

José-Marie Cortès

Directeur de l'Alliance Française de Trivandrum



Synergies Inde n° 2 - 2007 pp. 289-306

Résumé : Dans le précédent article, Vidya Vencatesan prenait un large recul dans l'espace en comparant des textes d'époque médiévale écrits respectivement en Inde et en France. Dans cet article, José-Marie Cortès se place cette fois dans une perspective temporelle en examinant un roman du XXème siècle écrit comme s'il était authentiquement du Moyen Age. En se fondant sur les ouvrages principaux du sémioticien Umberto Eco, tout particulièrement *Lector in Fabula*, cet article tente de pénétrer dans l'univers complexe d'une œuvre de fiction portant les marques combinées du Moyen Age (une abbaye médiévale à l'époque de l'Inquisition et des événements historiques parfaitement authentiques en toile de fond) et de la littérature policière contemporaine (une série de meurtres entraînant une enquête subtile que ne désavouerait pas *Les spécialistes du genre*).

Mots-clés : sémiotique, fiction romanesque, interprétation, Moyen Age

Abstract : In the earlier article, Vidya Vencatesan went back in space to compare medieval texts written in India and France respectively. In this article José-Marie Cortès takes a step back in time to compare a novel of the XXth century written as if it really dated back to medieval times.

Drawing on the main works of the semiotician Umberto Eco, particularly *Lector in Fabula*, this article tries to go into the complex universe of a work of fiction that bears the stamp of the Middle Ages (a medieval abbey during the Inquisition and the authentic historic events as a backdrop) and a contemporary police thriller (a series of murders leading to a clever investigation that the fans of this genre would particularly enjoy).

Key words : Semiotics, romantic fiction, interpretation, Middle Ages

Lire, c'est nourrir un récit de présuppositions

La *présupposition* est définie par Eco¹ comme « une modalité de coopération interprétative » associée à une *compétence encyclopédique* fondée sur des données culturelles « socialement acceptées en raison de leur constance statistique ». Ainsi le sémème² « lion » présuppose « une série de marques dénotatives constantes » s'actualisant dans des contextes tels que : *jungle, cirque, zoo* qui renvoient à

« une série de marques connotatives également constantes comme *jungle et liberté ; cirque et dressage ; zoo et captivité* .

Dans le *Nom de la Rose*, le sémème *abbaye* apparaît dans un contexte où sont co-occurents, *moines, scriptorium, Moyen Age* connotant fortement, du point de vue de la compétence encyclopédique, des notions comme *travail, ascétisme, prière*. Mais dès lors que le contexte d'*abbaye* en vient à connoter aussi *meurtres, luxures ou enquête*, il n'appartient plus au patrimoine de l'encyclopédie commune et « produit un texte qui fonctionne comme une critique métalinguistique du code ».

Nous ne dirons évidemment pas qu'Eco interprète mal le code mais qu'il construit « un ensemble de règles pragmatiques établissant comment et à quelle condition le destinataire est autorisé à collaborer pour actualiser des connotations contextuelles. Le sémème *abbaye* n'implique pas, même virtuellement, les traits connotatifs *meurtres, luxures ou enquête*. Eco contribue donc à apporter par et dans son roman une nouvelle donnée à l'encyclopédie du sémème qui, combinée à d'autres (comme *enquête, pouvoir ou savoir etc.* dans l'espace et le temps du roman), trouve *hic et nunc* sa « cohérence » et sa nécessité.

Tout texte actualise donc un ou des sémème(s) virtuel(s), qui cautionne(nt) ou nie(nt) l'encyclopédie par l'apport d'éléments contextuels nouveaux. L'acte interprétatif fondé sur le concept de présupposition, s'identifie alors à ce qu'Eco définit comme une « sémiosis illimitée ».

Le lecteur modèle et l'auteur modèle

Nous allons donc tenter de définir ici ce que peut être le lecteur modèle du *Nom de la Rose*. Est-ce celui qui lit le roman comme un message conçu de telle sorte que « chaque terme, chaque tournure, chaque référence encyclopédique soi(en)t ce que ce lecteur, selon toute probabilité, est capable de comprendre » ? Est-ce celui qui « présente une carence encyclopédique » à laquelle Eco remédierait par divers compléments informatifs, tant historiques que philosophiques ou théologiques pour devenir un « lecteur idéal »³, « cet opérateur capable de mettre en acte, dans le temps, le plus grand nombre possible de lectures croisées » ? Entre ces positions extrêmes (sans oublier l'auteur évidemment soucieux de se rallier autant de lecteurs que son texte l'autorise) se dessine la notion fondamentale de présupposition que nous reprendrons dans les lignes qui suivent, et qui repose clairement les termes de notre problème : « un texte n'est pas autre chose que la stratégie qui constitue l'univers de ses interprétations - sinon légitimes - du moins légitimables ».

La notion de Lecteur Modèle est d'évidence liée à celle d'Auteur Modèle « textuellement manifesté » dans le *Nom de la Rose* par l'idiolecte propre à Eco, c'est-à-dire par « l'ensemble des énoncés qui révèlent sa présence », laquelle met en relief la densité psychologique de chaque personnage. Ces traces énonciatives, nous les retrouvons dans les énoncés prêtés par l'auteur aux personnes ou qu'il produit autour d'eux. Si l'on effectue une étude componentielle de l'idiolecte textuel d'Eco, on constate qu'il implique non seulement des variations d'une classe sociale à l'autre mais aussi d'un personnage à l'autre. Ainsi la langue des franciscains diffère idéologiquement de celle des bénédictins ou de la légation papale et l'ensemble rend compte de tous les courants de pensée d'une époque historique réelle.

Ce qui court en filigrane tout au long du roman, c'est la prééminence du mot comme vecteur de l'action et des personnages. Mais quel type de lecteur modèle requièrent

donc les différentes formes que prend le Mot dans le *Nom de la Rose* ? Nous sommes au point où « l'émetteur et le destinataire sont présents dans le texte non tant comme pôles de l'acte d'énonciation que comme rôles actanciels de l'énoncé ». Donnons un nom selon la terminologie même d'Eco, aux rôles respectifs de l'auteur et du lecteur dans les multiples débats philosophiques qui alimentent le roman.

Qu'il s'agisse d'Auteur ou de Lecteur Modèle, nous obtenons ce qu'Eco appelle des « stratégies textuelles » qu'il explique en s'appuyant sur l'exemple tragique du juge Aldo Moro dont l'enlèvement par les brigades rouges défraya la chronique dans les années 70. Les circonstances dramatiques qui entourèrent la correspondance épistolaire de ce dernier rendirent suspectes aux yeux de la presse ses demandes d'échange de prisonniers. En d'autres termes, Moro produisait de « faux messages » sous la contrainte et la menace. Cette position de la presse est pour Eco une « stratégie coopérative du refus » qu'on retrouve bien actualisée dans le *Nom de la Rose* : les aveux qui « coulent à flot » de la bouche du cellérier Remigio de Varagine, lors de son procès, les justifications qu'il apporte aux meurtres qu'il aurait perpétrés dans l'abbaye, son invocation de tous les démons que renferme l'encyclopédie commune entraînent les stratégies coopératives « du refus et de l'acceptation ». Le lecteur évidemment refuse de créditer des aveux dictés sous la menace de la torture. Rémigio, par sa parodie hystérique d'incantations démoniaques montre qu'il est tout le contraire de ce « suppôt de Satan » qu'il prétend être ; en ce point précis, la stratégie textuelle de l'auteur consiste à prêcher le faux - par une inflation subite du style dominé par la tension émotive du « coupable » - pour dégager toute la part du vrai. Mais, avec Eco, le lecteur accepte aussi de considérer le discours inquisitoire comme un tissu d'inepties, aspirant au vrai mais véhiculant le faux et faisant éclater la vérité là où ses moyens d'investigation le guident vers une impasse. La stratégie textuelle de l'auteur vise donc ici à dénoncer la barbarie d'un système juridique en tâchant d'en faire accepter toute la perversité au lecteur.

