HAL
open science

La technique de la mise en abyme dans l'oeuvre romanesque d'Umberto Eco

Marinela-Denisa Craciun

To cite this version:

Marinela-Denisa Craciun. La technique de la mise en abyme dans l'oeuvre romanesque d'Umberto Eco. Littératures. Université Blaise Pascal - Clermont-Ferrand II, 2016. Français. NNT : 2016CLF20006 . tel-01681040v1

HAL Id: tel-01681040

https://theses.hal.science/tel-01681040v1

Submitted on 11 Jan 2018 (v1), last revised 17 Jan 2018 (v2)

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

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

UNIVERSITÉ BLAISE PASCAL, CLERMONT-FERRAND II

École Doctorale Lettres, Sciences Humaines et Sociales (ED 370)

Centre de Recherches sur les Littératures et la Sociopoétique

(CELIS - EA 1002)

THÈSE DE DOCTORAT

Littérature comparée

Soutenue le 9 février 2016

CRACIUN Marinela Denisa

LA TECHNIQUE DE LA MISE EN ABYME DANS L'ŒUVRE ROMANESQUE D'UMBERTO ECO

Sous la direction du professeur **Michael NERLICH**

Jury :

Mme **Pascale AURAIX-JONCHIÈRE**, PROFESSEUR À L'UNIVERSITÉ BLAISE PASCAL, CLERMONT-FERRAND II.

M. **Michael NERLICH**, PROFESSEUR ÉMÉRITE DE L'UNIVERSITÉ BLAISE PASCAL, CLERMONT-FERRAND II ET DE L'UNIVERSITÉ TECHNIQUE DE BERLIN

M. **Jean PETITOT**, PROFESSEUR ÉMÉRITE DE L'ÉCOLE DES HAUTES ÉTUDES EN SCIENCES SOCIALES, PARIS

M. **Thomas STAUDER**, PROFESSEUR À L'UNIVERSITÉ D'AUGSBOURG

Umberto Eco, Musée du Louvre, 2009.

Résumé :

À la fois procédé artistico-littéraire et réflexion intellectuelle, la mise en abyme est une des stratégies de création favorites du romancier Umberto Eco. Certains auteurs ont utilisé cette technique uniquement pour de créer de « simples » jeux de miroirs (comme c'est le cas des Nouveaux Romanciers). Chez Umberto Eco, la mise en abyme est destinée à faire saillir aussi bien l'intelligibilité que la structuration de l'œuvre. Elle est un principe *récursif* de la génération de figures et de formes narratives *fractales* : elle est pour ainsi dire le *raisonnement* servant comme base dans la création d'un univers romanesque par excellence autoréflexif. Selon une représentation très succincte (mais essentielle), la mise en abyme est ce dispositif narratif consistant à insérer un (ou plusieurs) récit(s) dans le Récit, qui, en reproduisant les caractéristiques de ce dernier va (vont) l'illustrer, l'expliquer et mettre en évidence le/les thème(s) de l'œuvre.

Abstract:

An artistic and literary procedure and, at the same time, an intellectual reflexion, *mise en abyme* is one of the favorite strategies of creation of the novelist U. Eco. Certain authors have used this technique just to create "simple" games of mirrors (such as the French writers called "Nouveaux Romanciers"). In the case of Umberto Eco, *mise en abyme* is destined to emphasize both the intelligibility of his work, as well as its being structured in multiple layers of narrativity. We reckon that this is the recursive principle, serving at the generating of fractal shapes and characters: this is therefore the reasoning laying at the foundation of creating a fictional universe self-reflective par excellence. If we want a very concise (but essential) representation, we will say that the *mise en abyme* is that device consisting of the insertion of one or many more stories into The Story, which, by reproducing the characteristics of the latter, provides us with an explanation and will shed light on the theme / themes of the work.

Mots-clés :récursivité, fractales, réflexivité, autoréflexivité, structures gigognes, redoublement de l'instance narrative, polyphonie de voix narratives, réduplication du signifié (du concept), «icônes» symétriques, écriture-palimpseste.

Keywords: recursion, fractals, reflection, self-reflection, Gigogne structures, duplication of the narrator, narrative voices polyphony, replicability of the signified (of the concept), symmetrical «icons», palimpsest writing.

À ma mère, partie, au tout début de cette thèse, en voyage vers la Source de la vie, de tout être et de toute chose.

À Umberto Eco, qui a quitté la Terre le 19 février 2016 pour d'autres dimensions de l'Existence.

« Perché chiamiamo anima
L’essenza della mente ? »

(Umberto Eco, *Poesie*, Éditions I Dispari, Milan, 2000)

INTRODUCTION

Cette thèse de doctorat s'inscrit dans la continuité de pensée d'un mémoire de Master II. En 2006 le Grand Hasard nous a mis sur la voie d'Umberto Eco. Le « coup de cœur » pour cet auteur italien dont à l'époque nous avions déjà entendu parler, mais sans vraiment le connaître, s'est produit grâce aux cours donnés par M. le Professeur Michael Nerlich. Ces cours étaient tellement passionnants que nous nous sommes décidée à rédiger notre mémoire sur l'œuvre d'Eco. M. Michael Nerlich a accepté de diriger ce travail, en nous suggérant comme thématique du mémoire « La mise en abyme herméneutique dans *La Mystérieuse Flamme de la reine Loana*, le roman, le plus récent à l'époque, d'Umberto Eco. « Herméneutique » et « mise en abyme », voilà les deux concepts qui, pendant deux années (2006 et 2007) nous ont donné beaucoup de « fil à retordre » car nul ouvrage de théorie littéraire ne joignait ces deux notions. Nous pouvons affirmer aujourd'hui que nous empruntions les sentiers de l'œuvre d'Eco à la manière d'une sorte d'adepte de Sherlock Holmes : nous avons beaucoup lu, guetté toute piste qui aurait pu nous mettre sur les traces de notre sujet et nous avons fait de nombreuses hypothèses…

Lorsque nous avons découvert, chez Lucien Dällenbach, le type de « mise en abyme du code » d'interprétation d'une œuvre, nous avons exclamé : *Eureka*, voilà, la piste de départ de notre enquête! Notre enthousiasme s'est vite tempéré, car dans son *Récit spéculaire* (qui malgré tout demeure jusqu'à présent l'ouvrage le plus systématique de la mise en abyme), le théoricien se contente seulement de signaler l'existence de cette forme de mise en abyme, sans trop développer le sujet. Cependant, après une lecture répétée et attentive du roman nous avons constaté que la mise en abyme herméneutique était un dispositif narratif (spécialement pensé pour montrer et l'endroit et l'envers d'une chose, d'une réalité, d'un fait historique) grâce auquel les lecteurs d'Eco peuvent discerner à l'intérieur même de la diégèse les clés d'interprétation du récit romanesque.

Une autre idée de ce mémoire a porté fruit plus tard (dans la présente thèse de doctorat) à savoir celle de l'analogie entre la mise en abyme et les fractales, ces figures omniprésentes aussi bien autour de nous, qu'à l'intérieur de notre corps. En 1975 un mathématicien visionnaire et non-conformiste, Benoît Mandelbrot, a eu le génie de remarquer que la nature regorge de formes qui se reproduisent sans cesse selon des schémas répétitifs.

Les « fractales » sont dans nos poumons, dans nos reins, dans nos vaisseaux sanguins, dans les fleurs, les plantes, les arbres, les mouvements climatiques, le rythme cardiaque, la vie cellulaire. On connaît tous des objets dont les parties composantes ressemblent au tout englobant. Tout le monde a vu des fougères, tout le monde a vu ou mangé (au moins une fois dans la vie) des choux-fleurs ou des choux Romanesco. Mandelbrot est le premier à voir leur autosimilarité, et il est aussi le premier à avoir fait des analogies avec les œuvres d'art. Dans son livre *La géométrie fractale de la nature* (1982) il remarque que certaines estampes de Hokusai, le grand peintre japonais du 19e siècle rappellent les fractales (par ex. la toile où l'artiste a peint une grande vague composée d'autres petites vagues). Mais revenons à nos moutons et à ma recherche sur la mise en abyme. En littérature, la MAB est un procédé consistant à placer à l'intérieur de l'œuvre une autre œuvre qui reprend (de façon plus ou moins fidèle) des actions ou des thèmes de l'œuvre principale. Mon travail de Master sur *La Mystérieuse flamme de la reine Loana* m'a permis de voir des connexions entre ce processus de dédoublement intérieur de l'œuvre et l'autosimilarité des objets fractals. Incitée par ces découvertes captivantes, j'ai exprimé mon désir de continuer l'exploration de l'œuvre d'Eco en préparant une thèse de doctorat. M. Michael Nerlich a approuvé et proposé comme intitulé de la thèse « La technique de la mise en abyme dans l'œuvre romanesque d'Umberto Eco. Deux opérations s'imposaient dès le début: élargir le corpus et intégrer à l'analyse toutes les typologies de la mise en abyme. Donc, une nouvelle tâche bien plus complexe que la précédente, où j'avais analysé un seul roman et un seul type de mise en abyme.

Pendant toutes ces années de cheminement dans la Galaxie Umberto Eco où l'on n'avance, le plus souvent, que soutenu par l'énergie du Grand Hasard et de l'espérance, nous sommes arrivée à des « révélations » de toutes sortes que je découvrais ensuite relatées entre les pages d'un livre quelconque. Ce fut le cas de nos intuitions sur l'analogie qu'on peut faire entre la mise en abyme et les « fractales ». Cette analogie fut pertinemment démontrée par Alain Goulet, professeur de l'Université de Caen, dans son étude sur Victor Hugo, André Gide et Alain Robbe-Grillet, intitulé *Le style à la lumière des* « fractales » et publié dans la revue « Elseneur », no. 11 de 1996. De même, la chercheuse Amélie Adde suit le même modèle d'analyse analogique dans son article *La structure de la* « Comedia » *à la lumière de la théorie des fractals* (la revue « Savoirs et littérature », tome II, Presses universitaires Franc-Comtoises, 2001).

Pour que notre démarche soit bien comprise, nous exposons ici quelques-uns des principes qui sous-tendent l'écriture de notre thèse. Cette thèse est la quête de notre Graal. La trace visible de cette quête prend racine à proprement parler dans le *credo* d'Eco selon lequel « toute recherche doit être narrée », elle doit être « une sorte d'enquête criminelle : le rapport de la quête d'un Saint Graal » (*Confessions d'un jeune romancier*, éd. fr. 2013, p.14).

En suivant la manière dont Umberto Eco lui-même à écrit sa thèse de doctorat, ainsi que tous ses écrits scientifiques ultérieurs, nous avons choisi d'annoncer et d'exposer les différentes étapes de notre recherche sous forme d'écriture narrative. C'est pourquoi il nous arrive souvent de passer beaucoup de temps à expliquer et annoncer ce que nous allons faire.

D'un point de vue plus subtil, l'embarquement dans ces longues années de recherche nous a profondément marquée, enrichie, changée, à tel point que nous pouvons affirmer aujourd'hui avoir traversé toutes les étapes d'un travail alchimique : bouillonnement des idées, stagnation-décantage, transmutation.

