au latent.

Umberto Eco, dans son ouvrage *Les Limites de l'interprétation*, fait la distinction entre une interprétation sémantique et une interprétation critique. A ce stade, on constate que leur définition correspond à ce que suggère le passage du *Nom de la rose*. Primo, l'interprétation sémantique est « *le résultat du processus par lequel le destinataire, face à la manifestation linéaire du texte, la remplit de sens* »⁸⁷ ; cette définition correspond, dans le passage ci-dessus, aux segments : « *ce qu'il dit* », « *la lettre* ». Secundo, l'interprétation critique ou sémiotique « *essaie d'expliquer pour quelles raisons structurales le texte peut produire ces interprétations sémantiques (ou d'autres, alternatives)* »⁸⁸ Ce deuxième type correspond, dans le passage, aux segments « *ce qu'il veut dire* », « *le sens latent* ».

⁸⁷ U. ECO, *op. cit.*, p. 36.

⁸⁸ *Idem*, p. 36.

6. Le questionnement du langage :

Au sein du *Nom de la rose*, l'auteur cherche à réapprendre les gestes élémentaires de son métier, de son activité créatrice, parmi lesquels le geste d'appropriation et de transformation du langage. La stratégie réflexive va montrer, dans ce cadre, le travail opéré sur ce matériau de base pour dire que le texte est une construction élaborée à partir du langage verbal. Or, ce matériau est un objet problématique : lié à la vie même des sociétés, il est le lieu où se manifestent les rapports entre les individus, entre l'individu et la langue qu'il parle.

Ainsi, le narrateur évoque la question de la pluralité des langues grâce à l'actualisation du mythe de Babel : Venantius est un personnage qui parle toutes les langues, aucune de façon exacte. Il s'agit, en fait, de la langue de Babel décrite ainsi dans le texte d'Umberto Eco :

« Ce n'était pas du latin, langue dans laquelle nous nous exprimions entre hommes de lettres à l'abbaye, ce n'était pas du vulgaire des ces contrées, ni d'ailleurs un vulgaire que j'eusse oncques entendu [...], mais précisément la langue babélique du premier jour après le châtement divin, la langue de la confusion des premiers âges. » (NR, 66)

Ici, c'est la question de l'origine du langage humain qui est traitée dans ce passage. A partir du langage de Venantius, le narrateur-personnage, Adso, a pu véhiculer tout un discours informatif concernant la genèse du langage humain. Il est clair qu'il signale, dans un premier temps, la distinction entre le latin (présenté comme la langue de l'élite, d'un groupe bien déterminé : *« Ce n'était pas du latin, langue dans laquelle nous nous exprimions entre hommes de lettres à l'abbaye »*) et le vulgaire. Dans un second temps, il raconte l'origine de la pluralité des langues comme un châtement divin et le résultat de la division de la langue babélique : *« la langue babélique du premier jour après le châtement divin, la langue de la confusion des premiers âges »*.

Par ailleurs, le narrateur met l'accent sur une autre dimension du langage ; cette fois-ci, c'est la question du langage des gestes. Ainsi Adso, dans une tentative

de réévaluation positive, le considère comme universel, et même plus universel que le langage des mots :

« Alors je souris considérant que le langage des gestes et du visage est plus universel que celui des mots, et elle me sourit et me dit deux ou trois mots.

Je connaissais très peu sa langue vulgaire [...], toutefois je m'aperçus d'après le ton, qu'elle me disait des mots doux, et me sembla-t-il quelque chose comme "Toi, tu es jeune, toi, tu es beau ..." » (NR, 309)

Ce passage montre que les pratiques gestuelles et le langage du visage constituent un système de communication transmettant un message, et peuvent par conséquent être considérés comme un langage ou un système signifiant ; ce qui les rend universels : *« Alors je souris considérant que le langage des gestes et du visage est plus universel que celui des mots »* car il s'agit d'un instrument efficace de communication remplaçant le langage des mots dans le cas où les interlocuteurs ne disposent pas du même code langagier : *« Je connaissais très peu sa langue vulgaire [...], toutefois je m'aperçus d'après le ton, qu'elle me disait des mots doux, et me sembla-t-il quelque chose comme "Toi, tu es jeune, toi, tu es beau ..." »*.