Comme nous l'avons dit *supra*, l'idiolecte d'Eco rend compte de tous les degrés du langage et apparaît clairement comme l'indice de couches idéologiques et sociologiques. Comme indice social, il est particulièrement net avec le personnage de Salvatore, l'aide du cellérier. Plus que de latin de cuisine, nous parlerons d'un véritable polyglotisme où se mêlent latin, français, italien, anglais, allemand... L'énonciation assume ici une fonction où idéal et social coïncident exactement. Ce moine qui n'en est pas vraiment un, parle une langue aux limites imprécises qui connote elle-même une indécision totale à se fixer une bonne fois pour toutes sur une idéologie particulière :

« Qu'est-ce que j'en sais, moi, Seigneur, comment elles s'appellent toutes ces résies... Potérins, boglolimes, lénoiens, arnaldistes, jacobistes, circoncis... Je ne suis point homo literatus, peccavi sine malitia et le Seigneur Bernard très magnifique il sait, et j'espère en son indulgention in nomine patre et filio et spiritis sanctis... ».

La langue de Salvatore s'apparente à des borborygmes. Le seul idéal qu'il poursuit est de satisfaire les appétits du ventre et du bas-ventre.

Narrativité naturelle et narrativité artificielle

« Dans le processus concret d'interprétation, tous les niveaux et sous-niveaux peuvent être atteints sans nécessairement devoir parcourir les chemins obligatoires.

La lecture n'est plus strictement hiérarchisée, elle ne procède pas par arbre ni par *main street*, mais par rhizome » (enchevêtrement où toutes les ramifications se croisent). Eco pose donc ici des modalités de lecture qui ne sont plus fonction d'un ordre hiérarchisé. Il dégage toutefois des principes analytiques qui, tout en conférant une identité au texte, permettent de mieux définir le « parcours » du lecteur à travers ses différentes galeries. Ainsi s'établit d'abord une différence entre « narrativité naturelle » et « narrativité artificielle », la seconde « concernant des individus et des faits attribués à des mondes possibles, différents du monde de notre expérience ». En ce sens, le *Nom de la Rose* se présente d'autant plus comme une narrativité artificielle, « qu'il contient un nombre plus vaste de questions de type extensionnel ». Précisons ici que dans la terminologie du sémioticien, l'extension textuelle est tout ce qui a trait à la référence alors que l'intension renvoie à la signification, à la définition. Observons d'un peu plus près le modèle donné par Eco d'une narrativité artificielle et voyons si le *Nom de la Rose* ne présente pas déjà avec celle-ci quelques compatibilités ou incompatibilités :

« I - A travers une formule introductive spéciale, le lecteur est invité à ne pas se demander si les faits racontés sont vrais ou faux ». Or, Umberto Eco, dans un court texte qui précède le prologue se réclame d'un certain Adso de Melk dont il aurait découvert l'histoire à travers un manuscrit dû à la plume d'un certain abbé Valet, traduit en français d'après l'édition de Dom J. Mabillon (aux Presses de l'Abbaye de la Source, Paris, 1842) ». L'abondance des individus cités et des lieux parcourus par l'auteur pour retrouver les sources exactes qui lui permettraient de rédiger « la terrible histoire d'Adso de Melk » confère « d'entrée de jeux » un caractère d'authenticité à ce « duplicata » d'une histoire vraie. A ce niveau du récit, la « duplicité » de l'auteur ne sera pas suscitée chez le lecteur. Nous disons *duplicité* car le romancier affirme à la fin de cette introduction : « Je ne sais vraiment pas pourquoi je me suis décidé à prendre mon courage à deux mains pour présenter comme s'il était authentique le manuscrit d'Adso de Melk ». Ici Eco réfute tout ce qu'il vient de dire, mais, en posant clairement la co-présence de l'auteur du roman (lui-même) et du manuscrit d'Adso de Melk, il semble encore se soustraire de la paternité de l'œuvre ? Doit-on prendre au pied de la lettre cette autre affirmation de l'auteur : « C'est ainsi qu'à présent je me sens libre de raconter, par simple goût fabulateur, l'histoire d'Adso de Melk »? Cette histoire ne serait-elle donc qu'une fable inventée de bout en bout par l'auteur ou bien la recomposition libre d'un manuscrit original ? Quand le sémioticien pose comme premier principe d'une « narrativité artificielle » que le « lecteur n'est pas invité à se demander si les faits racontés sont vrais ou faux », il énonce une formule dont l'introduction du *Nom de la Rose* assume les deux caractères de vérité et de mensonge.

« II - Quelques individus sont sélectionnés et présentés à travers une série de descriptions « accrochées » à leurs noms propres, leur attribuant ainsi quelques propriétés ».

Le prologue du roman semble en tout point conforme à ce second principe d'une « narrativité artificielle ». Les descriptions physique et morale du narrateur Adso sur lui-même « chenu, vieilli comme le monde » ou sur Guillaume de Baskerville, « le charme de sa parole et la sagacité de son esprit », définissent les personnages principaux et « leur attribuent quelques propriétés ». Cependant ces descriptions se réalisent dans une « sélection contextuelle » où sont « co-occurents » des noms historiques tels que ceux de Jean XXII, Louis de Bavière, Michel de Césène. Le « co-texte » de ce prologue est donc inclus dans une « sélection circonstancielle » à caractère historique. Le lecteur est amené ici à faire la part entre des descriptions qui s'accrochent aux faits et gestes de personnes historiques et celles qui prêtent des qualités humaines aux personnages d'une « narrativité artificielle ». Soulignons ici la différence entre une conception de l'Histoire

qui met l'accent sur une description froide et objective de l'action telle qu'elle a eu lieu et une conception de l'histoire (au sens romanesque) qui pour se donner pour vraie ou vraisemblable, a recours à l'artifice, au jugement de valeur en tant que caractérisation psychologique. Le roman montrera qu'Eco abandonne vite celle-là pour en faire une mise en scène totale mais plausible à l'intérieur d'une intrigue policière.

« III - La séquence des actions est peu ou prou localisée dans l'espace et le temps ». Le troisième principe d'une narrativité artificielle semble encore une fois en parfaite inadéquation avec l'usage qu'en fait le romancier dans le *Nom de la Rose*. Si l'abbaye où se déroule l'action n'est pas nommée, en revanche on sait qu'elle se trouve en Italie et un plan détaillé nous en est fourni par l'auteur. D'autre part, la localisation temporelle est très nette ; elle comporte toutes les dates postérieures à l'action mais historiquement et narrativement nécessaires pour mieux situer un sujet dont on sait finalement qu'il prend place « vers la fin de l'année du Seigneur 1327 ».

De plus, à l'intérieur même du roman, l'histoire est compartimentée en fonction des temps liturgiques qui règlent précisément la vie des moines. L'emprunt à la réalité de plusieurs formes du temps (que ce soit des dates historiques ou les heures liturgiques d'une abbaye) rendent presque obsolète le troisième principe d'une « narrativité artificielle » du *Nom de la Rose*.

« IV - La séquence des actions est considérée comme « finie » (il y a un début et une fin ». Ici le *Nom de la Rose* rejoint ce quatrième principe puisque tout s'y joue dans un délai de sept jours. L'incendie de l'abbaye et la fuite de Guillaume de Baskerville et d'Adso de Melk marquent la fin du récit.

« V - Tout le cours des événements décrits par le récit peut être résumé par une série de macro-propositions. La rubrique « Table » du roman, *in fine*, présente elle aussi par « une série de macro-propositions, les niveaux successifs du texte ». « Prime. Où l'on arrive au pied de l'abbaye et où Guillaume fournit une preuve de sa grande sagacité »... « Nuit. Où, « à cause d'un excès de vertu prévalent les forces de l'enfer ».

Si nous avons utilisé le terme (principe) en parlant des différentes caractérisations d'une « narrativité artificielle », ce n'est pas pour ériger en modèle les constantes observées par Eco. D'autre part, cette courte étude du sémioticien repose sur l'exemple d'un roman de Richardson *Clarisse Harlow* ; elle ne peut par conséquent, pas correspondre exactement à la narrativité du *Nom de la Rose*. Nous sommes toutefois autorisé à dégager un certain nombre de points communs pour montrer comment Eco amorce ce qu'il appelle « le contrat de véridiction ».