1. La mise en abyme dans l'œuvre narrative d'Umberto Eco : définitions, particularités, types

Dans sa thèse de doctorat sur l'esthétique du Moyen Âge, soutenue en 1954, Umberto Eco reprenait l'affirmation de L. Pareyson qui disait qu'au sein d'une « œuvre d'art les parties entretiennent un double genre de rapports : de chacune aux autres et de chacune avec le tout[1] ». Cette considération est devenue, par la suite, un principe de son œuvre narrative. Parmi les procédés dont le romancier se sert pour composer ses œuvres, la mise en abyme est celui qui développe le mieux cette double relation (des parties de l'œuvre entre elles et des parties avec le tout englobant), qui, d'ailleurs, s'inscrit dans la vaste problématique de la réflexivité.

Notre analyse de l'œuvre narrative d'Umberto Eco part d'un principe très simple : celui que la mise en abyme est une *structure de dédoublement* qui reflète à l'intérieur d'une œuvre la forme ou le contenu de l'œuvre-cadre. Ce faisant, nous suivons la signification que Lucien Dällenbach a donnée à la mise en abyme, à savoir celle « d'œuvre dans l'œuvre », de « récit dans le récit » ou de « narration seconde » incluse dans une narration première et entretenant avec elle une relation d'analogie thématique. Selon L. Dällenbach (et A. Gide), le

[1]L. Pareyson, *Estetica*. *Teoria della formatività*, Turin, Éditions « Filosofia », 1954 (nouvelle édition Bompiani, Milano, 1988) ; cité par Umberto Eco dans *Il problema estetico in Tommaso d'Aquino,* Bompiani, Milan, 1970, trad. fr. par Maurice Javion, Presses Universitaires de France, Paris, 1996, p. 106.

réfèrent de la mise en abyme est « l'ensemble du récit ». Cependant, en littérature, cette théorie *totalitaire* s'avère impossible à mettre en pratique. Mieke Bal propose une redéfinition pour sortir de cette impasse : « est mis en abyme tout signe ayant pour réfèrent un aspect pertinent et continu du texte, du récit ou de l'histoire qu'il signifie, au moyen d'une ressemblance, une fois ou plusieurs fois[1] ». C'est pourquoi nous allons accorder, au cours de notre étude, une attention particulière aux formes *pertinentes et continues* qui apparaissent dans chaque œuvre de notre corpus.

Dans la littérature médiévale, aussi bien que dans la littérature moderne, un récit onirique est souvent introduit pour refléter, *en petit*, un ou plusieurs aspects du récit englobant. Cette narration secondaire (qui est le récit d'un rêve ou d'une vision) forme un tout isolable et constitue une interruption (ou, pour le moins, un changement temporaire) du récit diégétique. Elle constitue un type de mise en abyme très souvent rencontré dans l'œuvre romanesque d'Umberto Eco.

En regardant de près le modèle de la très ancienne « ruse » de composition qu'on appelle aujourd'hui « mise en abyme onirique », nous avons distingué dans les romans d'Umberto Eco, un autre type de mise en abyme, très particulier, que nous avons nommé « ontologique ». En effet, les romans d'Eco accueillent, au cœur de la diégèse, un grand nombre de récits qui décrivent une expérience, vécue par le personnage (tout comme dans le rêve) à l'intériorité de sa psyché. Il s'agit soit d'une expérience épiphanique, soit d'une méditation profonde, ayant comme support (ou objet) l'être, le soi, le monde, l'univers, Dieu. Dans les deux cas, le sujet vit un état « modifié » de la conscience. Ainsi, l'enclave « ontologique » constitue un dédoublement de la structure narrative, par le biais duquel l'œuvre nous fait explorer l'espace psychique du monde de la fable. Ces deux types de mise en abyme (onirique et ontologique) interrompent l'ordre de l'histoire (la diégèse). Il existe également (selon Dällenbach) un autre aspect de la mise en abyme, celui de l'« œuvre sur l'œuvre ». Celui-ci est un fragment de texte qui, en émettant des réflexions sur l'ensemble qui le contient, « brise » l'ordre du récit (la narration). On parle alors de « mise en abyme de la poétique » romanesque (qui reflète le projet d'écriture de l'œuvre). En outres, les passages où

[1]Mieke Bal, « Mise en abyme et iconicité », « Littérature », no. 29, 1978, pp. 116-128.

l'œuvre fait référence à elle-même, sont des liens entre ce qui est raconté (l'histoire) et la manière dont celle-ci est racontée (la narration).

Énoncé réflexif, la mise en abyme se caractérise par la présence d'un indice fournissant son déchiffrement (homonymie, réitération, etc). Quand le texte répète inlassablement de quelle façon il doit être interprété, nous sommes confrontés à une « mise en abyme du code », selon la terminologie de Dällenbach. Chez Umberto Eco, ce type de mise en abyme, que nous avons nommée « herméneutique », est la résultante d'un jeu (initié par le narrateur) ayant un but didactique précis : celui de guider le lecteur à *voir* et à *lire* l'œuvre d'une façon *critique*. Nous avons repéré les débuts de la pratique de cette technique dans le pastiche *Lettre à mon fils*, où le jeune Eco dirige progressivement l'attention du lecteur vers la vraie intentionnalité de son texte. D'ailleurs, c'est aussi dans cette œuvre narrative de jeunesse d'Eco, que nous avons décelé une forme de mise en abyme qui concerne la reproductibilité du signifié. Cette espèce de mise en abyme est, à proprement parler, un fragment de texte (une ou deux phrases) contenant une énumération dont les éléments constitutifs appartiennent à la même classe sémantique. Il s'agit d'un enchaînement de mots reliés par un signifié collectif. Le pastiche contient une énumération impressionnante de toutes sortes d'armes : pistolets, arbalètes, bazookas, poignards et ainsi de suite. La répétition du concept d'« arme » au niveau de chacun de ces signifiants est une forme de mise en abyme, baptisée par nous « mise en abyme taxinomique ». Réflexion de l'Un dans sa pluralité, ce genre de « liste poétique » exprime le potentiel infini de l'Être, qui « se parle, à travers nous à l'aide du langage », comme l'aurait dit Heidegger. Fidèle à ce sentiment de « l'ineffable »[1], Umberto Eco va insérer dans chacun de ses romans un bon nombre de listes (litanies ou inventaires).

La première partie de la thèse consiste en un regard diachronique sur l'œuvre narrative d'Umberto Eco, tandis que dans les deux autres parties nous allons prêter une attention exclusive au texte des romans d'Eco.

2. Méthodologie transdisciplinaire

[1]« Dans mes romans - dit Umberto Eco - il y a au moins un cas où j'ai introduit une liste simplement en raison du vertige que me donnait la sensation de l'ineffable » (*Confessions d'un jeune romancier*, traduit de l'anglais par François Rosso, Bernard Grasset, Paris, 2013, p. 163).

L'approche transdisciplinaire que nous avons adoptée recherche l'ouverture des disciplines et encourage l'attitude ouverte des sciences exactes dans leur dialogue non seulement avec les sciences humaines mais aussi avec l'art, la littérature, la poésie et l'expérience intérieure.

Une des idées novatrices de notre travail est celle de mettre en relation les niveaux narratifs d'un texte littéraire (théorisés par Gérard Genette) et les niveaux de réalité de la méthodologie transdisciplinaire, méthodologie développée par le physicien-théoricien et chercheur au CNRS Basarab Nicolescu. Dans son livre *La Transdisciplinarité. Manifeste* (éd du Rocher, Monaco, 1996) le physicien déclare que la transdisciplinarité reconsidère le rôle de l'intuition, de l'imaginaire, de la sensibilité dans la transmission des connaissances grâce à la reconnaissance de l'existence de différents niveaux de réalité (et de perception), régis par des logiques différentes. De même, la lecture de ses ouvrages *Nous, la particule et le monde* (qui a reçu le prix de l'Académie Française) et *Qu'est que la réalité* m'a appris le fait suivant : ne plus réduire la réalité à un seul niveau est une attitude nettement plus fructueuse. Surtout pour un chercheur.

Tout comme dans notre travail de Master, le dépassement des frontières disciplinaires nous a aidée à élaborer ma propre théorie sur l'agencement des structures narratives chez Umberto Eco, et on doit l'avouer que nous n'aurions peut-être pas abordé la question de la mise en abyme de la même manière si nous n'avions pas lu les ouvrages de Basarab Nicolescu.

Le principe de la mise en abyme recouvre plusieurs sphères de notre univers: la génétique et la biologie, la botanique, les mathématiques, la littérature, la linguistique, les arts graphiques, le cinéma, etc. C'est une des raisons pour lesquelles nous désirons que notre étude de la mise en abyme dans l'œuvre narrative d'Umberto Eco n'emprunte pas le chemin de la simple redite des ouvrages bibliographiques et qu'elle se fasse dans un esprit transdisciplinaire, c'est-à-dire du dialogue entre les différentes disciplines. Elle dépassera parfois le champ des préceptes littéraires (et même narratologiques) pour chercher des réponses dans les autres sciences : géométrie (pour argumenter l'idée de la modélisation « fractale »[1] des romans d'Umberto Eco), psychologie (pour traiter de l'emboîtement de structures psychiques des personnages), morphogenèse (pour avoir un aperçu des principes responsables de la genèse et de la forme de l'œuvre fictionnelle d'Eco) etc. Nous considérons

[1]Dérivé du mot latin « fractus » (« brisé »), le terme « fractal » fut introduit par Benoît Mandelbrot en 1970 pour définir des objets naturels à surface irrégulière : les flocons de neige, les côtes maritimes, etc.

qu'une approche transdisciplinaire[1] ne serait pas très éloignée du dessein narratif d'Umberto Eco qui voyait en la production artistique une « réponse de l'imagination à la vision du monde répandue par la science[2] » ; une œuvre d'art (qu'il s'agisse d'un tableau, d'une sculpture, d'un livre, d'une composition musicale, etc.) est une « métaphore » de la vision du monde, c'est-à-dire de la représentation de la réalité, répandue par la science [3]. Un des aspects essentiels de sa poétique narrative, qui tisse l'arrière-plan de son œuvre romanesque, est la « véracité ». Le romancier Eco bâtit ses mondes fictionnels en conformité avec la vérité historique. Ainsi, les mondes narratifs du *Nom de la rose* et de *Baudolino* sont des répliques de son imagination à l'ensemble des croyances de base (ou de vision) moyenâgeuses du monde. La *science* s'identifie ici avec le savoir, la connaissance des personnages et elle est représentée par la logique scolastique, la philosophie des signes linguistiques, les débats théologiques, la science des plantes et des pierres, la mécanique et l'optique (et leurs « prodiges » : l'horloge, l'aimant, l'astrolabe, les lunettes).

L'Île du jour d'avant est une « métaphore épistémologique » qui synthétise les traits des principales théories de la connaissance au 17e siècle ; ce roman est une joaillerie resplendissante où l'on retrouve harmonisés les domaines les plus variés du savoir humain : l'art (peinture, musique, littérature), l'histoire, l'astronomie, la géographie, la rhétorique, la métaphysique, la biologie, l'alchimie, etc.