Dans la même perspective du questionnement du langage, *Le Nom de la rose* explicite une notion linguistique liée à l'aspect fonctionnel et au statut du langage. Il s'agit, en effet, du jargon ou du vocabulaire propre à un métier, à une discipline. Conséquemment, il devient l'objet d'un usage particulier, par un groupe limité pour des fins scientifiques ou fonctionnelles : *« le savant a le droit et le devoir d'utiliser un langage obscur, seulement compréhensible à ses semblables. » (NR, 118)*

Dans le même enchaînement d'idées, le texte d'Umberto Eco évoque la relation qui unit le signe à la chose :

« Et, bien que le premier homme eût été certainement fort avisé, au point de nommer, dans sa langue édénique, chaque chose et animal selon sa nature, [...]. Car en fait on sait combien sont différents les noms que les hommes imposent pour désigner les concepts, et que, seuls les concepts, signes des choses, sont égaux pour tous, [...], c'est-à-dire par libre et collective convention. » (NR, 446)

Dans un premier temps, le passage constitue une démonstration du processus de la nomination, le propre du premier homme, qui peut être réduit à la relation de motivation qui unit le signe à la chose. Selon ce passage, le signe semble poser une relation de convention ou de contrat entre l'objet matériel représenté et la forme phonique représentante : « *au point de nommer, dans sa langue édénique, chaque chose et animal selon sa nature* ».

Dans un second temps, il est à mettre au clair que le passage entame la relation signe/chose sous l'angle de l'arbitraire du signe (le rapport qui unit le signifiant au signifié, selon les termes de Saussure). A ce stade, il explique que les formes représentantes de l'objet (les signifiants) sont différentes alors que seuls les concepts (les signifiés) sont identiques, et ce, grâce à la relation signe/chose qui est le résultat d'une association, une convention ou un contrat « *car en fait on sait combien sont différents les noms que les hommes imposent pour désigner les concepts, et que, seuls les concepts, signes des choses, sont égaux pour tous, [...], c'est-à-dire par libre et collective convention.* »

CONCLUSION :

Il s'avère à l'issue de ce travail que l'originalité esthétique du texte d'Umberto Eco réside dans le fait qu'il se dédouble pour cumuler simultanément deux visées : il renvoie au monde par l'histoire qu'il raconte et il renvoie à lui-même par la réflexivité. Cette dernière peut être considérée comme une pratique caractéristique de l'œuvre d'Umberto Eco dans la mesure où elle radicalise sa position en décrivant -tantôt explicitement, tantôt implicitement- son processus de construction.

L'accent est mis donc sur la construction (celui qui écrit), sur les processus de construction (l'écriture), mais aussi, au second degré, sur l'observateur de cette construction (le lecteur) qui, en tant que conscience critique, construit son objet (la lecture).

Dans le premier chapitre de ce mémoire, nous avons pu constater que le niveau narratif du texte est caractérisé par une tentative d'ancrer le récit dans le réel, et ce, parce qu'il permet de situer le cadre du récit en mettant en scène les catégories définitionnelles du roman : les personnages, l'espace et le temps.

Cependant, les premières indications visent non seulement à rendre vraisemblable ce qui va suivre mais aussi à produire une attente chez le lecteur : présenté sous forme d'une narration ultérieure avec la coprésence des accélérations et des ralentissements, *Le Nom de la rose* présente l'abbaye comme un espace angoissant au lieu d'être un lieu sécurisant, ce qui va préparer la suite des événements et orienter conséquemment la lecture.

Dans le cadre de ce chapitre, nous avons pu montrer, à travers l'analyse des intertitres et des clausules, que le texte se procède par un glissement du niveau purement narratif vers une plate-forme de la réflexivité grâce aux stratégies métatextuelles.