Le jeu des scénarios possibles

« Nous pensons que la compréhension textuelle est amplement dominée par l'application de scénarios pertinents, tout comme les hypothèses textuelles vouées à l'échec dépendent de l'application de scénarios erronés et « malheureux ». Eco montre ici le rôle extensionnel (référentiel) de l'encyclopédie propre à chaque lecteur. Comprendre un texte reviendrait donc à sélectionner dans sa « bibliothèque mentale » les textes qui sont identiques à celui qu'on est en train de lire et à dégager de cette intertextualité un scénario commun qui entraînerait une reconnaissance du genre et un déclenchement du processus de présuppositions que cette reconnaissance autorise. « L'enquête policière » comme choix de narrativité se prêtera donc d'autant mieux au phénomène des présuppositions. On comprendra également que l'application de « scénarios erronés et malheureux » au *Nom de la Rose* tient au fait qu'on ne peut pas vraiment décider « si on est en présence d'un texte romanesque, historiographique, scientifique ou autre ».

Si toutefois le roman comporte des « scénarios pertinents », tâchons maintenant de les reconnaître en nous appuyant sur la hiérarchie dans laquelle le conçoit le sémioticien.

Les scénarios maximaux

« En premier lieu, on pourrait définir des *scénarios maximaux* ou *fabulae* préfabriquées : tels seraient les schémas standard du roman policier de série, ou des groupes de fables où se répètent toujours les mêmes fonctions dans la même succession ». A quelque temps de la composition de son roman, notons que le choix du roman policier comme exemple de *fabulae* préfabriquée peut paraître surprenant, quoi qu'il en soit, il apparaît fort à propos pour étayer notre étude. Etablissons comme constante du genre policier que l'enquêteur se manifeste après le meurtre et que ses déplacements « sur les lieux du crime » ne sont motivés que par le désir personnel de savoir (pure satisfaction intellectuelle) et éventuellement à la demande expresse d'une personne proche de la victime. Le *Nom de la Rose* correspond à ce scénario maximal : Guillaume de Baskerville, à la requête de l'Abbé, est chargé d'enquêter sur un meurtre. N'oublions pas néanmoins que tel n'était pas le but initial de la venue du moine franciscain dans cette abbaye. Celui-ci en effet avait à charge d'organiser une rencontre avec les représentants officiels de l'ordre des franciscains et une légation papale sous l'égide des bénédictins, rencontre destinée schématiquement à établir un consensus entre les partisans de l'empereur et ceux du pape (ces deux derniers étant séparés par des enjeux politiques). Si nous nous sommes un instant arrêté sur la situation initiale du roman, c'est pour montrer que le romancier y introduit un premier « vice de forme » par rapport à la *fabula* préfabriquée du roman policier. Ici l'enquête apparaît « par hasard » et vient se greffer sur un scénario que nous ne quantifierons pas mais que nous qualifierons pour l'instant de scénario historique. A moins d'être un spécialiste de la période décrite par Eco, le lecteur ne pourra pas recourir à sa propre encyclopédie pour reconnaître les faits relatés dans le roman. Nous voyons là un double barrage à l'utilisation de l'encyclopédie : barrage d'ordre culturel cité juste avant (tout lecteur n'a pas le bonheur de posséder « sur le bout des doigts » la querelle des ordres inscrite dans le cadre plus vaste d'une lutte pour le pouvoir entre l'empereur Louis de Bavière et le pape Jean XXII) dont découle un barrage d'ordre textuel : il y a danger à vouloir comprendre un genre historiographique en lui appliquant les scénarios policiers enregistrés par l'encyclopédie.

Les scénarios motifs

« En second lieu entreraient en jeu des *scénarios motifs*, schémas assez flexibles, du type la « jeune fille persécutée » où on détermine certains acteurs (le séducteur, la jeune fille), certaines séquences d'actions (séduction, capture, torture), certains décors (le château des ténèbres), etc. [...] » (L.I.F., p. 103). Encore une fois, nous sommes tenté de dire que les exemples qui étayaient ce type de scénario motif dans *Lector in Fabula* trouvent une réutilisation presque littérale quant à la forme dans le roman qu'Eco fera paraître peu de temps après.

La jeune fille sera cette jeune paysanne persécutée par la misère puis par l'Inquisition ; le séducteur aura les traits repoussants du moine Salvatore et la séduction prendra la forme d'une transaction (l'échange d'un coquelet mort contre un peu de salive de la jeune fille destinée à parachever une incantation magique qui

ferait de Salvatore le plus grand des séducteurs) ; le décor les ténèbres de la nuit et les cuisines d'une abbaye. Le « scénario motif » est donc présent dans le roman, mais réécrit, déformé, comme pour faire entorse à l'encyclopédie et encore une fois, fonction de données historiographiques sur la sorcellerie au Moyen Age et des punitions qu'elle encourt. Cette évaluation des différents scénarios, nous montre que le roman, s'il emprunte à l'encyclopédie textuelle, asservit cet emprunt à un système intentionnel, c'est-à-dire un système de redéfinition systématique des scénarios connus du lecteur par une définition des données historiques.

Autre type de scénario motif : le moine, ici Bérenger, déchiré entre ses pulsions libidineuses et les exigences de l'ordre monastique. De nouveau, nous avons une réécriture du scénario-motif : les tourments de l'amour, le désespoir, la souffrance ne sont plus ressentis par un homme pour une femme (ou vice versa) mais par un homme pour un autre homme.

Les scénarios situationnels

« Suivraient en troisième lieu des scénarios situationnels (exemple type : le duel entre le shérif et le bandit dans le Western) qui imposent des contraintes aux développements d'une portion d'histoire mais qui peuvent être combinés de façon différente pour produire différentes histoires » (L.F., p. 103). Ce scénario, d'évidence, est présent à des degrés divers dans le roman mais prend sa forme la plus radicale avec Guillaume de Baskerville et Jorge de Burgos. Pour sa mise en œuvre, la contrainte qu'Eco impose au développement de cette portion de l'histoire réside dans un différend entre les deux personnages sur la licéité du rire. De leurs divers « accrochages » au cours de l'histoire nous ne parlerons pas pour aller directement aux confins de la bibliothèque dans ce « finis Africae » où ils se livrent un véritable duel. Le lecteur pourra l'identifier comme tel mais il n'est plus question de soleil qui fait briller les chromes des revolvers, ou de grincements de portes mal huilées que le vent du désert emporte au loin. Ici le duel repose sur un échange en règle de conceptions théologiques, métaphysiques ou sur le devenir des sciences. Ajoutées à cela toutes les réponses fournies par Guillaume de Baskerville sur l'enquête, tous ces coups de théâtre auxquels le lecteur même le plus « rôdé encyclopédiquement » ne pouvait pas s'attendre et nous entrons alors dans la dimension hautement intellectuelle du roman et dans la justification de sa marque tout au long des journées. Qui parmi les « lecteurs moyens » qui ont lu le livre, aurait pu penser que c'était le livre II de la poétique d'Aristote traitant de la comédie et des ressorts du rire et perdu à jamais (semble-t-il) qui représentait la cause de ces meurtres sans vraiment l'être ? En d'autres mots, où trouver dans l'encyclopédie, un livre qui n'existe pas (ou plus) comme mobile et de surcroît instrument de la mort ?

Voilà pourquoi, nous parlerons plus, à propos du *Nom de la Rose*, de « scénarios intertextuels » que de « scénarios dits communs ». Les seconds « proviennent de la compétence encyclopédique normale du lecteur » alors que les premiers « sont des schémas rhétoriques et narratifs faisant partie d'un bagage sélectionné et restreint de connaissances que les membres d'une culture donnée ne possèdent pas tous. Voilà pourquoi certaines personnes [...] s'exposent à jouir ou à souffrir, des surprises, des coups de théâtre ou des solutions que le lecteur sophistiqué jugera, lui, assez banales » (L.F., p. 105). Un lecteur, aussi « sophistiqué » soit-il, aura, nous tenons à le dire, bien du « fil à retordre » en lisant *Le Nom de la Rose*.