Dans *La Mystérieuse flamme de la reine Loana*, les neurosciences, la psychologie cognitive et la psychologie des profondeurs, la sociologie, l'histoire à l'époque du fascisme, la littérature et la paralittérature, ne sont que quelques exemples de disciplines qui sous-tendent le travail de l'écrivain sur la mémoire, sur ce qui fait notre identité d'être humain, sur la conscience, sur des notions telles que la « réalité » ou la « perception ».

Le Cimetière de Prague fait défiler sous les yeux du lecteur des événements de l'histoire de l'Europe de la deuxième moitié du 19e siècle : la guerre franco-prussienne, la

---

[1]La transdisciplinarité touche, comme le préfixe « trans » l'indique, « ce qui *est* à la fois entre les disciplines, *à travers* les différentes disciplines et *au-delà* de toute discipline ». Selon le physicien théoricien Basarab Nicolescu (auteur de plusieurs ouvrages sur la méthodologie transdisciplinaire) la finalité de la transdisciplinarité consiste dans « la compréhension du monde présent » et de « l'unité de la connaissance » (Basarab Nicolescu, *La Transdisciplinarité. Manifeste*, Éditions du Rocher, Monaco, 1996, p. 66).

[2]Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, traduction française de l'*Opera aperta* (Bompiani, Milan, 1962) par Chantal Roux de Bézieux et André Boucourechliev, Éditions du Seuil, Paris, 1965, p. 121.

[3]Au sujet de « la science comme représentation de la réalité », nous indiquons l'ouvrage de Roland Omnès, *Philosophie de la science contemporaine*, Gallimard, 1994, notamment le chapitre XIII, « Qu'est-ce que la science », pp. 338-359.

Commune de Paris, l'assassinat du tsar Alexandre II, l'affaire Dreyfus, le séjour parisien de Freud, la reconstruction de la ville de Paris par Haussmann, les débuts de l'éclairage électrique des rues à Paris, les expéditions de Garibaldi, etc.

Profusément autoréflexifs, les romans d'Umberto Eco sont conçus selon un modèle récursif où le tout est semblable à ses parties composantes. En partant de l'idée que les modalités réflexives d'une œuvre se trouvent toujours en relation étroite avec l'*air du temps* d'une certaine société, la première partie de notre étude accordera une place importante au discours critique franco-italien du début des années soixante et à son apport à la réflexion narrative d'Umberto Eco. Dans notre recherche *archéologique* de compréhension des ressorts réflexifs de l'œuvre romanesque d'Eco, nous nous orientons tout d'abord vers son état naissant. Ce regard diachronique souhaite montrer que la *forme* du récit fictionnel dépend toujours des positionnements théoriques du créateur.

3. Les débuts d'une théorie de l'art narratif

Chaque être humain « vit à l'intérieur d'un *pattern* culturel[1] » par le biais duquel il perçoit et traduit le monde. Le milieu culturel et intellectuel dans lequel vit et crée Umberto Eco a une influence sur la morphologie de ses œuvres fictionnelles qui témoignent d'un style « postmoderne », caractérisé par la réflexivité, l'ironie, les relectures du passé, l'intertextualité ou la technique de la double codification. Ses *fabulae* sont des « constructions culturelles » extraordinairement riches et complexes qui nous offrent de merveilleuses *promenades inférentielles* dans notre monde de référence. Et, pour employer une expression de Linda Hutcheon, disons qu'elles sont des « métafictions historiographiques » très conscientes de leur statut de fiction, et ayant pour objet les événements de l'histoire vue alors comme une construction humaine (et narrative). L'accent est mis ainsi sur l'historiographique, c'est-à-dire sur l'écriture ou la construction du récit fictionnel et sur la métafiction (sur la nature réflexive de l'écriture). La forme de ses récits fictionnels repose sur une idéologie esthétique originale et captivante. Les débuts théoriques de l'art narratif se font dans son *Œuvre ouverte*, écrit qui postule que l'œuvre d'art (en tant que « mouvement arrivé à sa conclusion[2] ») est une forme finie qui contient (potentiellement) en elle l'infini. Ce premier

[1]Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, Éditions du Seuil, Paris, 1965, p. 104.
[2]Cette vision de l'œuvre d'art en tant que forme évolutive, en mouvement, appartient à L. Pareyson ; comme nous le verrons, le jeune Umberto Eco était fasciné par les théories esthétiques de son professeur.

travail théorique[1] affirme que l'objet artistique porte génétiquement en lui les clés de son interprétation. Suivons Umberto Eco dans les années 1960 et découvrons, entre autres, comment l'interprétation qu'on donne à une œuvre d'art se fait *ouverture* vers l'infini « rassemblé » dans une forme close.

PREMIÈRE PARTIE : UNE POÉTIQUE DE L'INFINI

1. L'« œuvre ouverte » : « un infini » contenu dans le « fini »

Dans ce qui suit, nous nous proposons de montrer comment une sorte de *boucle* relie la théorie de la poétique de l'œuvre ouverte à la pratique littéraire d'Umberto Eco.

Dans sa théorie de la réception esthétique, développée dans l'*Opera aperta*, Umberto Eco définit la « poétique » en tant que « programme opératoire » que l'artiste à chaque fois se propose (le projet de formation, de structuration et de réception de l'œuvre à faire)[2].

Nous voulons montrer qu'il y a des connexions entre son concept de « poétique de l'œuvre ouverte » et sa poétique narrative. Pour cela nous allons rapprocher deux notions : celle de « mise en abyme » (en tant que « réalité structurée[3] » qui ouvre un *espace de profondeur* dans le corps d'une œuvre) et celle d'« ouverture » (théorisée par Umberto Eco).

Dans les années soixante le jeune théoricien de l'art distingue deux sortes d'ouvertures : une ouverture au premier degré qui dépend de la créativité du lecteur et une ouverture au second degré, inhérente à la structure textuelle elle-même (et qui était systématiquement développée par les auteurs d'avant-garde). Sa théorie de la réception esthétique adopte le principe herméneutique selon lequel « l'œuvre s'enrichit au fur et à mesure des interprétations successives qui en sont données de siècle en siècle[4] ». En même temps, par le choix de l'auteur d'employer des « valeurs » comme l'« ambiguïté » et

[1]Après celui de sa thèse de doctorat.
[2]Pour éviter toute confusion, rappelons la distinction réalisée par Eco entre la « poétique » implicite (l'effet poétique d'une œuvre) et la « poétique » explicite (le projet d'écriture romanesque révélé par les auteurs mêmes dans des interviews, préfaces, postfaces).
[3]Dénommée ainsi par Virginie Spies, *La télévision dans le miroir*, L'Harmattan, 2004, p. 62.
[4]Umberto Eco, *Notes sur la sémiotique de la réception*, Actes sémiotiques - Documents, IX, 81, édités par l'Institut National de la Langue Française, Besançon, 1987.

l'« information », l'œuvre acquiert une « ouverture au second degré[1]» (au niveau des polysémies) par laquelle elle rejoint l'infini de la combinatoire des possibles.

L'écrivain a avoué qu'avant de commencer à écrire ses romans, il dessine toujours les visages des personnages et dresse les plans et les cartes de ses mondes fictionnels. En procédant ainsi il remarque que « le roman n'est pas qu'un phénomène littéraire[2] », mais qu'il touche très profondément à la question cosmologique.

« Pour raconter, on a besoin tout d'abord de construire un monde, meublé autant que possible jusqu'au dernier détail [3] », considère Umberto Eco, qui nous assure qu'une fois achevée la « batisse » du monde de la fable, les mots viennent sans difficulté :

« Il problema è costruire il mondo, le parole verranno quasi da sole. Rem tene, verba sequentur. Il contrario di quanto, credo, avviene con la poesia : verba tene, res sequentur[4] ».

Sa poétique narrative préconise un type de narrateur qui crée en se trouvant dans une sorte de *seconde attention* où les portes de sa perception s'ouvrent largement vers ce nouveau monde :

« È il mondo costruito che ci dirà come la storia deve poi andare avanti. (…) Ma quando ho messo Jorge in biblioteca non sapevo ancora che fosse lui l'assassino. Per così dire, ha fatto lui tutto da solo. E non si pensi che questa è una posizione "idealistica ", (…) i personaggi hanno una vita loro e l'autore, come in trance, li fa agire per quello che essi gli suggeriscono. (…) E che i personaggi sono costretti ad agire secondo le leggi del mondo in cui vivono. Ovvero, il narratore è prigioniero delle proprie premesse[5] ».

« Le monde est un texte et un texte est un monde [6]» affirme Eco dans le magnifique livre sur le commentaire de l'Apocalypse fait par le moine Beatus de Liebana. Et, dans le

---

[1]Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, p. 105.
[2]Umberto Eco, *Confessions of a Young Novelist*, Harvard University Press, 2011 ; nous avons pu consulter seulement la traduction roumaine (Éditions Polirom, Iasi, 2011) et ultérieurement la traduction française (Éditions Grasset et Fasquelle, 2013).
[3]*Postille a « Il Nome della Rosa »* (publié d'abord dans la revue « Alfabeta », no. 49, juin 1983 et puis à partir de 1984 soit séparement, soit « in appendice » accompagnant les éditions du roman), dans *Il nome della rosa*, Bompiani, 32e édition « I Grandi Tascabili », Milan, juin 1994, p. 513.
[4]Ibidem, p. 514 ; (« Le problème est de construire le monde, les mots viendront presque tous seuls. Rem tene, verba sequentur. C'est le contraire, je crois, de ce qui se passe avec la poésie : verba tene, res sequentur »).
[5]Ibidem, pp. 515-516 ; (« C'est le monde construit qui nous dit comment l'histoire doit avancer. (…) Quand j'ai mis Jorge dans la bibliothèque, je ne savais pas encore que c'était lui l'assassin. Il a, pour ainsi dire, tout fait tout seul. Et qu'on n'aille pas penser qu'il s'agit là d'une position « idéaliste », (…) les personnages ont une vie propre et l'auteur, presque comme en transe, les fait agir en fonction de ce qu'ils lui suggèrent (…). La vérité est que les personnages sont contraints d'agir selon les lois du monde où nous vivons. C'est-à-dire que le narrateur est prisonnier de ses prémisses »).
[6]Idem, *Beato di Liebana*, éditeur Franco Maria Ricci, Milan, 1973, traduit de l'italien par Mario Fusco, Paris, 1982, p.70.

monde possible du texte, la vie des personnages se déroule selon une loi et une logique propres à ce monde-là. Cet espace fini du texte s'ouvre doublement, une fois grâce aux possibilités de la combinatoire et une autre fois par l'interprétation de ses lecteurs. Par ce jeu infini de répétitions (car chaque interprétation est une reprise, une réduplication, une mise en abyme de l'œuvre) et de combinaisons, l'œuvre qui a une structure extérieure finie, s'ouvre sur l'infini et l'illimité de sa profondeur. La problématique de la combinatoire du texte à l'infini nous rappelle l'expérimentation de l'écriture postmoderne dont Calvino a bien exprimé le défi :

« Chaque vie est une encyclopédie, une bibliothèque, un échantillonnage de styles, où tout peut se mêler, et se réorganiser de toutes les manières possibles[1] ».