A ce stade, nous avons pu démontrer que le premier intertitre renvoie à une situation narrative de base qui déclenche le récit alors que les autres intertitres viennent à exprimer la progression du récit en le présentant comme une transformation. Le dernier intertitre, à son tour, manifeste une chute

fonctionnant comme signal de la fin. En bloc, les intertitres deviennent une sorte de conjonction spatiale assurant le passage cohérent d'un chapitre à un autre.

De la même manière, nous avons pu constater que les personnages assurent, au sein du texte d'Umberto Eco, un rôle essentiel dans la structuration et l'organisation du récit : ils déterminent les actions et les subissent. Ils assurent aussi une fonction métanarrative permettant l'identification du texte par rapport à un genre littéraire, à savoir le roman à énigme.

Toujours dans le premier chapitre, nous avons pu remarquer que le narrateur assume une fonction de régie et de contrôle par le moyen de l'organisation du discours dans lequel il insère les paroles des personnages. Il assure, de même, une fonction communicative consistant à s'adresser au lecteur pour agir sur lui et maintenir le contact.

Par rapport aux stratégies métatextuelles, le narrateur exprime à la fois l'émotion que l'histoire suscite en lui et le jugement qu'il porte sur ses actions.

Dans la même perspective, nous avons pu dévoiler que *Le Nom de la rose* se caractérise par la forte présence des récits de paroles, il constitue aussi un lieu privilégié à l'emboîtement des récits et au dédoublement énonciatif. Grâce à ce dernier, le texte fait le passage d'une énonciation historique, fictive (récits d'événements) à une énonciation discursive, non fictive (récits de paroles).

En bref, la relation entre les récits emboîtés est de nature métanarrative, elle est de l'ordre de la complémentarité et de l'éclaircissement.

Par ailleurs, l'approche des actions du récit montre que deux histoires se construisent et se nouent dans *Le Nom de la rose*. La première est celle du crime, la deuxième est celle de l'enquête qui collecte les indices et tente de leur donner sens, au travers d'observations et d'interrogations.

Dans ce cadre, le premier chapitre permet de constater que l'enquêteur entre dans un long processus de légitimation métatextuelle permettant de justifier le

recours à une telle méthode d'enquête. Cette stratégie vise aussi à baliser la lecture en proposant au lecteur de nombreuses clés interprétatives.

Dans le second chapitre de ce mémoire, nous avons pu remarquer, dans un premier temps, que le caractère fictionnel du récit est lié à la question de *référence*. A ce stade, l'énoncé introductif vise à signaler une certaine transparence de la narration. Paradoxalement, l'incipit du roman décrit à la fois la nature du texte et la manière dont il est écrit.

Suivant un procédé métatextuel, le narrateur dévoile explicitement les sources de son texte. Par conséquent, l'intertextualité racontée à ce niveau, renforce la factualité du texte et lui reconnaît sa littéarité car il est incontestable que l'intertextualité est l'un des constituants fondamentaux du texte littéraire.

En fait, l'histoire du manuscrit trouvé constitue un va-et-vient entre le factuel et le fictionnel : tantôt on découvre que le manuscrit n'est pas crédible, tantôt on trouve, de nouveau, un ouvrage qui le cite.

Dans un second temps, en traitant un autre élément paratextuel, nous avons pu démontrer que l'intertitre a de nombreux effets métatextuels : par rapport à son chapitre, il peut fonctionner comme une sorte de résumé anticipé ; le texte s'inscrit conséquemment dans un mouvement de validation en procédant par *expansion*, par augmentation quantitative. L'intertitre peut aussi procéder par *excision* dans le cas où il est le résultat d'une réduction quantitative par rapport à son chapitre.

Dans un autre cas de figure de l'effet métatextuel, l'intertitre peut être ironique ; le texte de son chapitre s'inscrit alors dans un mouvement d'invalidation textuelle. De même, l'intertitre peut jouer le rôle d'une annonce du volume du chapitre (bref ou long), ce qui va déterminer le plan scripturaire du chapitre. Il peut finalement déterminer le type du récit, s'il s'agit d'un récit d'événements ou d'un récit de paroles.