Topic et isotopie

Une fois posés les divers niveaux du texte, tant historique que policier, philosophique ou théologique, « nous devons donc savoir comment un texte en soi potentiellement infini, peut générer uniquement les interprétations que sa stratégie a prévues ». Pour ce faire, le sémioticien met l'accent sur deux notions fondamentales : le « Topic » et « l'Isotopie ». « Le topic est une hypothèse dépendant de l'initiative du lecteur qui la formule d'une façon quelque peu rudimentaire, sous forme de question (« Mais de quoi diable parle-t-on ? ») et qui se traduit par la proposition d'un titre provisoire (on est probablement en train de parler de telle chose »). « L'isotopie se réfère toujours à la constance d'un parcours de sens qu'un texte exhibe quand on le soumet à des règles de cohérence interprétative ».

Si les deux notions sont liées, c'est que l'isotopie découle du topic. La première phase coopérative d'un lecteur consiste à découvrir le ou les topics qui déterminent un niveau de sens ou isotopie ». Un titre de roman peut constituer un topic dans la mesure où il exprime ce dont le texte va parler. Par conséquent voyons si le Topic du *Nom de la Rose* réside dans son titre. *A priori*, il n'est pas question de rose et encore moins d'une détermination patronymique de « la rose » dans le roman. Il faut donc « flairer » dans ce titre un sens symbolique. Sa clef (du moins, une de ses clefs) ne nous sera fournie qu'après une lecture globale du texte. Le titre ne représente pas ici une donnée immédiate pour l'actualisation d'un topic général ou « macrotopic » qui synthétiserait les différentes propositions de l'œuvre. Nous avançons cependant un premier « macrotopic » et nous verrons ensuite s'il doit être considéré comme le résultat issu de la somme de tous les topics du livre. Ce macrotopic, donc, pourrait être formulé ainsi : « le pouvoir des mots et les mots du pouvoir ». Il s'agit maintenant de voir si le livre d'Eco contient ce qu'il appelle des « marqueurs de topic » et montrer quelle est leur forme. Nous avons vu que le titre ne représentait pas une piste de recherche satisfaisante. En revanche, les sous-titres qui segmentent le récit peuvent renvoyer à cet « instrument métatextuel » qu'est le topic. Prenons pour exemple un des sous-titres de la première journée du livre : « Où l'on arrive au pied de l'abbaye et où Guillaume fournit une preuve de sa grande sagacité ». A quelles questions renverrait cette proposition du texte ? Sans doute impliciterait-elle : « où arrive-t-on ([on] signifiant Adso de Melk et Guillaume de Baskerville identifiés par le lecteur dans le prologue), quelle aptitude va manifester Guillaume et en quelle circonstance » ? Nous avons donc ici réuni les deux conditions nécessaires à l'expression d'un topic, à savoir une question et sa réponse. Notons que dans le cas précis du *Nom de la Rose*, repérer un topic consisterait simplement à trouver la question à laquelle renvoie le sous-titre proposé.

En procédant de la sorte, on introduirait abusivement une macro-proposition (le sous-titre) synthétisant et annonçant ce dont le texte va parler avec le topic. Tout au plus peut-on dire à ce niveau de l'étude que le sous-titre dans le *Nom de la Rose* met sur la voie du topic. Trouver un topic revient à parler de ce que dit le texte de manière abstraite, à proposer un « schéma hypothétique » qui ne représente pas comme la « fabula » que nous étudierons plus tard, « une part du contenu du texte ». En examinant cette partie du roman, le premier jour, « où l'on arrive au pied de l'abbaye et où Guillaume fournit une preuve de sa grande sagacité », quel(s) topic(s) peut-on en dégager ? Posons-nous pour ce faire, ces

questions formulées « d'une façon quelque peu rudimentaire » à propos de ce que nous venons de lire. Par exemple : « A quoi renvoient tous les chiffres qui sont inscrits dans l'architecture de l'abbaye ? ». Ici, le topic est la signification anagogique qu'il faut accorder aux chiffres. Ou bien encore : comment Guillaume parvient-il à déterminer que c'est un cheval qui est recherché et que son nom est Brunel ? Le topic serait, comme le sous-titre le propose, la « preuve de la sagacité de Guillaume » mais une formule telle que « des moyens efficaces d'investigation de la vérité » nous satisfait davantage. « C'est à partir du topic que le lecteur décide de privilégier ou de narcotiser les propriétés sémantiques des lexèmes en jeu, établissant ainsi un niveau de cohérence interprétative dite isotopie ».

De l'isotopie, nous dirons donc que c'est un parcours de lecture qui sélectionne un des sens possibles à apporter aux mots mais qui prend également en compte le champ sémantique où sont co-occurents tous les indices renvoyant au même topic. L'isotopie qui actualisera le topic « des moyens efficaces d'investigation de la vérité » relèvera des lexèmes tels que « traces », « empreintes », « signes », « déduire » ou des pans de phrases tels que « le monde nous parle comme un grand livre » ou « l'inépuisable réserve de symboles ». De même que le sémioticien observe une hiérarchie dans les scénarios intertextuels, il y a également une hiérarchie dans les topics : « [...] des topics de phrases aux topics discursifs et ainsi de suite jusqu'aux topics narratifs et au macrotopic qui les englobe tous ». Nous ne nous intéresserons qu'aux topics narratifs qui peuvent rendre compte, métatextuellement de certains aspects du roman. Ainsi il y aurait des topics **englobants** comme « la recherche de la vérité » et des topics **englobés**, comme « vie et mœurs dans une abbaye au 14^e siècle ». Le « macrotopic qui les englobe tous », nous l'avons mentionné plus haut, serait « le pouvoir des mots et les mots du pouvoir », formule métatextuelle au possible. Seulement elle nous semble bien traduire cette essentialité du mot dans le roman. L'auteur ne veut-il pas démontrer au fond, qu'en dehors des mots, il n'existe aucune vérité ? Les mots comme mobile et vecteur d'une enquête, les mots comme fondement et moteur des idées, les mots comme instrument d'un pouvoir bénéfique (celui que s'assure par exemple Guillaume sur les faits extérieurs) ou dangereux (leur détournement terroriste par un personnage comme Bernard Gui) enfin les mots comme intermédiaires entre l'auteur de la « fabula » et le *Lector in Fabula* avec le sens qu'ils sont capables de construire ensemble.

La fabula

Voyons maintenant quelle définition Eco donne de la *Fabula*. Il suffit pour cela de « déterminer un agent (peu importe qu'il soit humain ou non), un état initial, une série de changements orientés dans le temps et produits par des causes (qu'il n'est pas nécessaire de spécifier à tout prix) jusqu'à un résultat final ». Cette définition qui emprunte beaucoup à la poétique aristotélicienne soulève un certain nombre de questions quant à son statut dans le *Nom de la Rose*. Quel est l'état initial du roman ? Quels changements s'y orientent-ils dans le temps et produits par quelle cause ? Nous pouvons d'ores et déjà avancer qu'il existe au moins deux états initiaux du roman : l'état politico-historique qui « inaugure » la narration, doublé presque immédiatement d'un état que nous qualifierons de « criminel ». Nous avons donc ici « deux fabulae emboîtées ». L'une traitera du « général » alors que l'autre s'occupera du « particulier ». L'agent qui, au fil du récit, assurera la jonction entre les deux fabulae pour les confondre presque, sera Guillaume de