Dans *Lector in fabula*[2], la littérature est définie comme « une machine à produire des mondes possibles », c'est-à-dire des « constructions culturelles » qui ont comme prototype notre monde de référence. Ces mondes possibles de la fable, *reflètent en petit* le monde dans lequel nous vivons. À nos yeux, l'œuvre fictionnelle d'Umberto Eco, est une transposition de notre monde macroscopique dans l'infiniment petit du texte. Ici, dans cette dimension, notre monde, replongé en lui-même, met continuellement en abyme ses potentialités infinies et sa force créatrice[3].

Dans l'œuvre narrative d'Umberto Eco, la mise en abyme, ce procédé de composition consistant, *grosso modo*, à reproduire, à rédupliquer (parfois *ad infinitum*) un phénomène, un objet, un processus, est une des techniques narratives les plus usitées. Le point de vue du narrateur Eco est fidèle aux principes esthétiques de *L'Œuvre ouverte* qui défendaient l'idée d'une littérature autoréflexive. Sa façon de penser est très proche de celle des formalistes russes et du linguiste Roman Jakobson. Sa notion d'autoréflexivité évoque la thèse de Jakobson sur le « message poétique » qui renvoie toujours à lui-même. Fasciné par les principes théoriques des auteurs formalistes[4], le romancier Eco acquiert la conviction que le « sujet » d'une œuvre n'est pas son thème central, mais un élément de son élaboration. La forme de ses récits fictionnels sera essentiellement marquée par cette différenciation entre le

---

[1]Italo Calvino, *Leçons américaines*, trad. de l'italien par Yves Hersant. Paris, Éditions du Seuil, 1989, p. 194.

[2]Umberto Eco, *Lector in fabula*, Bompiani, Milan, 1979, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 1985.

[3]Nous suivons ici une pensée de Stéphane Lupasco selon laquelle il y a des analogies subtiles entre les phénomènes psychiques et les niveaux microscopiques de l'être (voir à ce sujet l'ouvrage de Lupasco *L'Univers psychique*. *La fin de la psychanalyse*, Éditions Denoël/Gontier, Paris, 1979).

[4]Rappelons-nous les « Inutiles précisions érudites » du narrateur métadiégétique du *Cimetière de Prague*, où le lecteur est invité à faire la distinction entre *story et plot* (« comme disent les Anglo-Saxons ») ou entre *fabula* et *sujet* ou *intrigue* (« comme disent les formalistes russes »).

« sujet » identifié aux procédés de construction narrative (le flash-back et le flash forward, l'enchâssement d'histoires parallèles, la mise en abyme, l'énumération, le dédoublement) et le matériau ou la « fable » (les idées, les motifs, les personnages). La *forme* du récit est foncièrement réflexive, et cela est dû à un mode de composition privilégié par le romancier Eco, celui de la mise en abyme. Dispositif narratif qui met en évidence la structuration de l'œuvre sur plusieurs paliers ou niveaux narratifs, la mise en abyme postule l'existence de trois niveaux du texte : celui de la narration, celui de l'histoire dans l'histoire et celui de la fiction. Toutes ces « couches » de l'organisation textuelle présentent des traits d'autosimilarité (jeux d'analogies, de correspondances) qui, selon nous, génèrent la forme *fractale* de cet objet esthétique, purement textuel, qu'est l'œuvre romanesque. À l'instar des objets fractals (qui sont des structures sans centre) l'univers romanesque se constitue de plusieurs microstructures enchâssées (potentiellement infinies) qui ont un rapport de similitude avec la macrostructure enchâssante.

Les différents types de mises en abyme qu'on retrouve au sein de l'œuvre romanesque d'Umberto Eco sont des accumulateurs de sens, mais aussi de « temps » et « d'espace », comme le formulait Lucien Dällenbach :

« Rassembleur de temps et d'espace, ce pivot n'est pas seulement un point de concentration : centre de diffusion aussi bien, son rayonnement est tel que, à l'instar d'une pierre jetée dans une eau calme, il donne naissance, sans déperdition d'énergie, à une multitude de cercles concentriques qui gravitent autour de lui[1] ».

L'étude de la mise en abyme dans l'œuvre romanesque d'Umberto Eco porte implicitement sur l'« infini qui s'est rassemblé dans une forme[2] ». Dans cette « forme » les principes esthétiques de la répétition et de l'emboîtement génèrent un effet de miroirs transcendant toute limite, c'est l'effet souligné par Lucien Dällenbach : « Le récit spéculaire parle de l'impression leibnizienne d'une série de mondes emboîtés les uns dans les autres vertigineusement répercutés[3] ». En ce sens, l'emboîtement de ces « cercles concentriques » devient synonyme de la pluralité des mondes et donc, synonyme d'infinitude.

Dans ce qui suit, nous souhaitons apporter notre contribution à l'*ouverture* vers l'infini des œuvres romanesques d'Umberto Eco, en commençant, comme il se doit, avec ses premiers écrits narratifs, les pastiches. Après l'analyse rapide de trois pastiches, nous

---

[1]Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire*. *Essai sur la mise en abyme*, Éditions du Seuil, Paris, 1977, p. 136.

[2]Umberto Eco cite Pareyson : « L'œuvre d'art (…) est une forme, c'est-à-dire un mouvement arrivé à sa conclusion : en quelque sorte, un infini contenu dans le fini. Sa totalité résulte de sa conclusion et doit donc être considérée non comme la fermeture d'une réalité statique et immobile, mais comme l'ouverture d'un infini qui s'est rassemblé dans une forme » (*L'Œuvre ouverte*, p. 36).

[3]Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire*, p. 35.

aborderons les récits romanesques d'Umberto Eco, à partir de leur énonciation, plus précisément à partir de leur forme narrative, où l'on retrouve, mise dans l'œuvre, la voix qui produit le récit, sa destination et la pratique de mise en récit.

Notre analyse des romans d'Umberto Eco s'appuie donc sur des éléments de la narratologie tels que les concepts : d'énonciation, de construction narrative, de focalisation, de voix (instance) narrative ou de « point de vue[1] ». En un mot, toutes les notions de base d'une recherche morphologique en narratologie. Nous prêterons aussi attention aux figures de style employées par le romancier (la digression, l'analepse, la prolepse, l'ekphrasis, l'hypotypose, etc.) et à l'usage qu'il fait de l'intertextualité. Ce travail sur la narration a pour but de montrer comment Umberto Eco compose ses œuvres romanesques. Et pour faire cela, nous nous proposons, entre autres, d'observer la figure du narrateur dans chacun de ses romans pour identifier le type de narrateur mis en scène dans le récit, d'analyser la trame narrative, le nombre de parties ou d'épisodes composants pour mieux comprendre combien de structures, de voix, de niveaux comportent les romans de notre corpus.

La mise en abyme est souvent synonyme de duplication et de miroitement ; c'est pourquoi nous allons accorder une grande attention à la relation qu'il y a entre l'œuvre en sa totalité (la macrostructure) et le(s) fragment(s) qui la redouble(nt) ou la reflète(nt) *en petit* (la/les microstructures).

Toute théorie de la mise en abyme repose sur le principe de récursivité. Si l'espace romanesque a un caractère itératif, alors l'infini sera présent en chacune de ses parties comme profondeur infinitésimale. Notre hypothèse de départ présume que le romancier Umberto Eco pratique une écriture « palimpsesteuse » : le récit se fait toujours à travers le point de vue de (au moins) deux narrateurs : un protagoniste, le narrateur intra- diégétique et un métanarrateur qui semble « ignorer » beaucoup de détails de l'existence de ses personnages, et qui a l'air de les espionner en quelque sorte. L'écrivain par le biais d'une « polyphonie »[2] de narrateurs réussit à générer des structures spéculaires ingénieuses, inédites. Notre thèse

[1]Le « point de vue » narratif correspond à la focalisation du récit, il répond aux questions : « Qui décrit ? Par quel œil voyons-nous les scènes ? » Il ne faut pas le confondre avec le statut du narrateur, qui revient à se poser la question : « Qui raconte l'histoire ? ». Rappelons les trois « points de vue » narratifs: le point de vue omniscient (le narrateur sait tout des personnages : passé, futur, émotions, sentiments), le point de vue interne (le narrateur est un personnage du récit, il rapporte ce qu'il perçoit et sait, il en sait donc autant que le lecteur ; il donne des informations au fur et à mesure que l'histoire progresse) et le point de vue externe (Le narrateur externe n'est pas un personnage de l'histoire, il ne connait pas les pensées des personnages, ne donne pas son avis, il raconte uniquement l'histoire (à la troisième personne) comme si elle était un témoignage.

[2]Notion que nous empruntons à Mikhaïl Bakhtine.

soutient que les premières œuvres d'Eco habitent le foyer central de sa pensée, de sa conception de l'écriture narrative. À partir de cette intuition, nous allons présenter, par étapes, les caractéristiques de la poétique[1] d'Umberto Eco. Nous présumons également que la technique de la mise en abyme occupe une position fondamentale au sein de sa poétique narrative: elle est un des *pivots* de ses constructions romanesques.

Notre démarche postule la genèse du monde fictionnel comme *matérialisation* de la pensée créatrice d'Umberto Eco, de sa conception de la littérature. Et parce que faire de la littérature requiert, avant tout, une théorie de la forme de la fiction, nous allons - à l'aide du précieux outil de travail qu'est la poétique explicite[2] -, tenter de repérer le raisonnement de l'écrivain (la *force* lisible dans une *forme*, comme l'aurait dit Merleau-Ponty) sur le choix de configuration de ses œuvres narratives.