En ce qui concerne le troisième chapitre, nous avons pu constater, dans un premier temps, que le savoir constitue une composante essentielle du texte d'Umberto Eco dans la mesure où, à l'instar de l'action, il peut être raconté.

Dans ce cadre, il est à signaler qu'il assume à la fois une fonction narrative et une fonction didactique. Par rapport à la réflexivité, nous avons pu démontrer que le savoir thématiqué joue un rôle métatextuel :

En premier lieu, *Le Nom de la rose* actualise le principe selon lequel le monde est livre et le livre est monde.

En deuxième lieu, on assiste à une actualisation du discours métalittéraire grâce au résumé descriptif d'une œuvre, au commentaire critique d'une fable ainsi qu'à la réflexion sur les genres dans la mesure où le texte évoque explicitement les critères définitionnels de chaque genre selon les propositions d'Aristote.

Dans ce chapitre, nous avons pu montrer qu'une seconde réflexion réside dans la mise en scène du livre et du livresque ainsi que l'activité de la lecture : objets et pratiques étroitement liés à l'activité créatrice du romancier. Cela peut être expliqué par une sorte d'attachement généalogique qu'entretient le scripteur avec son écrit.

Dans ce deuxième chapitre, on assiste à un autre niveau de la réflexivité, celui véhiculé métaphoriquement par l'impénétrabilité de la bibliothèque et sa construction labyrinthique : c'est à la fois l'intertextualité et la mise en abyme qui sont implicitement exprimées à ce stade. Ainsi, la bibliothèque devient la métaphore de la littérature livresque où le livre ne parle que des livres.

Dans une perspective d'autoréférence, *Le Nom de la rose* évoque la matérialité du livre, le rôle des éléments paratextuels dans la reconnaissance de l'œuvre, les modes de lecture, et deux méthodes pour approcher les livres : l'une sémantique, l'autre critique.

A la fin du troisième chapitre, nous avons pu démontrer que le texte d'Umberto Eco problématise textuellement le langage. Il traite la question de l'origine du

langage en considérant la pluralité des langues comme un châtement divin, et ce, grâce à l'actualisation du mythe de Babel. Il entame de même la question du jargon, il explicite une réévaluation positive du langage des gestes et il touche même à la relation qui unit le signe à la chose.

Soulignons enfin que notre travail n'est qu'une ouverture d'un champ très vaste devant l'inépuisable question de la réflexivité au sein du texte romanesque d'Umberto Eco. Il s'agit en fait d'une interrogation pluridimensionnelle qui touche aux différents aspects du texte. Pour un futur travail de recherche, on peut s'interroger sur les différents mécanismes du fonctionnement de cette réflexivité, ses diverses actualisations et son degré de présence d'une œuvre à une autre, d'un auteur à un autre.

Bibliographie :

1. ANGERS Maurice, *Initiation pratique à la méthodologie en sciences humaines*, Casbah, Alger, 1997, 381 p.
2. BEAUD Michel, *L'art de la thèse*, Casbah, Alger, 2005, 172 p.
3. BLANCHOT Maurice, *L'espace littéraire*, Coll. Folio-Essais, Gallimard, Paris, 2003, 376 p.
4. BEGORRE-BRET Cyrille, BRUMBERG-CHAUMONT Julie, BOURDIN Dominique et al., *100 fiches pour aborder la philosophie*, Bréal, 1998, 285 p.
5. BERTRAND Denis, *Précis de sémiotique littéraire*, Coll. Fac. Linguistique, Nathan, Paris, 2000, 272 p.
6. BESSIERE Jean, *Dire le littéraire* (points de vue théoriques) ; Coll. Philosophie et Langage, Pierre Mardaga, Bruxelles, 1990, 338p.
7. BETH Axelle, MARPEAU Elsa, *Figures de style*, Coll. Mémo, Librio, Paris, 2005, 93 p.
8. CABANES Jean-Louis, LARROUX Guy, *Critique et théorie littéraires en France (1800-2000)*, Coll. Lettres Sup, Belin, Paris, 2005, 447 p.
9. CHARAUDEAU Patrick, DOMINIQUE Maingueneau, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Seuil, 661 p.
10. COHN Dorrit, *Le Propre de la fiction*, coll. Poétique, Seuil, Paris, 2001, 261 p.
11. COMPAGNON Antoine, *Le démon de la théorie (littérature au sens commun)* ; Coll. Points-Essais, Seuil, Paris, 1998, 338 p.
12. COUTURIER Maurice, *La figure de l'auteur*, Coll. Poétique, Seuil, Paris, 1995, 262 p.
13. DUBOIS Jean, GIACOMO Mathée, GUESPIN Louis et al., *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*, coll. Expression, Larousse-Bordas, 1999, 514 p.
14. DUBY Georges, *Art et société au Moyen Age*, Coll. Points-Histoire, Seuil, Paris, 1997, 137 p.
15. DUCROT Oswald, *Le dire et le dit*, Minit, Paris, 1984, 231 p.
16. DUCROT Oswald, SHAEFFER Jean-Marie, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Coll. Points-Essais, Seuil, Paris : 2^o ed., 1995, 817 p.
17. DUMORTIER Jean-Louis, *Lire le récit de fiction*, coll. Savoirs et Pratique, De Boeck Duculot, Bruxelles, 2001, 496 p.