Baskerville et à un degré moindre Adso de Melk. De fait, le premier demeure le seul à avoir directement accès aux deux états initiaux du roman. Responsable de l'organisation d'une rencontre entre deux tendances de l'Eglise et responsable d'une enquête policière, c'est de lui que dépend l'agrandissement de la Fabula par une « série de changements orientés dans le temps ». Par conséquent, la Fabula, « ce schéma fondamental de la narration » qui détermine « la logique des actions et la syntaxe des personnages, ainsi que les événements ordonnés dans le temps », s'articule autour de Guillaume de Baskerville. Il s'agit maintenant de montrer comment le lecteur décide que le format de la fabula sera tel. S'il ne retient de l'histoire que sa dimension policière avec tous les signaux de suspense qui l'amplifient, alors l'enjeu des débats sur la pauvreté du Christ lui paraîtra vain et il y verra peut-être même un « remplissage au kilo » qui ne sert absolument pas l'intrigue. Sa compétence intertextuelle recouvrira uniquement un genre romanesque bien précis. Réciproquement on pourrait faire l'hypothèse d'un lecteur passionné d'histoire ou de problèmes théologiques, incapable d'accorder la moindre attention à une enquête policière. De tels lecteurs ne se manifesteront certainement pas devant le *Nom de la Rose* où un agent assure systématiquement la jonction entre les « deux mondes » qui y sont proposés. En reconnaissant Guillaume de Baskerville comme élément déterminant du format de la fabula, le lecteur signe du même coup un contrat d'identification avec le moine franciscain. L'expansion ou la contraction de la fabula devient dès lors fonction de la compétence de ce dernier. La fabula pourrait être actualisée en formulant la macroproposition : « enquête sur le monde dans le monde ». Quant à la relation qui s'exercera entre Adso de Melk et le lecteur, elle est également capitale. Il convient donc de la préciser. En avançant l'équation : Guillaume de Baskerville = lecteur, nous ne voulons pas dire que le lecteur dispose d'un savoir aussi grand que celui du personnage en question. Tout au plus peut-on avancer qu'il dispose de ce savoir à la manière d'Adso de Melk. Le lecteur, tel le jeune novice, se forme au contact de l'homme aguerri et s'il avance « des prévisions sur le cours des événements », le processus ressemblera le plus souvent à celui qu'Adso effectue lui-même plutôt qu'à celui de son maître. Ce que nous voulons dire, c'est que l'auteur Eco met à la disposition du lecteur deux pôles d'identification (Guillaume ou Adso) et que ce dernier pourra passer de l'un à l'autre suivant le degré de sa compétence face au texte. Dans tous les cas, la compétence intertextuelle du lecteur motivera d'autant plus le format de la fabula (d'après Eco) qu'elle sera sans cesse enrichie par les données culturelles du texte.

« Un texte est lu pas à pas. C'est pourquoi la fabula « globale » (l'histoire racontée par un texte cohérent), même si elle est conçue comme finie par l'auteur, se présente au Lecteur Modèle comme finie par l'auteur, en devenir. Il en actualise des portions successives. On peut alors prévoir que le lecteur en actualise des macro-propositions consistantes ». Actualiser une « macro-proposition consistante de la fabula équivaut à synthétiser une portion de texte qui réalise un contenu suffisamment important pour que le lecteur en tienne compte. Prenons par exemple, un court paragraphe extrait d'un dialogue entre l'abbé et Guillaume de Baskerville. C'est l'abbé qui parle : « Nul ne doit. Nul ne peut. Personne, même en le voulant, n'y réussirait. La bibliothèque se défend toute seule, insondable comme la vérité qu'elle héberge, trompeuse comme le mensonge qu'elle enserme. Labyrinthe spirituel, c'est aussi un labyrinthe terrestre. Vous pourriez entrer et vous ne pourriez plus sortir. Et cela dit, je voudrais que vous vous conformiez aux règles de l'abbaye ».

Cette portion de texte pourrait être résumée par la macro-proposition : « La bibliothèque est un lieu interdit et dangereux ». Or le lecteur, en réalisant des macro-propositions de la fabula, est amené à déterminer « des disjonctions de probabilités » à prévoir quel sera le changement d'état produit par l'action et quel sera le nouveau cours d'événements ». Dans le paragraphe que nous venons d'utiliser, le signal d'une disjonction de probabilité est très net : l'interdit que met en avant l'abbé quant à l'accès à la bibliothèque suscite sinon des certitudes du moins des prévisions sur ce que va entreprendre Guillaume de Baskerville par la suite :

- *première prévision* : « Guillaume s'en tient à ce qu'a dit l'abbé. Il tâchera donc de résoudre le mystère de la bibliothèque et le lien qui pourrait l'attacher au meurtre en recourant à tous les ressorts de son intelligence (très vive d'après la démonstration qu'il en a faite en identifiant un cheval qu'il ne connaissait même pas). Prévision suggérée par l'abbé à la page suivante ;

- *deuxième prévision* : Guillaume passe outre les interdictions et les avertissements de l'abbé. Il pénétrera donc dans la bibliothèque pour résoudre le même problème que celui sus-nommé » ;

- *troisième prévision* : Guillaume abandonne immédiatement la « piste » de la bibliothèque et va chercher ailleurs des indices.

« Nous dirons plutôt qu'un texte narratif introduit des signaux textuels de différents types pour souligner que la disjonction qui va être occurrente est importante. Appelons-les signaux de suspense » (L.F., p. 144). Revenons sur le paragraphe dont nous avons envisagé les disjonctions de probabilité. Quels seraient les signaux de suspense qui suscitent ces dernières ? Certes, il y a l'interdit prononcé fermement par l'abbé, mais on pourrait également considérer comme signal de suspense, le mystère quasi-magique qui émane de la bibliothèque. Pour le lecteur contemporain, la bibliothèque est un bien d'utilité collective, mais placé dans un contexte où elle interdit et défend son accès « de son propre chef ». Elle devient alors objet d'interrogation et de spéculation. Plus qu'objet, elle apparaît comme un être à part entière.

Cette activité prévisionnelle du lecteur, le sémioticien la définit en termes de « monde possible ».

Il est maintenant nécessaire de déterminer si le lecteur modèle est autorisé à prévoir des mondes possibles sur l'ensemble de la fabula du *Nom de la Rose*. Nous avons montré un peu plus haut que le roman supportait deux fabulae emboîtées dont la jonction était assurée par Guillaume de Baskerville. Il semble évident que le lecteur modèle aura le droit et même le devoir de s'investir de la façon que nous venons d'envisager dans une enquête policière. En revanche, est-il habilité à déterminer les mondes possibles d'une histoire dont le temps nous a déjà fourni le dénouement ? Que le lecteur soit « inculte » ou bien informé de la période relatée par Eco, ne « pourfendra-t-il par des moulins » à vouloir préfigurer un définitif scellé par le temps ? Ce serait, nous le précisons tout de suite, méconnaître une dimension du roman, et si nous le définissons comme tel, c'est parce qu'il n'a rien d'un manuel d'histoire. Eco réalise une mise en scène de l'Histoire qui en respecte toutes les modalités et ce faisant, il semble nous dire : « ça aurait pu se passer comme ça ». L'Histoire s'est sans doute déroulée telle qu'il la met en scène en des mondes possibles et assurément subjectifs ; dès lors « le lecteur spéculé subjectivement sur la façon dont « Eco » réagira subjectivement aux possibilités offertes objectivement par le réseau « historique ». Nous ne trahissons

pas en somme les conditions d'une fabula qui se situe entre fiction et réalité et inversement. Cependant, il est statistiquement certain que la tendance à l'évaluation de mondes possibles par le lecteur portera davantage sur l'aspect typiquement criminel de la fabula.