1.1. Au commencement était le *choix* de la forme[3]

Notre hypothèse de départ est la suivante : le procédé de la mise en abyme est une constante de la pratique littéraire d'Umberto Eco depuis la publication de ses premiers essais, les « chroniques fictionnelles[4] » datant de la fin des années 1950 et jusqu'en 2015, l'année de la parution de son septième roman *Numero zero*. Nous proposons un regard rétrospectif sur la manière d'Umberto Eco de faire de la littérature. La praxis de narrateur et la techné (vue comme activité technologique, comme travail qui combine son savoir-faire et son habileté d'écrivain) vont engendrer une forme de récit narratif essentiellement marquée par la mise en abyme *via* l'autoréflexivité (qui traite de la relation spéculaire de l'œuvre par rapport à elle-même). Dès le début de sa pratique narrative, on remarquera l'importance qu'Eco accorde à la *forme* de ses récits. Le travail sur la *forme* est, d'une part, le résultat de l'impact de la théorie esthétique de la *formativité* élaborée par son directeur de thèse (et de conscience) Luigi Pareyson[5], qui avait abouti à une philosophie de la création et à une critique de type

[1]Vue en tant que projet d'écriture que le romancier se propose chaque fois, autrement dit, « l'œuvre à faire, telle que l'artiste, explicitement ou implicitement la conçoit » (Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, p. 10).
[2]La poétique explicite aborde et réunit les affirmations des auteurs concernant leur pratique d'écrivain, la genèse de leurs œuvres.
[3]Outre l'*incipit* de l'« Évangile de Saint Jean », nous paraphrasons une expression de Luigi Pareyson, employée dans son *Ontologie de la liberté*.
[4]Écrites pour la revue *Il Verri*.
[5]Luigi Pareyson (1918-1991), professeur à l'Université de Turin, l'auteur d'un ouvrage (*Estetica. Teoria de la formativita*, 1954) où il proposait, en rupture de pensée avec le concept d' « œuvre accomplie » de Benedetto Croce (*L'Esthétique comme science de l'expression et comme linguistique*, 1902), une interrogation et une théorie sur le processus de formation d'une œuvre et sur le rapport de la forme formante à la forme formée.

herméneutique et qui allait inspirer (de l'aveu même d'Umberto Eco) *L'Œuvre ouverte*. Pareyson (s'inscrivant dans la tradition morphologique inaugurée par Goethe et Dilthey) envisageait une unité d'action entre la création, la représentation et l'exécution d'une production artistique. Cette nouvelle vision de l'esthétique, en tant que *mise en forme*, influa *la manière* du jeune Eco *de donner forme*[1] à un récit narratif. D'une autre part, le souci de la forme est une conséquence de son interaction active avec certains milieux néo-avant-gardistes italiens et français (les *nouveaux romanciers*, les écrivains oulipiens) où l'on fondait un nouveau langage artistique, une nouvelle vision de l'œuvre d'art. En 1963, avec d'autres jeunes intellectuels comme Nanni Balestrini et Alberto Arbasino, Umberto Eco participa à la fondation du « Groupe 63 »[2]. Ils lancèrent des attaques virulentes contre certaines valeurs littéraires, considérées comme « incontestables ». Dès ses débuts narratifs, Umberto Eco imagine l'œuvre artistique comme un *faire* en train de *se faire* et il considère que cette « production artisanale » doit parler elle-même de sa *fabrication* (c'est justement ce qu'on appelle communément *mise en abyme de l'énonciation*). Nous proposons un *focus* sur le choix de la structuration de ses premières œuvres narratives, car notre seconde hypothèse affirme qu'il existe des thèmes, des paradigmes, des motifs dans ces textes fictionnels de jeunesse, qui seront repris dans ses expériences romanesques ultérieures. Une réflexion sur la configuration structurelle de l'écriture narrative d'Umberto Eco nécessite deux interrogations liminaires : quelle est l'organisation interne du récit romanesque et quels sont les liens entre ce qui est raconté (l'histoire) et la façon dont cela est raconté (la narration)?

Nous allons, donc, analyser ses premiers « exercices de création littéraire[3] » (et ses modes d'énonciation), les pastiches écrits pour la rubrique « Journal minimum » de la revue de la nouvelle avant-garde *Il Verri*, parmi lesquels nous avons choisi *Nonita* (1959), *Esquisse d'un nouveau chat* (1961) et *Lettre à mon fils* (1964)[4]. L'intention de ces essais périodiques consiste à « démasquer », avec fine ironie et sens critique, les stéréotypes, les préjugés, les

[1]Umberto Eco, *De la manière de donner forme*, « Esthétique » no. 42, éditeur Jean Michel Place, Paris, 2002, pp. 11-41 (Il s'agit d'un fragment qui apparaîtra dans la deuxième édition italienne de *L'Œuvre ouverte* de 1965, mais qui ne sera pas inclus dans l'édition française de l'ouvrage).

[2]Constitué à Palerme, le « Groupe » réunissait des gens de lettres, des théoriciens de l'avant-garde des années 1960. De nombreuses controverses d'ordre conceptuel furent à l'origine de la dissolution du groupe.

[3]Les premiers textes de la plume d'Umberto Eco paraissaient en volume en 1963 sous le titre *Diario minimo* (« Journal minimum »). Dans la préface de 1975 du livre l'auteur avouait que petit à petit ces parodies et polémiques inspirées de l'actualité étaient devenues « des véritables exercices de création littéraire ».

[4]À nos yeux, ces pastiches contiennent quelques particularités de composition narrative importantes, reprises par l'écrivain dans ses œuvres romanesques ultérieures.

non-dits, les automatismes qui fondent nos schématismes culturels, nos rites, nos codes éthiques, nos manières de lire, de créer, de concevoir le monde.

Dans le pastiche *Nonita* apparaît le vieux stratagème du « manuscrit trouvé » dont l'écrivain se servira dans trois de ses romans : *Il nome della rosa*, *L'isola del giorno prima*, *Baudolino* afin de « prouver » aux lecteurs (et à soi-même) que l'on ne peut écrire un roman sans mettre en scène le « palimpseste » d'un autre livre. Comme nous allons l'exposer succinctement en ce qui suit (et plus amplement dans les chapitres dédiés à l'étude de la mise en abyme dans ces trois romans d'Umberto Eco), cette ruse (aussi vieille que la littérature) du manuscrit trouvé[1], par sa manière d'inscrire un récit dans un autre récit, est une mise en abyme.

Ce que l'analyse du pastiche *Esquisse d'un nouveau chat* désirerait suggérer, c'est que certains penchants formatifs présents dans la culture française de l'époque ont contribué à l'élaboration de la poétique narrative d'Umberto Eco. Précisons que, même s'il s'agit d'une parodie des manières de *faire* de la littérature des *nouveaux romanciers* français de l'époque, ce pastiche se veut également un hommage à l'adresse de ces auteurs (qui ont rendu fameux et populaire le procédé de la mise en abyme).

Notre étude de la mise en abyme englobe *Lettre à mon fils*, parce que nous y avons vu un bon début d'analyse des semences productrices de l'*unité dans la diversité* dans l'œuvre narrative d'Umberto Eco. Entre autres, ce pastiche nous permet d'ouvrir le sujet de la mise en abyme herméneutique.

1.2. *Nonita*, un début de « ruse » narrative?

Nonita[2] parodie savoureusement la traduction italienne de *Lolita* de Nabokov. Humbert-Humbert du roman de Nabokov devenait, par le jeu de la traduction, Umberto Umberto. Cela amuse le jeune pasticheur qui fera de son lieu de naissance, le Piémont, le cadre des aventures du héros homonyme. Encore à cette époque, le Piémont est présent dans

[1]Voir à ce sujet Herman Jan et Hallyn Fernand (dir), *Le Topos du manuscrit trouvé*, Actes du colloque de Louvain, mai 1997, Éditions Peeters, Louvain-Paris, 1999.
[2]En italien « nonnita » signifie « petite grand-mère ».

son écriture narrative. Soit par la naissance piémontaise des protagonistes[1], soit en tant que milieu où se déroule l'histoire[2], la région natale d'Umberto Eco restera toujours au cœur de son œuvre, elle incarnera le *punto fijo* de son univers narratif. L'écrivain fera du Piémont, de l'Histoire de cet endroit et de ses légendes la *materia prima* de sa création romanesque. Tout comme *l'histoire de Lolita*, qui est précédée d'un passage métatextuel, une préface d'un auteur imaginaire, John Ray Jr, Docteur en philosophie, le pastiche s'ouvre avec les précisions d'un narrateur (**N_1**) qui affirme avoir reçu le « manuscrit du présent récit » du « gardien-chef de la prison municipale d'une petite ville du Piémont ». Avant de laisser la place au **N_2**, c'est-à-dire au « mystérieux prisonnier » soupçonné être Vladimir Nabokov (« paradoxalement réfugié dans cette région des *Langhe* »), le métanarrateur nous dit qu'une partie du manuscrit (où l'on raconte « l'extraordinaire aventure vécue par cet Umberto Umberto ») fut rongée par les rats. C'est bien la raison pour laquelle un deuxième passage métatextuel annonce que « la partie intacte du manuscrit s'arrête à cet endroit » : le **N_1** déduira « des lignes éparses qu'on peut encore lire » comment se poursuit l'histoire. Contrairement au personnage de l'écrivain américain (d'origine russe) qui se passionnait pour les jeunes filles, l'adolescent Umberto Umberto aime les octogénaires, il s'enflamme à la vue d'un visage excavé de « rides volcaniques », d'une bouche « édentée », d'un regard voilé de « cataracte » ou d'une jambe marquée de « varices ». Tandis qu'Humbert-Humbert s'exclamait :

> « Lolita, lumière de ma vie, feu de mes reins. Mon péché, mon âme. Lo-li-ta : le bout de la langue fait trois petits bonds le long du palais pour venir, à trois, cogner contre les dents. Lo. Li. Ta. [3]»

Umberto-Umberto se lamente ainsi:

> « Nonita. Fleur de mon adolescence, angoisse de mes nuits. Pourrai-je te revoir ? Nonita. Nonita. Nonita. Trois syllabes, comme une négation faite de douceur. No. Ni. Ta. Nonita, puissé-je me souvenir de toi tant que ton image ne sera pas devenue ombre et ton séjour sépulcre[4] ».

Avec beaucoup d'humour, le **N_1** résume la partie du journal qui avait fait le délice des rongeurs. Il raconte comment Umberto Umberto enlève Nonita et s'enfuit avec elle (sur sa

---

[1]Les personnages Jacopo Belbo, Casaubon, Roberto de la Grive, Baudolino, Giambattista Bodoni, Simon Simonini étaient nés, tout comme leur *Créateur*, dans la région du nord de l'Italie.

[2]C'est le cas du *Nom de la rose* où l'action se passe dans une abbaye située quelque part entre le nord de l'Italie et la France, entre Ligurie et Provence.

[3]Nabokov, Vladimir, *Lolita*, Olympia Press, Paris, 1955, trad. de l'anglais par Eric Kahane, Gallimard, Paris, 1959.

[4] Umberto Eco, *Pastiches et postiches*, Éditions Grasset et Fasquelle, Paris, 2005, pp. 41-48.

bicyclette) en direction du Piémont. Une « folle randonnée à travers l'immensité du pays » commence : ils se rendent à Alba et puis de Gianduja à Caglianetto , puis à Nizza Monferrato, Ivrea et Condove. Mais un jour, le vertigineux périple sur les routes du Piémont est brutalement interrompu : un ravisseur en scooter séduit la vieille femme et s'enfuit avec elle. En proie au désespoir, Umberto Umberto part à la recherche de Nonita. C'est après quelques mois seulement qu'il va la retrouver, mais Nonita est méconnaissable, car son ravisseur l'avait amenée dans un institut de beauté, son visage n'a plus aucun rides, ses cheveux sont maintenant dorés et sa bouche est « regarnie ». Profondément déçu il se procure un fusil de chasse et tire sur « le misérable » fauteur. Après plusieurs tentatives échouées, il se fait arrêté et emprisonné.