18. ECO Umberto, *Apostille au Nom de La rose*, Coll. Biblio-Essais, Grasset, Paris, 1985, 90 p.
19. ECO Umberto, *De la littérature*, Coll. Biblio-Essais, Grasset & Fasquelle, Paris, 2003, 439 p.
20. ECO Umberto, *Lector in fabula*, Coll. Biblio-Essais, Grasset et Fasquelle, Paris, 1985, 314 p.
21. ECO Umberto, *Le Nom de la rose*, Grasset et Fasquelle, Paris, 1982, 633 p.
22. ECO Umberto, *Les Limites de l'interprétation*, Grasset et Fasquelle, Paris, 1992, 406 p.
23. ECO Umberto, *Sémiotique et philosophie du langage*, Quadrige/PUF, Paris, 2001, 285 p.
24. EVERAERT-DESMEDT Nicole, *Sémiotique du récit*, De Boeck, Bruxelles : 3^o ed., 2000, 323 p.
25. FONTANILLE Jacques, *Sémiotique du discours*, Coll. Nouveaux actes sémiotiques, Pulim, Limoges, 1999, 291 p.
26. FONTANILLE Jacques, *Sémiotique et littérature (Essais de méthode)*, PUF, Paris, 1999, 260 p.
27. GENETTE Gérard, *Fiction et diction (précédé de Introduction à l'architexte)*, Coll. Points-Essais, Seuil, Paris : 3^o ed., 2004, 236 p.
28. GENETTE Gérard, *Figures III*, coll. Poétique, Seuil, Paris, 1972, 285 p.
29. GENETTE Gérard, *Nouveau discours du récit*, Coll. Poétique, Seuil, Paris, 1983, 118 p.
30. GENETTE Gérard, *Palimpsestes (la littérature au second degré)*, Coll. Points-Essais, Seuil, Paris, 1982, 573 p.
31. GOUVARD Jean-Michel, *La pragmatique (outils pour l'analyse littéraire)*, Armand Colin, Paris, 1998, 188 p.
32. JOUVE Vincent, *La Poétique du roman*, coll. Campus Lettres, Armand Colin, Sedes, 1997, 192 p.
33. KLINKENBERG Jean-Marie, *Précis de sémiotique du langage*, coll. Points-Essais, Seuil, Paris, 1996, 486 p.
34. KRISTEVA Julia, *Le langage, cet inconnu (une initiation à la linguistique)*, Coll. Points-Essais, Seuil, Paris, 1981, 327 p.
35. LANE Philippe, *La périphérie du texte*, Nathan, Paris, 1992, 160 p.
36. MACHERREY Pierre, *Pour une théorie de la production littéraire*, François Maspero, Paris, 1980, 333 p.