Une des dimensions du livre, c'est bien entendu la science, par delà le rire, qui délivre l'humanité de l'obscurantisme dans laquelle la plongeaient des personnages tels que Jorge de Burgos. Notons que les idéologies défendues par des personnages historiques ne servent qu'à mieux souligner celle, dominante, assumée par des personnages fictifs. Faut-il en conclure que la fiction sert mieux les idéaux d'un auteur que l'Histoire ? Question trop complexe. Cependant, en regard de ce qui vient d'être dit, une des grandes oppositions que supporte ce roman pourrait être Science contre Esprit, la première étant connotée comme « bonne » et le second comme « mauvais ». La verte critique du dogme religieux autorise sans doute la maxime : « Science sans conscience n'est que ruine de l'âge » dont Jorge de Burgos déforme radicalement le sens. « La ruine de son âme » vient en effet du fait qu'il est trop conscient de l'ouverture que la science apporterait à l'humanité et qu'il refuse au nom « du très saint » auquel ses pratiques font violence. Ce livre, on s'en rend compte, génère pleinement le débat de l'interprétation. Interprétation de la vie du Christ (par les franciscains et la légation papale), interprétation de la science (toujours à travers un filtre religieux) et interprétation du lecteur face au texte, l'ensemble véhiculant « une bonne dose d'idéologie ». Fermons la parenthèse afin de rendre compte à nouveau du bilan de cette étude. Il va de soi qu'en regard de la masse des données véhiculées par le roman notre étude est très lacunaire. Nous tenterons toutefois de la compléter en donnant une seconde interprétation de la bibliothèque. Pour ce faire, appuyons-nous sur un texte médiéval de Guillaume de Lorris intitulé - étrange coïncidence - *Le Roman de la Rose*.

Etude d'une intertextualité avouée (pastiche et postiche de Voltaire)

« Puisque toute proposition contient toute autre proposition, un texte pourrait générer au moyen d'interprétations successives, tout autre texte (ce qui est d'ailleurs ce qui se passe dans la circulation intertextuelle, l'histoire de la littérature en est la preuve) (L.F., p. 111).

Il est important de spécifier la notion d'intertextualité en détectant dans le vocabulaire métatextuel de l'auteur ce qui nous autorise à conférer cette caractéristique au roman. Prenons d'abord le mot « palimpseste » que, de conserve avec le cinéaste Jean-Jacques Annaud, Umberto Eco utilise pour relier le roman à son adaptation cinématographique. Le palimpseste est un manuscrit dont on a effacé la première écriture pour pouvoir écrire un nouveau texte. Nous ferons l'hypothèse qu'Umberto Eco a composé son roman sur un manuscrit dont la première écriture était si mal effacée qu'elle est venue faire corps avec la matière contemporaine de l'auteur, garantissant ainsi la permanence masquée ou limpide, d'une littérature plus ancienne. Nous sommes donc dans le domaine de l'intertextualité que nous spécifierons plus clairement en quelques endroits du *Nom de la Rose*. Rappelons également que l'auteur a publié un recueil, *Pastiches et Postiches*, qui contient de courts textes passant « en revue les modes et les mœurs de ses contemporains ». Un pastiche est l'imitation de la manière d'écrire, du style d'un écrivain, de la façon de jouer, de parler, etc., d'un artiste. Quant au mot postiche, le même

Larousse dit que c'est « ce qu'on met pour remplacer artificiellement quelque chose qui manque ». Il nous semble que ces deux notions, titre donc d'un recueil paru après *Le Nom de la Rose*, sont présentes dans le roman.

Prenons par exemple les toutes premières pages du roman, « où Guillaume fournit une preuve de sa grande sagacité ». D'entrée de jeu, Umberto Eco place son « histoire » sous le signe d'une réécriture « imitant le style » et s'inspirant totalement de Voltaire. Il n'est pas une ligne de ce passage qui, dans sa substance, ne reprenne la belle démonstration de sagacité de Zadig (*Romans et contes*, Voltaire) face à « l'eunuque de la reine » qui recherche comme le cellérier Remigio de Varagine deux siècles plus tard ou quatre siècles plus tôt, un beau cheval échappé.

Nous ne superposerons pas les deux textes mais nous pouvons tout de même affirmer que leur structure est identique. Zadig et Guillaume croisent deux serveurs respectivement un eunuque et un cellérier. Le premier cherche une chienne et un cheval, le second, un cheval. Ici intervient la première variation sur le texte initial : alors que l'eunuque demande à Zadig s'il n'a pas vu passer les animaux susnommés, Guillaume précise immédiatement la nature de l'animal et de l'acte du cellérier : « *J'apprécie d'autant plus votre courtoisie que pour me saluer, vous avez interrompu votre poursuite* » (Nature de l'acte). « *Mais n'ayez crainte, le cheval est passé par ici et a pris le sentier de droite* » (Nature de l'animal). Notons qu'à ces deux identifications s'ajoute l'indication de la direction prise par le cheval, ce que Zadig, lui, ne précise pas. Les deux textes sont cependant identiques sur l'identification détaillée de l'animal. La justification d'une telle analyse est suggérée par des propositions qui, dans les deux cas, ont un sens équivalent. Dans Zadig : « *Rien n'est plus heureux, disait-il, qu'un philosophe qui lit dans ce grand livre que Dieu a mis sous nos yeux* ». Dans *Le Nom de la Rose* : « *J'ai passé tout notre voyage à t'apprendre à reconnaître les traces par lesquelles le monde nous parle comme un grand livre [...] et il pensait à l'inépuisable réserve de symboles avec quoi Dieu à travers ses créatures, nous parle de la vie éternelle* ». Dans les deux cas, les destinataires des propositions citées sont Zadig et Guillaume. Nous avons là « l'instant pastiche » du *Nom de la Rose*.

« L'instant Postiche » dans ce passage du roman d'Eco sera sous-tendu par deux pulsions d'ordre idéologique de l'auteur. Si Zadig possède une capacité d'analyse hors norme, Voltaire, en revanche, l'affuble d'une naïveté enfantine qui n'est pas du tout le propre de Guillaume de Baskerville. Ce qui manque donc à Zadig et dont Umberto Eco « équipe » Guillaume, c'est cette grande lucidité face à tous les mouvements, qu'ils soient humains ou matériels, de son univers immédiat. D'autre part, l'épisode du chien et du cheval dans *Zadig* respire le pessimisme. Voltaire, malgré l'ironie qui donne au texte un caractère satirique semble dire qu'on ne gagne rien à faire preuve d'intelligence ; l'auto-censure que s'inflige Zadig apparaît comme une triste nécessité en un siècle où l'ouverture n'est pas de bon ton : « *Zadig vit combien il était dangereux quelquefois d'être trop savant et se promit bien à la première occasion de ne point dire ce qu'il avait vu* ». Mais l'auteur va plus loin encore dans son « pamphlet » contre les ennemis du savoir car Zadig se voit de nouveau puni pour n'avoir pas dit ce qu'il savait. La férocité de Voltaire, à l'endroit des censeurs « *de tout acabit* », traduit un bridage de la pensée qui va de pair avec le fatalisme définitif de l'auteur. *Le Nom de la Rose*, en revanche, tout en conservant la substance du texte de Voltaire, fait

l'apologie implicite des méthodes d'investigation de l'enquêteur et accorde une place prépondérante à la divulgation du savoir. Ce qu'Eco ajoute à son texte, c'est cette touche d'espoir sur le devenir des sciences et l'annonce de leur triomphe malgré les opposants les plus rétrogrades, dans les siècles à venir.