À présent, sans oublier *Nonita*, jetons un clin d'œil aux deux parties préliminaires du *Il nome della rosa*[1]. Le narrateur extradiégétique (le N_1) raconte, au tout début du livre (dans une sorte de préface intitulée « Naturalmente, un manoscritto[2] »), que le 16 août 1968 on lui a mis dans les mains un livre dû à un certain abbé Vallet ; ce livre (publié à Paris en1842 aux Presses de l'Abbaye de la Source) est « en vérité » la traduction française d'une édition plus ancienne due au moine bénédictin du 17e siècle, l'érudit Dom Jean Mabillon[3] ; et reproduit « fidèlement » un manuscrit (trouvé par Mabillon dans le monastère de Melk) d'un moine du 14e siècle, Dom Adso de Melk. La « Note » nous annonce la division du manuscrit d'Adso « en sept journées » et de « chaque journée en périodes correspondant aux heures liturgiques ». L'auteur de la « Note » juge utile à la lecture les « sous-titres, à la troisième personne » ; il précise que ces quelques lignes (qui résument à la manière des romans populaires du 19e siècle, les aventures des personnages) furent additionnés par Vallet et qu'elles servent à « l'orientation du lecteur ». Ensuite, le « Prologue » donne la parole à un vieux moine, Adso de Melk, qui se fit le chroniqueur des événements de sa jeunesse, ayant eu lieu en 1327 à l'abbaye située au nord de l'Italie où il séjourna avec son maître, « le docte franciscain, frère Guillaume de Baskerville ».

Le Nom de la rose « reproduit » le manuscrit d'Adso (le narrateur intradiégétique), précédé par les précisions d'un narrateur extradiégétique (le N_1 ou l'auteur implicite), un

[1]La première édition du roman a été publiée en 1980 aux Éditions Bompiani, Milan ; nous avons consulté la trente-deuxième édition « I Grandi Tascabili », Bompiani, Milan, juin 1994.
[2]Ici, l'auteur implicite retrouve, selon l'expression de Jules Gritti, « la veine » des pastiches de l'époque de *I Verri* (Jules Gritti, *Umberto Eco*, Éditions Universitaires, 1991, p. 106).
[3]L'éditeur des œuvres de Saint Bernard, des *Acta Sanctorum ordinis Sancti Benedicti* (*Les vies des saints de l'ordre de Saint Benoît*), des *Vetera Analecta*, et des *Annales ordinis Sancti Benedicti*.

italien du 20e siècle qui raconte, entre autres, le parcours du livre au fil des siècles: le 14e siècle (le manuscrit original d'Adso de Melk), le 17e siècle (l'édition de Mabillon), le 19e siècle (la traduction de l'abbé Vallet), le 20e siècle (le livre d'Umberto Eco). On y remarque la vertigineuse mise en abyme des « sources » du roman et aussi la savante symétrie de composition : Adso, vieux, raconte ce qui lui est arrivé dans ses jeunes années tandis que le N_2 raconte en 1980 comment en 1968 il parvient à lire le manuscrit d'Adso (sa variante française). Donc : le 16 août 1968 le N_1 entre en la possession d'un livre du 19e siècle (celui de Vallet) reproduisant une édition du 17e siècle (celle de Mabillon) qui reproduisait, à son tour, un manuscrit du 14e siècle (celui d'Adso de Melk, le N_2). Le 5 janvier 1980, le N_1 se déclare « libre de raconter, par simple goût fabulateur, l'histoire d'Adso de Melk » ; il décide de faire le récit des circonstances où il a fait la « docte trouvaille » et relate la destinée de ce livre intemporel qui avait défié le temps et traversé six siècles, de sa venue au monde jusqu'à sa dernière redécouverte. Nous aimerions nous interroger un instant sur le sens de la déclaration de liberté de l'auteur implicite du *Nom de la rose*. Pourquoi c'est seulement en 1980 qu'il s'est senti libre de dire, « par simple goût fabulateur » cette histoire[1] « éloignée dans le temps » ?

Dans les années cinquante et soixante, la révolution formelle des écrivains avant-gardistes avait renié l'importance de l'intrigue romanesque. À ce sujet Alain Robbe-Grillet affirmait : « Raconter est devenu proprement impossible ». Malgré le bannissement de l'intrigue par les nouveaux romanciers, l'envie de raconter des histoires avait quand même persisté. Certains romanciers continuaient à accorder une grande place à l'action. En 1968 (année symbolique) paraissaient *Belle du Seigneur* d'Albert Cohen et *L'Œuvre au noir* de Marguerite Yourcenar. De son côté et parallèlement au Nouveau Roman, l'Oulipo continuait à développer sa réflexion originale qui était très loin d'exclure l'aventure romanesque, comme en témoignent des romans tels *La vie mode d'Emploi* (1978) de G. Perec ou *Le Vol d'Icare* (1968) de R. Queneau. Dans les années soixante, les intellectuels italiens portèrent d'ailleurs autant d'attention aux recherches françaises de l'Oulipo qu'à celles du Nouveau Roman ; tout particulièrement Italo Calvino et Umberto Eco qui furent les introducteurs de R. Queneau en Italie. Italo Calvino était membre de l'Ouvroir de Littérature Potentielle et avait traduit *Les*

[1]En France, le *Nouveau Roman* a récusé l'importance de ce que les formalistes russes appelaient la fable, d'autres l'intrigue, ou comme G. Genette, l'histoire. Pour éviter l'ambiguïté avec l'histoire des historiens et pour accentuer la parenté du *Nom de la rose* avec le type de romans illustré par Conan Doyle, Walter Scott, Robert-Luis Stevenson ou Jules Verne nous désignerons la fable (ou l'intrigue ou l'histoire), non pas simplement par le terme d'« action », mais aussi par celui d'« aventure ».

Fleurs bleues en 1967, puis avait donné diverses préfaces aux œuvres de R. Queneau. Umberto Eco, qui publiait, en 1961, *Esquisse d'un nouveau chat*[1], où il pastichait le style de Michel Butor et d'Alain Robbe-Grillet, perpétuera la démarche de Calvino en particulier avec sa traduction des *Exercices de style* (*Esercizi di stile*, Einaudi, Torino, 1986). Vers les dernières décennies du XXe siècle, l'histoire (ou intrigue ou aventure) vit sa réhabilitation. À ce sujet, U. Eco explique qu'en Italie, le « Gruppo 63 » en particulier avait, dans un premier temps, très brillamment contribué à « cette grande saison de l'expérimentalisme où l'on a tué l'intrigue », et il précise que lui-même fut « complice » de ce crime[2]. Dès 1965, lors d'un colloque[3] tenu à Palerme par les membres du groupe, certaines propositions, en particulier celles de Renato Barilli, allaient dans le sens d'une restauration de l'intrigue romanesque :

« E cosa diceva Barilli? Che sino ad allora si era privilegiata la fine dell'intreccio, e il blocco dell'azione nell'epifania e nell'estasi materialistica. Ma che stava iniziando una nuova fase della narrativa con la rivalutazione dell'azione, sia pure di una azione autre[4] ».

Peu de temps après que Jean Ricardou eut proclamé qu'un roman était pour lui, « moins l'écriture d'une aventure que l'aventure d'une écriture[5]», Umberto Eco et Cesare Sughi organisaient à Milan un colloque consacré au retour de l'intrigue[6]. Cette démarche est résumée rétrospectivement avec toute clarté possible par Umberto Eco :

« On revisitait le roman du XIXe siècle, car on estimait que le goût de l'intrigue revenait aussi dans la littérature contemporaine »[7].

Revisiter le passé, voilà un des « loisirs » du postmoderne Umberto Eco, qui, le 5 janvier 1980, se sentait « libre de raconter, par simple goût fabulateur, l'histoire d'Adso de Melk ». À ce sujet, on retrouve des indications, très explicitement exposées, dans *Postille a* « Il nome della rosa » :

« In verità non ho solo deciso di raccontare del Medio Evo. Ho deciso di raccontare nel Medio Evo, e per bocca di un cronista dell'epoca. Ero narratore esordiente e sino ad allora i narratori li avevo guardati dall'altra parte della barricata. Mi vergognavo a raccontare (…). Una maschera, ecco cosa mi occorreva.

---

[1]L'*Esquisse d'un nouveau chat* paraissait en 1961 dans la revue *I Verri* ; ensuite il fut repris dans *Diario Minimo*, Bompiani, 1963. En France, le pastiche sera publié dans *Pastiches et postiches*, Éditions Messidor, 1988.

[2]Umberto Eco dans *La Croix*, 12 juin 1982.

[3]Les *Actes* de ce colloque sont parus sous le titre *Il romenzo sperimentale*, Éditions Feltrinelli, Milano, 1966.

[4]*Postille* a « Il nome della rosa », éd. cit., p. 527; (« Et que disait-il Barilli ? Il disait que jusqu'alors on avait privilégié la fin de l'intrigue et le blocage de l'action dans l'épiphanie et dans l'extase matérialiste, mais que s'ouvrait une nouvelle phase de la narrativité, avec la revalorisation de l'action, fût-ce d'une action autre »).

[5]Jean Ricardou, *Problèmes du nouveau roman*, Seuil, Paris, 1967, p. 111.

[6]Umberto Eco et C. Sughi, *Cent'anni dopo, Il ritorno dell'intreccio*, Bompiani, Milano, 1971.

[7]Dans la préface de l'édition française de son livre *Il superuomo di massa* (*De Superman au Surhomme*, Grasset, 1993, p. 12).

Mi sono messo a leggere o a rileggere i cronisti medievali, per acquistarne il ritmo, e il candore. Essi avrebbero parlato per me, e io ero libero da sospetti. Libero dai sospetti ma non dagli echi dell'intertestualità. Ho riscoperto così ciò che gli scrittori hanno sempre saputo (e che tante volte ci hanno detto) : i libri parlano sempre di altri libri e ogni storia racconta una storia già raccontata. Lo sapeva Omero, lo sapeva Ariosto, per non dire di Rabelais o di Cervantes. Per cui la mia storia non poteva che iniziare col manoscritto ritrovato, e anche quella sarebbe stata una citazione (naturalmente). Così scrissi subito l'introduzione, ponendo la mia narrazione a un quarto livello di incassamento, dentro a altre tre narrazioni: io dico che Vallet diceva che Mabillon ha detto che Adso disse...

Ero libero ormai da ogni timore. E a quel punto ho smesso di scrivere, per un anno. Ho smesso perché ho scoperto un'altra cosa che già sapevo (che tutti sapevano) ma che ho capito meglio lavorando[1] ».