37. MAINGUENEAU Dominique, *Genèses du discours*, Coll. Philosophie et Langage, Pierre Mardaga, Bruxelles, 1989, 209 p.
38. MAINGUENEAU Dominique, *Le Discours littéraire (paratopie et scène d'énonciation)*, Armand Colin, Paris, 2004, 252 p.
39. PAVEL Thomas, *Univers de la fiction*, Coll. Poétique, Seuil, Paris, 1988, 210 p.
40. PIEGAY-GROS Nathalie, *Introduction à l'intertextualité*, coll. Lettres Sup., Dunod, Paris, 1996, 186 p.
41. RAVOUX RALLO Elisabeth, *Méthodes de critique littéraire*, Armand Colin, Paris : 2° ed., 1999, 207 p.
42. REGAM Abdelhaq, *Les marges du texte (ou les franges de la fiction romanesque)*, Afrique Orient, Casablanca, 1998, 162 p.
43. REUTER Yves, *Introduction à l'analyse du roman*, Coll. Lettres Sup., Armand Colin, Paris : 2° ed., 2005, 179 p.
44. REUTER Yves, *Le roman policier*, Coll. 128, Nathan, Paris, 1997, 128 p.
45. REY-DEBOVE Josette, *Le métalangage*, Armand Colin, Paris, 1997, 401 p.
46. ROGER Jérôme, *La critique littéraire*, Coll. 128, Nathan, Paris, 2004, 128 p.
47. ROY Claude, *Défense de la littérature*, Coll. Idées, Gallimard, Paris, 1968, 187 p.
48. SAMOYAUULT Tiphaine, *L'intertextualité (mémoire de la littéraire)*, Coll. 128, Nathan, Paris, 2001, 128 p.
49. SCHMITT M.P., VIALA A., *Savoir-lire*, Didier, Paris : 2° ed., 1982, 223 p.
50. STALLONI Yves, *Les Genres littéraires*, coll. 128, Arman Colin, Barcelone, 2005, 128 p.
51. TISSET Carole, *Analyse linguistique de la narration*, coll. Campus Linguistique, Sedes, S.L, 2000, 191 p.
52. TODOROV Tzevetan, *Symbolisme et interprétation*, Coll. Poétique, Seuil, Paris, 1978, 165 p.
53. VALETTE Bernard, *Esthétique du roman moderne*, coll. Fac. Littérature, Nathan, Tours : 2° ed., 1993, 240 p.

Table des matières

Introduction	1
1. Présentation du sujet	2
2. Problématique	3
3. Outils d'analyse	9
4. Objectif du travail	10
Chapitre I : les composantes du récit	13
1. Préambule	14
2. Le temps et l'espace	14
2.1. Le temps	14
2.1.1. Le moment de la narration	17
2.1.2. La vitesse	17
2.1.3. La fréquence	19
2.1.4. L'ordre	20
2.2. L'espace	20
2.2.1. L'insertion de la description	21
2.2.2. Le fonctionnement de la description	23
2.2.3. Les fonctions de la description	24
3. L'intertitre et la clausule	25
4. Les personnages et le narrateur	27
4.1. Les personnages	27
4.2. Le narrateur	32
5. Les récits emboîtés et le dédoublement énonciatif	32
5.1. Le discours direct	33
5.2. Le discours indirect	34
6. Les actions et la structure duelle	36
Chapitre II : Fictionnalité et métatextualité	38
1. Préambule	39
2. Le fictionnel, l'intertextuel et le métatextuel	39
3. L'intertitre et l'effet métatextuel	45
3.1. L'intertitre comme résumé anticipé	45
3.2. L'intertitre comme énoncé ironique	48
3.3. L'intertitre comme annonce du volume du chapitre	49
3.4. L'intertitre comme détermination du type du récit	50
Chapitre III : Dimension cognitive et réflexivité	54
1. Préambule	55
2. Le livre et le monde	56
3. Le discours métalittéraire	58
4. La comédie, la tragédie et la réflexion sur les genres	60
5. La mise en scène du livre et du livresque	64

6. Le questionnement du langage	68
Conclusion	71
Bibliographie	77