Du *Nom de la Rose* au *Roman de la Rose* et vice-versa

Les similitudes du genre

Après avoir détecté une intertextualité « avouée », voyons maintenant si le *Nom de la Rose* ne véhicule pas en profondeur « d'autres » textes. Il sera pour cela nécessaire de définir la nature de cette intertextualité. Eco a-t-il construit son histoire en utilisant des fragments de textes anciens qu'il anime de ses propres idéaux, leur donnant ainsi une toute nouvelle dimension ? C'est le cas, nous venons de l'étudier, d'un extrait de *Zadig*. Dans l'intertextualité que nous avons choisie de présenter maintenant, il nous semble que l'auteur a surtout conservé le schéma narratif d'une expression littéraire du Moyen Age, adapté de la manière la plus libre et par conséquent la moins décelable. Nous prenons donc le risque d'affirmer que le *Nom de la Rose* propose dans la multitude de ses formes, une réécriture du *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris. Le texte du XIIIe siècle ne pouvait assurément pas être inconnu du médiéviste Eco. Composé entre 1225 et 1228 (il subsiste encore des doutes sur les dates), *Le Roman de la Rose* « se propose d'illustrer à la manière des hommes du nord de la France, la *fin'amor*, le pur amour fait de dévouement à la dame, de longs sacrifices de renoncement prolongé à toute jouissance charnelle ». A priori, ces remarques générales à propos du texte médiéval n'ont rien à voir avec le *Nom de la Rose*. On ne peut certes pas déceler de points communs entre l'amant qui s'assujettit aux lois du dieu d'Amour en vertu desquelles il doit faire montre de patience et acquiescer à tous les sacrifices que lui impose son service avant de s'unir à l'être aimé, et un moine franciscain, Sherlock Holmes gothique, qui exerce sa sagacité dans une abbaye italienne entre Province et Ligurie ? Une chose toutefois rapproche les deux livres, à savoir cette rose dont l'identité est vérifiée dans le *Roman de la Rose* (elle y est le symbole de la femme aimée) mais mystérieuse et toujours à interpréter dans le *Nom de la Rose*. Cependant, outre une détermination humaine de la fleur dans le roman de Guillaume de Lorris, on peut voir aussi en elle « une perfection achevée, un accomplissement sans défaut », mais aussi ce que l'amant veut atteindre après une série d'épreuves dont l'aboutissement est la connaissance. « L'amant parviendrait certes à conquérir la dame aimée - nous l'avons dit - mais au bout d'« un long et douloureux cheminement, après avoir observé, à son corps défendant, ce code que la morale courtoise a compliqué de conventions, d'obstacles, d'attentes et de sacrifices. Tout cela nous semble, pour Guillaume de Lorris, un aspect pénible ». Le *Roman de la Rose* présente donc un code : celui des règles de l'amour courtois.

Le *Nom de la Rose* présente aussi un code fait de « conventions, d'obstacles, d'attentes et de sacrifices » qui accompagne l'enquête de Guillaume. L'objet de cette quête est la Bibliothèque qui, comme la rose, incarne une « perfection achevée ». Pour Guillaume de Lorris comme pour Guillaume de Baskerville, observer un code, qu'il soit courtois ou secret, c'est traverser « une forêt de symboles » au bout de laquelle se trouve la connaissance. Si le code éthique apparaît comme une contrainte à Guillaume de Lorris, le code bien matériel qui

abrite le cœur de la bibliothèque en représente une d'aussi grande importance pour Guillaume de Baskerville. Il convient à présent de comparer l'itinéraire de l'amant et de l'enquêteur afin de déterminer comment peut être envisagée une réécriture du *Roman de la Rose* dans le *Nom de la Rose*. Nous observerons pour ce faire certains épisodes qui nous semblent communs aux deux textes mais que le second recompose (ce qui est le propre d'une réécriture) dans un contexte criminel. Le dessein d'Eco ne vise pas la mort du symbole médiéval qui est la raison même de cette littérature courtoise, il en garantit plutôt la permanence au XXe siècle au prix certes, de quelques « mutations » que nous allons essayer d'inventorier :

La conservation d'une structure générale

L'histoire de Guillaume de Lorris se déroule au printemps, saison privilégiée pour que « les jeunes gens

*sous l'influence du temps doux et beau,
soient disposé à être gais et amoureux »* (vers 78-90).

L'aventure de Guillaume de Baskerville prend place en automne à la fin du mois de novembre. Les unités de temps sont diamétralement antagonistes. Alors que le *Roman de la Rose* dépend de la renaissance de la nature et place ainsi l'histoire sous le signe de la gaieté et de l'harmonie, le *Nom de la Rose* d'emblée, détourne le cours du temps, augurant par la mort ou l'endormissement de cette même nature de mauvais présages. La proposition Printemps vs Automne, assure en quelque sorte une symétrie des deux textes. L'amant arrive ensuite devant « un verger entièrement clos d'un haut mur crénelé » (v. 131). La notion de lieux clos tient un rôle important dans les deux textes. Guillaume de Baskerville parvient lui aussi au pied de l'abbaye, protégée par des « murailles qui l'entouraient de tous côtés » (N.R., p. 33).

Guillaume de Lorris découvre dix portraits peints sur le mur du verger et représentant les personnifications allégoriques des conditions humaines les plus basses, haine, félonie, vilénie, convoitise, avarice, envie, tristesse, vieillesse, papelardie et pauvreté. Ces portraits ont valeur d'avertissement pour tout voyageur qui se présente à la porte du verger. Ils indiquent que l'accès à ces lieux de félicité exclut quiconque porte en son âme de mauvais instincts. Umberto Eco, loin de laisser ces mauvaises dispositions d'esprit hors contexte, les concentrera toutes à l'intérieur du lieu clos que représente l'abbaye : haine, félonie, vilénie, convoitise, avarice, envie, tristesse, vieillesse, papelardie et pauvreté, si elles ne peuvent infiltrer l'eden de Guillaume de Lorris ont en revanche droit d'asile et prospérité dans l'abbaye italienne. Alors que le verger abrite des êtres idéaux (eux-mêmes des allégories), l'abbaye génère des humains tourmentés et bien éloignés de l'état de félicité céleste qui devrait inonder leurs âmes. La rencontre des deux textes stigmatise une opposition très forte entre spirituel et matériel. Leur filiation est donc ici fonction d'une nouvelle dissemblance. Autre usage médiéval que l'on retrouve dans les deux textes : la purification par l'eau.

*« De cette eau claire, étincelante
Je rafraîchis et lavai mon visage (Le Roman de la Rose, v. 119-120).*

« Nous arrivâmes à la grande porte de l'abbaye [...] sur le seuil se tenait l'Abbé auquel deux novices tendaient un petit bassin d'or rempli d'eau [...] ; il lava les mains à Guillaume... (N.R., p. 38). Nous avons également, commun aux deux textes, la signification anagogique des chiffres inscrits dans l'architecture des deux édifices. Si elle est tacite dans le *Roman de la Rose*

*Le verger, avec une exacte mesure
formait un carré parfait
et avait autant de long que de large* (v. 1321 à 1323).

(N'oublions pas que les codes que véhiculaient les mots étaient connus du lecteur de cette littérature), elle se fait didactique dans *Le Nom de la Rose* : « trois ordres de verrières disaient le rythme ternaire de la surélévation, si bien que ce qui était physiquement carré sur la terre était spirituellement triangulaire dans le ciel » (N.R., p. 33-34).

Nous n'accumulerons pas les similitudes entre les deux textes pour nous centrer directement sur l'objet qui motive l'aventure « des deux Guillaume » à savoir la *Rose*. Nous avons affirmé plus haut, que la *Rose* revêtait dans le texte de Guillaume de Lorris la forme d'une fleur, symbole de l'être aimé et que dans celui d'Umberto Eco, c'était la bibliothèque qui symbolisait cette même *Rose*. Si dans le premier roman, la *Rose* incarne une perfection achevée, dans le second, elle n'a ce statut qu'au prix d'un accomplissement rempli de défauts : « *Les monstres existent parce qu'ils font partie du dessein divin [...]. Ainsi par dessein divin existent aussi les livres des mages, les cabales des juifs, les fables des poètes païens, les mensonges des infidèles* » (N.R., p. 55).