En quoi consistaient précisément les découvertes du narrateur Eco ? Dans le fait qu'« un roman n'a rien à voir, en première instance, avec les mots » et que l'écriture d'un roman est un « fatto cosmologico »[2], tout comme l'histoire que raconte la Genèse. Et, c'est ainsi que son *Il nome della rosa*, dans son hypostase d'œuvre-cosmos, devient à la fois « l'écriture d'une aventure » et « l'aventure d'une écriture ». Afin de trouver d'autres réponses à cette question, notre « visite » du passé continue avec un autre pastiche, *Esquisse d'un nouveau chat* (1961). Mais avant, on souhaite rappeler brièvement les ressemblances de composition (visibles dès le premier coup d'œil) qu'il y a entre le pastiche *Nonita* qui date de 1959 (et qui est, à notre connaissance, sa création narrative la plus ancienne qui soit publiée) et *Il nome della rosa*, sa première expérience romanesque (publié en 1980). Comme nous l'avons remarqué, les aventures des personnages des deux récits fictionnels, parodiques et romanesques, se passent au nord de l'Italie, dans la patrie piémontaise de l'écrivain. Ensuite, nous avons vu qu'il y avait, aussi bien dans le pastiche que dans le roman, une dimension réflexive, métalittéraire, due à l'introduction d'un dédoublement de l'instance narrative: un N_1 qui, par le truchement d'un manuscrit trouvé, restitue l'histoire d'un N_2. Sur ce choix littéraire, Umberto Eco est redevable évidemment à Nabokov, mais surtout à l'écrivain italien

[1]*Postille a* « Il nome della rosa », pp. 512-513 ; (« En vérité, je n'ai pas seulement décidé de raconter le Moyen Âge. J'ai décidé de raconter dans le Moyen Âge, et par la bouche d'un chroniqueur de l'époque. J'étais un narrateur débutant, et jusqu'alors les narrateurs je les avais regardé de l'autre côté de la barrière. J'avais honte de raconter. (…) / Un masque, voilà la chose qui me fallait. / Je commençais à lire et à relire les chroniqueurs médiévaux, pour en acquérir le rythme, et la candeur. Ainsi ils parlaient pour moi, et moi j'étais libre de tout soupçon. Libre de soupçons, mais pas des échos de l'intertextualité. J'ai redécouvert ainsi ce que les écrivains ont toujours su (et que tant de fois ils nous ont dit): les livres parlent toujours d'autres livres, et chaque histoire raconte une histoire déjà racontée. Homère le savait, l'Arioste le savait, sans parler de Rabelais ou de Cervantès. C'est pourquoi mon histoire ne pouvait commencer que par le manuscrit retrouvé, c'est pourquoi cette histoire aussi serait une citation (naturellement). Donc, je me suis immédiatement mis à écrire l'introduction, en plaçant ma narration à un quatrième niveau d'emboîtement, à l'intérieur de trois autres narrations: moi je dis que Vallet disait que Mabillon a dit que Adso dit… / J'étais désormais libre de toute crainte. Et je me suis arrêté d'écrire, pour une année. Je me suis arrêté parce que j'ai découvert une autre chose que je savais déjà (que tout le monde le savait), mais que j'ai mieux comprise en travaillant »).

[2]Ibidem, p. 513 ; (« un fait cosmologique »).

du 19e siècle, Alessandro Manzoni. Dans *Les Fiancés. Histoire milanaise du XVIIe siècle découverte et remaniée par Alessandro Manzoni* (qui a eu une influence assez importante sur Eco) le lecteur sera surpris de découvrir une conception du roman très en avance par rapport à son époque. Le romancier essayait une démarche tout à fait inédite qui consistait à inclure dans le corps de la narration des « espaces » qui normalement se trouvaient hors du roman et qui n'auraient que quelques lecteurs : préfaces, avant-propos, longues introductions. Effectivement, le roman comporte une introduction due à un « chroniqueur anonyme » du 17e siècle qui parodie la manière qu'ont ses contemporains de faire de la littérature. Le modèle narratif manzonien[1] est adopté par Umberto Eco dans *Il nome della rosa* où l'on retrouve trois parties préliminaires: « Un manuscrit, naturellement », « Note » et « Prologue », présentés comme faisant partie intégrante du roman.

1.3. *Esquisse d'un nouveau chat*

Qui parle et à qui on s'adresse dans ce pastiche ? Aussi impersonnel que le narrateur de *La Modification* de Michel Butor, le narrateur de l'*Esquisse*[2] s'adresse à un lecteur (et écrivain à la fois : on l'apprendra vers la fin du pastiche) appartenant à l'« espèce féline ». En le vouvoyant sans cesse, le narrateur raconte tous les postures et les sensations d'un chat blotti dans le coin d'une pièce, qui attend le moment propice pour s'emparer d'un morceau de viande. Cette « masse rougeâtre » posée sur la table le fait saliver, il lèche ses moustaches et se prépare à sauter pour la prendre. Mais, près de la table, il voit un homme et il renonce de faire le bond ». À ce moment précis, le chat vit une sensation de déjà-vu, et il se demande s'il n'avait pas vu auparavant une scène similaire dans le tableau accroché au mur où l'on montrait une taverne, un enfant, un homme, une table avec un morceau de viande posé dessus et un chat qui s'apprêtait à bondir. La proximité du tableau accroché au-dessus de la table est en même temps distance et ouverture vers d'autres mondes et réalités. En s'adressant directement à son personnage, la voix impersonnelle du narrateur dit ce que ce chat extraordinaire voit dans le tableau : « vous apercevez, tout à fait nette dans la pupille du chat, l'image d'une pièce ». Le chat voit aussi une table et un gros morceau de viande posé sur une feuille de papier. Mais, plus abyssal encore est le fait que, soudain, tout se met à bouger et que

[1]D'un certain point de vue, l'influence manzonienne est présente aussi dans sa chronique « diarique », car *Esquisse d'un nouveau chat* parodiait (nous l'avons déjà dit) le style des *Nouveaux romanciers* français.
[2]Genre littéraire apparu en Angleterre au 17e siècle, l'« esquisse » est une description égayante d'un aspect de la vie d'un pays, d'habitude écrite pour des lecteurs étrangers par quelqu'un qui se trouve sur place. Avec son style journalistique, l'esquisse est plus analytique et plus descriptive que le conte ou la nouvelle. Un auteur d'esquisses adopte un ton de causette familière, et il insinue plus qu'il ne tire des conclusions.

le chat qui apparaît dans le reflet de la pupille du chat du tableau exécute un saut vers la viande, le soldat du tableau se précipite sur le chat. C'est ainsi que le chat ne sait plus qui s'enfuit : le chat du tableau ou le chat reflété dans la pupille du chat peint. Or c'est lui-même qui, apeuré par cette situation existentielle particulièrement bouleversante, s'enfuit à toute allure. Tout lui échappe de toute part, surtout que celui qui le suit pendant sa fugue c'est l'enfant de la taverne du tableau. L'instance narratrice raconte que la viande posée sur la table de la pièce a disparu, que celle de la table du tableau apparaît encore, mais l'homme qui était dans la pièce est maintenant dans le tableau à côté du soldat. Par contre, l'enfant n'est plus dans le tableau et dans le reflet de la pupille du chat du tableau on ne voit plus le chat. La voix narratrice dit à son personnage que dans ce « labyrinthe » de reflets et de contradictions, une chose est sûre et certaine, le goût âcre et savoureux du sang sur son palais et sur papilles linguales. Moins sûr est le fait que le fuguer ne sait pas qu'est qu'il a mangé : la viande posée sur la table située à cinq pas de lui, l'enfant du tableau ou le chat que l'on voyait dans l'œil du chat du tableau ? Dans le pastiche le tableau devient un l'espace virtuel (similaire au miroir) qui reproduit un nouveau tableau et un autre encore ; on y reconnaît des éléments et des personnages du *Labyrinthe* d'Alain Robbe-Grillet: l'homme, l'enfant, les flocons de neige, la taverne. L'*Esquisse d'un nouveau chat* tend à élaborer une atmosphère qui nous permet la reconnaissance de traits récurrents de toute une génération d'écrivains. Le pasticheur reconnaît les contributions méritoires et importantes de ces auteurs à la mode, pour changer la vision sur la littérature. Chez les « nouveaux romanciers », l'écriture devient réflexion sur elle-même ou sur ses rapports avec ce qu'on appelle communément « réalité ». Cette conscience du texte dans le texte a été baptisée par la critique de noms divers : « spécularité », « mise en abyme », « métafiction », « autoréférentialité », « autoréflexivité » ou, tout simplement « réflexivité ». Ce dernier terme évoque le retour du texte littéraire sur lui-même, mais il peut suggérer également sa capacité de « réfléchir » une idéologie esthétique, une ontologie. Il est bien probable que les œuvres des écrivains publiés dans les années 1950 par les Éditions de Minuit aient influé sur la manière d'Eco de faire de la littérature. Michel Butor utilise le vouvoiement tout du long de son roman *La Modification* (1957) qui raconte le voyage d'un homme, dans le train Paris-Rome[1]. Le lecteur suit le cheminement de pensée de

[1]Le passager (Léon Delmont, quarante-cinq ans) remet en question les choix de sa vie, avant de se résigner à la platitude de son existence. Malgré la réussite de sa vie professionnelle, il étouffe auprès d'une épouse et de quatre enfants qui sont pour lui des « étrangers ». Tandis qu'il se rend à Rome, comme chaque mois, il repense à sa maîtresse italienne qu'il a l'intention de faire enfin venir à Paris pour qu'ils vivent ensemble. Il a donc pris une décision. Mais la fatigue du voyage et le flux de souvenirs des autres voyages qu'il a faits seul, avec sa femme ou avec sa maîtresse, vont modifier sa décision.

cet homme, toutes ses réflexions et ses multiples décisions « hésitantes » qui changent au fur et à mesure du trajet. L'emploi du vouvoiement oblige le lecteur à s'identifier au personnage, à être concerné par les idées qui lui viennent sans cesse. La *Modification* peut être considéré comme un bon exemple du mouvement littéraire du Nouveau roman, mouvement des années 1950 en France, refusant de donner une place primordiale à l'intrigue et s'intéressant aussi à tout ce qui entoure l'histoire principale. Avec *La Modification*, récompensé par le prix Renaudot en 1957, Michel Butor réussit le pari de raconter le bouleversement d'une vie à l'intérieur du compartiment d'un train. Le style extrêmement original, néo-réaliste, partagé entre le présent du voyage, le passé immédiat et le futur proche (typique du *Nouveau Roman*) est notamment remarquable par l'utilisation de la deuxième personne du pluriel. De cet espace clos, Delmont n'est pas le seul à sortir transformé, *modifié* : le lecteur[1], directement interpellé par l'auteur, est subjugué. Le récit à la deuxième personne[2] est une technique littéraire dans laquelle le narrateur s'adresse au lecteur, celui-ci étant le personnage principal ou un autre personnage récurrent au sein de la narration. Rares sont les textes rédigés à la deuxième personne comme *La Modification* de Michel Butor. Parmi les autres romans dont le récit est narré en grande partie ou en totalité à la deuxième personne, citons *Un homme qui dort* (Georges Perec, 1967), *Si par une nuit d'hiver un voyageur* (Italo Calvino, 1979). Michel Butor déclarait au sujet du choix du pronom « vous » de son ouvrage, qu'« il s'agissait d'une prise de conscience » :

> « Comme il s'agissait d'une prise de conscience, il ne fallait pas que le personnage dise *je*. Il me fallait un monologue intérieur au-dessous du niveau de langage du personnage lui-même, dans une forme intermédiaire entre la première personne et la troisième. Ce vous me permet de décrire la situation du personnage et la façon dont le langage naît en lui[3] ».

Cette « façon dont le langage naît en lui » coïncide avec la *façon* dont le roman est *né* : il s'écrit en même temps qu'il s'énonce. Cette idée de roman ressemble, en quelque sorte, à la conception de Pareyson par rapport à l'œuvre artistique, selon laquelle l'œuvre est un *faire* en

---

[1]Comme le résume Michel Butor : « À l'intérieur de l'univers romanesque, la troisième personne « représente » cet univers en tant qu'il est différent de l'auteur et du lecteur, la première représente l'auteur, la seconde le lecteur… » (Michel Butor, *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, collection « Tel », 1992, p. 81, reprod. de l'ouvrage publié aux Éditions de Minuit en 1960 et 1964).