Ainsi, en assumant de protéger à côté des livres compatibles avec le dogme, « *ces monstres qui font partie du dessein divin* », la bibliothèque recouvre son caractère d'absolue perfection. L'idéologie des deux textes est sous-tendue par des impératifs de nature bien différente. L'une conçoit la perfection par « l'épuration », l'autre se donne pour telle à la condition de ne pas renier l'existence de points de vue dissidents. Et c'est pour cette raison que cueillir cette *Rose* est défendu à Guillaume de Baskerville. Avoir accès à la bibliothèque équivaut à connaître ce qui souille le code religieux. Guillaume de Baskerville ne décide pas de servir le Dieu d'Amour qui entre autres qualités pourvoit son vassal Guillaume de Lorris de Simplese (v. 1735), de loyauté, de sincérité, ou de « Beau semblant, qui ne permet à nul amant de regretter, de servir Amour, quels que soient ses sentiments » (v. 1839 à 1832). Il se voit néanmoins muni par le demiurge Eco « de cette même simplese et d'une ténacité qui ne lui permet de regretter de servir Justice ». L'amant exercera son office dans un univers où il sera confronté à des forces opposées ou favorables qui composent « le visage multiple qu'il est convenu d'appeler l'éternel féminin ». Ces forces opposées à lui « symbolisent les hésitations, les pudeurs et les refus de la dame : elles sont servies symboliquement par *Danger*, ce rustre qui garde la rose en qualité de domestique, de *Honte* et *Peur*, elles-mêmes tremblantes devant la redoutable *Jalousie*, prévenue et excitée par *Male Bouche*, la médisance personnifiée » (ibid., p. XIII). L'auteur construit donc à partir d'affects du caractère de la *Rose* des personnages symboliques. Ils en représentent des émanations. Umberto Eco procède tout autrement. C'est à partir des personnages qu'il construit des affects de caractère et qu'il stigmatise des forces opposées émanant non pas de la *Rose* (la bibliothèque) mais conçues à cause d'elle. Les sentiments contraires à l'amant, le sont aussi à l'enquêteur sous une forme à peu près identique. Ils ne

sont pas servis toutefois par des allégories mais par des êtres humains (les moines). Nous pourrions dire que dans le *Nom de la Rose*, les personnages nécessaires au développement de l'intrigue, représentent les symboles des symboles mis en œuvre sous forme de personnages dans le *Roman de la Rose*.

Ainsi *Danger*, le gardien de la Rose pourrait être Jorge de Burgos. A propos du mot danger, le *Lexique de l'Ancien Français* (Frédéric Godefroy) nous dit que dans le *Roman de la Rose*, il est la « personnification du refus, de la tendance de la femme à ne pas céder sans résistance à celui qui la prie », mais il lui donne aussi pour sens celui de « droit de passage ». Qui mieux que Jorge de Burgos exerce un droit de passage sur la bibliothèque ? Droit de passage refusé aux étrangers mais dont il dispose largement, pour aller et venir à sa guise dans ce lieu défendu, véritable florilège de la pensée. Vient ensuite *Honte*, dont le jeune moine Adelme endosse toute la souffrance après s'être donné au moine Béranger, l'aide bibliothécaire, en échange de l'accès à certains livres de la bibliothèque. *Peur* est aussi présente dans l'esprit des moines qui voudraient pénétrer dans la bibliothèque. Beaucoup d'entre eux pensent qu'à des fantômes en est échue la surveillance. *Jalousie* n'anime pas moins leur conscience puisque tous voudraient remplacer l'aide-bibliothécaire Béranger après sa mort. Des obstacles (terme générique) entravent donc la quête de Guillaume de Baskerville. Quant à Guillaume de Lorris, malgré les forces qui lui sont favorables (Bel Accueil, Venus, Franchise et Pitié) il ne parvient pas à atteindre l'être aimé pour s'unir à lui. La première partie du *Roman de la Rose* s'achève sur un échec de l'amant, dû peut-être à l'observance trop stricte des contraintes qui lui furent imposées. Dans la seconde partie du roman, celle que Jean de Meung abordera environ quarante ans après son prédécesseur, l'amant au prix de « combats entre deux véritables armées allégoriques » parviendra à conquérir la rose. Ce que Guillaume de Baskerville réalisera aussi en ne comptant que sur lui-même, substituant à l'attentisme et à la contemplation, l'audace et la réflexion. Pour pénétrer au cœur de la rose, il fallait mettre à nu toutes les conventions qui lui faisaient un voile.

Ce que l'amant Guillaume de Lorris n'a pas réussi à faire, l'enquêteur Guillaume de Baskerville, peut-être pour satisfaire au véritable idéal du premier, l'a osé et réussi. Certes il n'était pas question d'amour pour un autre être mais le sentiment était malgré tout présent. Amour de la vérité, à travers l'amour des mots, mystérieux et cachés au plus profond de cette rose qui a pour nom langage.

Dans une interview pour le « Nouvel Observateur », Umberto Eco expliqua que *Le Nom de la Rose* est une expression utilisée au Moyen Age pour désigner la puissance infinie du langage. Le romancier Eco a su la conquérir et pour ce faire il a osé cueillir sans délai, cette « rose de la vie » (pour parodier cet autre cueilleur de roses que fut Ronsard).

Notes

¹ La plupart des citations de cet article sont prises dans *Lector in Fabula*.

² Le *sémème* est une unité sémantique comportant des atomes de signification ou *sèmes*. Par exemple le *sémème* siège convient aussi bien à Chaise qu'à fauteuil ou à tabouret, par exemple, qui se distinguent entre eux par leurs composantes sémiques. Il s'agit chaque fois d'objets pour s'asseoir mais distincts structurellement et fonctionnellement.

³ Celui de Joyce, par exemple.

Bibliographie

- Barthes, R. 1953. *Le Degré Zéro de l'écriture*, Collection *Médiations*, Gouthier.
- Barthes, R. 1957. *Mythologies*. Point Seuil.
- Barthes, R. 1966. *Critique et Vérité*, Collection *Tel Quel*, Seuil
- Barthes, R. 1970, *S/Z*, Collection *Tel Quel*, Seuil.
- Barthes, R. 1978. *Leçon*, Seuil
- Barthes, R. 1981. *Le Grain de la Voix*, Seuil
- Barthes, R. 1984. *Le Bruissement de la langue*, Seuil.
- Chevalier, J. et Alain Gheerbrant. 1969 (revu et corr. 1982) , *Dictionnaire des Symbole*, Robert Laffont, Paris.
- Dubois, J. et ali, 1973. *Dictionnaire linguistique*, Larousse.
- Dufournet, J. 1984. *Adam de la Halle à la recherche de lui-même ou le jeu dramatique de la feuillée*, Paris, SEDES
- Dufournet, J. et ali. 1988. *Traduction de Guillaume de Dole ou le Roman de la Rose*, Honoré Champion, Paris.
- Dufournet, J. 1988-89. Notes de Cours de Licence (Paris 3 Sorbonne nouvelle).
- Eco, U. 1965. *L'œuvre Ouverte*, Seuil.
- Eco, U. 1972. *La structure absente, Introduction à la recherche sémiotique*, Mercure de France
- Eco, U. 1982. *Le Nom de la Rose*, Grasset. Edition augmentée en 1986 de *L'Apostille*, réédité Livre de Poche
- Eco, U. 1985. *La Guerre du Faux*, Grasset
- Eco, U. 1985. *Lector in Fabula*, Grasset
- Eco, U. 1988. *Sémiotique et philosophie du langage*, PUF.
- Eco, U. 1988. *Pastiches et postiches*, Messidor
- Eco, U. 1990. *Le pendule de Foucault*, Grasset.
- Godefroy, F. 1982. *Lexique de l'Ancien français*, Champion
- Lorris Guillaume (de) et Jean de Meun, *Le Roman de la Rose*. Texte original, 1973, Champion et Traduction, 1983, Champion.
- Magnien, M. 1990. *Poétique d'Aristote*, (Introduction, Traduction nouvelle et Notes). *Le livre de Poche*, Paris.
- Propp, V. 1970, *Morphologie du Conte*, Seuil.
- Todorov, T. 1967. *Littérature et signification*, Larousse

Profil de l'auteur

Né à Tokyo, en 1968, études en Sorbonne (licence, maîtrise et DEA de sémiotique littéraire) l'auteur, professeur certifié de Lettres, après une carrière en France (Evreux et Nice) et au Vietnam (Hanoï et Hochiminh Ville), a rejoint le poste de directeur de l'Alliance Française de Trivandrum (Inde) où il exerce actuellement. C'est avec le Professeur Jean Dufournet et son équipe de Paris 3 Sorbonne nouvelle qu'il a travaillé sur la *Permanence du Moyen Age dans la Littérature contemporaine*, d'abord à partir de l'oeuvre romanesque et sémiologique d'Umberto Eco exemplifiée notamment dans *Le Nom de la Rose*, ensuite en étudiant une série de romans contemporains ayant le Moyen Age comme cadre de référence.