[2]L'usage de la deuxième personne dans *La Modification*, le « vous » désigne le héros du récit, ce que Genette considère comme une variante de la « narration hétérodiégétique » (Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, Seuil, coll. « Poétique », Paris, 1983, p. 92).

[3]Déclaration à Paul Guth, *Le Figaro littéraire* du 7 décembre 1957, citée par Françoise van Rossum-Guyon, *Critique du roman, Essai sur « La Modification » de Michel Butor*, Éditions Gallimard, collection « Tel », Paris, 1995, p. 159.

train de se réaliser, et qui influencera beaucoup Umberto Eco. Nous traiterons ce sujet dans deux chapitres ultérieurs qui abordent des questions liées à la configuration de ses récits romanesques et à sa manière spéciale de « fabriquer » la narration sous forme de « work in progress ».

Pour le moment, revenons à *l'Esquisse d'un nouveau chat*. Pourquoi le titre du pastiche invoque-t-il un chat ? Nous avons vu que le pastiche, publié en 1961, rendait hommage aux « nouveaux romanciers[1] ». Ces écrivains qui avaient en commun le fait d'avoir remis en cause les principales caractéristiques du roman traditionnel et d'avoir tenté de redéfinir le roman, rappellent Baudelaire et son idée de modernité[2]. L'*Esquisse d'un nouveau chat* semble donner vie à un croquis d'Eugène Delacroix, « le père de la modernité » (et l'ami de Baudelaire), intitulé « Chat écrivant au pinceau » qui date de 1831. On ne saurait affirmer avec certitude que l'image de ce chat artiste, qui écrit en se servant d'un pinceau a inspiré le jeune pasticheur, mais on peut néanmoins dire qu'elle est fort illustrative dans le contexte révisionniste par rapport aux préceptes littéraires.

En 1962 apparaissait la fameuse (et très contestée) analyse du sonnet *« Les chats » de Baudelaire*[3], réalisée par Roman Jakobson et Lévi-Strauss. Si Umberto Eco avait écrit son pastiche à une date ultérieure à la publication de l'article de Jakobson et de Lévi-Strauss, on aurait pu affirmer que là se trouvait l'origine du chat de son *Esquisse*. Mais, comme nous l'avons déjà précisé, le pastiche date de 1961 et donc cette hypothèse n'est pas valable. On ne peut pas affirmer non plus que ces deux auteurs structuralistes avaient lu le pastiche d'Eco. Une autre chose, très intéressante, est le fait qu'ils voient dans ce poème un système à la fois « clos » et « ouvert » :

« Jusqu'à présent, le poème nous est apparu formé de systèmes d'équivalences qui s'emboîtent les uns dans les autres, et qui offrent dans leur ensemble l'aspect d'un système clos. Il nous reste à envisager un dernier aspect, sous lequel le poème « LES CHATS » DE CHARLES BAUDELAIRE apparaît comme système ouvert, en progression dynamique du début à la fin[4] ».

Umberto Eco abordait cette dialectique de l'ouverture-fermeture de l'œuvre d'art dans son esthétique de la réception, élaborée entre 1958 et 1962 et publiée en recueil en 1962.

---

[1]Baptisés ainsi par E. Henriot, le 22 mai 1957.
[2]Baudelaire rejetait l'imitation académique du modèle classique et proclamait la libération de l'œuvre artistique de toute considération éthique.
[3]Roman Jakobson et Claude Lévi-Strauss, « *Les Chats* de Charles Baudelaire », « L'Homme », no.1, 1962, tome 2, pp. 5-21.
[4]Ibidem, pp.18-19.

Donc, encore une fois, on ne peut affirmer qu'il y a eu des influences réciproques entre les écrits d'Eco et cet essai sur le sonnet de Baudelaire. Alors pourquoi un chat et non pas un chien ou n'importe quel autre animal ? C'est parce que les idées circulent librement et que, sans le vouloir, parfois elles s'entrecroisent. Comme nous allons le voir plus loin dans notre étude, à cette époque l' « ouverture » était un phénomène qui embrassait tous les domaines de la science et de l'art. Cet *air du temps* pourrait expliquer, en quelque sorte, toute une série de coïncidences.

Delacroix, « Chat écrivant au pinceau », croquis, 1831

Le « nouveau chat » symbolise le « nouveau romancier » qui souhaite innover, révolutionner les techniques littéraires. La fin de *l'Esquisse* montre que rien n'échappe au regard d'Eco, ni même la tendance des « nouveaux romanciers » et de la nouvelle critique à s'inspirer abondamment des analyses freudiennes. Le chat du pastiche serait tenté d'écrire l'histoire d'un chat « respectable », d'un chat royal qui vivrait des « péripéties », des « coups de théâtre » ou des « reconnaissances » inattendues[1].

[1]La pièce de Sophocle, *Œdipe-Roi*, cette tragédie grecque du destin (et à sa fonction cathartique), plaisait encore aux spectateurs de cette époque friande d'avant-garde et d'inventions sur le plan de la création littéraire.

Delacroix, « Étude de chat assis et deux croquis sommaires de tête de chat », 1831

Mais, il n'écrira pas l'*Œdipe* des chats - nous dit le narrateur. Tout d'abord par ce qu'il appartient à un univers parallèle, celui des animaux où cette histoire n'existe pas. Ensuite, c'est parce que lui-même n'est jamais resté blotti au coin de la pièce (allusion à son statut de personnage de fiction), dans cette pièce où il y a maintenant un autre chat. En frôlant l'abyme de façon manifeste le pasticheur assure ici la cyclicité de son texte : le début et la fin du pastiche parlent d'un chat pelotonné au coin d'une pièce. L'univers de l'*Esquisse* se renferme ainsi sur lui-même. Cependant, grâce aux multiples jeux de réflexions générant des niveaux de représentations emboîtés à l'infini les uns dans les autres, le texte s'ouvre vers sa dimension intérieure. L'*Esquisse* suit de près le modèle de *La Modification* qui est un roman cyclique, d'une part parce qu'il se referme sur son propre début, c'est-à-dire que la réflexion de son personnage principal, Léon Delmont, aboutit à un statu quo, d'autre part parce que ce roman n'est que le récit de sa genèse.

Avant de passer à la lecture d'un troisième pastiche d'Umberto Eco, un petit rappel de notre objectif s'impose : nous souhaitons montrer que c'est dans ces « exercices » narratifs de jeunesse que les premières manifestations de la réflexivité ont été éprouvées. Il y a une multitude d'exemples de procédés réflexifs utilisés dans les fictions ultérieures d'Umberto Eco, c'est pourquoi nous avons considéré qu'il serait utile et captivant de faire un voyage dans le temps, aux *commencements* de l' « aventure » de l'œuvre « qui se réfléchit[1] ».

[1]L'expression exacte est l' « aventure du roman qui se réfléchit » et elle appartient à Ricardou ; voir Jean Ricardou, *Le Nouveau Roman*, suivi de *Les Raisons de l'ensemble*, Éditions du Seuil, Paris, 1973 (1990), le chapitre « Le récit abymé », pp. 60-85.

Également, avant de commencer le « décodage » de *Lettre à mon fils*, il serait utile de dire quelques mots sur la « réflexivité » et la « mise en abyme », ces deux notions-clés qui structurent notre étude. Généralement, on nomme « réflexivité » la tendance d'un texte à revenir sur lui-même, à se représenter ou à se remettre en question en tant que tel. C'est justement ce que la critique anglophone désigne par l'expression « self-consciousness » : un mouvement de dédoublement de la « conscience » d'une forme littéraire. Au sens large du terme, la réflexivité est une attitude naturelle, de « surveillance » transcendante de la conscience. En littérature, la « réflexion » est la prolongation de ce mouvement de la conscience jusque dans la forme de l'œuvre, qui, prise dans son acception de texte et de langage, se présente comme l'expression d'une conscience. Elle est, tout d'abord, le signe d'une activité intellectuelle de l'instance productrice qui confère à l'œuvre un rôle autocritique : le texte réflexif se prend lui-même pour objet, en attirant l'attention sur ses propres signifiants. Selon Lucien Dällenbach, la notion de « réflexivité » constitue le dénominateur commun de tous les types de « mise en abyme ». Pour l'instant, nous n'entrons pas dans le vif du débat sur la problématique de la mise en abyme. Dans cette étape de notre recherche, disons seulement que nous sommes censés parler de mise en abyme uniquement dans les cas où un énoncé devient réflexif. Jean-Marie Schaeffer, dans un article qu'il consacre à la réflexivité en art[1], montrait la difficulté de ramener toutes les expressions de la réflexivité (par exemple : « mise en abyme », « paradoxe », « autoréflexion », « autoréférentialité », diverses associations du suffixe « méta ») à un seul et même type de réflexivité. Parmi les diverses catégories de ce qu'on appelle « réflexivité » nous mentionnons : la *réflexivité autotélique*[2] (désignant un texte qui parle directement de lui), la *réflexivité poétique* (référant à un procédé selon lequel le texte commente son système d'écriture, sa fabrication), la *réflexivité linguistique* (quand l'œuvre commente le système linguistique auquel elle fait appel), la *réflexivité conative* (incluant l'énonciation et le

[1]Jean-Marie Schaeffer, « Esthétique spéculative et hypothèses sur la réflexivité en art », dans *Littérature, modernité et réflexivité*, sous la direction de J. Bessière et M. Schmeling, Éditions Honoré Champion, Paris, 2002.

[2]Créée au XXe siècle pour désigner la conception que se font les structuralistes et les théoriciens formalistes de la littérature, la notion d'« autotélisme » désigne un principe esthétique propre à la modernité consistant à considérer l'œuvre d'art comme sa propre fin. L'autotélisme désigne également tout procédé qui, dans un texte, renvoie au texte lui-même, à la littérature en général, à la langue, à l'écriture : donc à tout ce qui dans un texte renvoie à son statut littéraire.

récepteur : le lecteur de l'œuvre), la *réflexivité référentielle* (repérée quand le texte se désigne lui-même en faisant référence au contexte extralittéraire)[1].

Nous avons affirmé plus haut que la « réflexivité » est très souvent à l'œuvre dans la production narrative d'Eco. Une question tout à fait naturelle s'impose : pourquoi l'excellent théoricien Umberto Eco n'a-t-il jamais abordé la notion de « mise en abyme » qu'on retrouve pourtant au fondement de sa création littéraire ? Selon nous, c'est parce qu'après l'usage excessif que les « nouveaux romanciers » en ont fait, la notion de *mise en abyme* est devenue, selon l'expression d'Alain Goulet[2], une « tarte à la crème » de la critique littéraire qui l'a employée souvent de façon extensive ou abusive, en dépit d'outils théoriques mis au point par des études spécialisées, dont la plus détaillée reste à ce jour encore celle de Lucien Dällenbach. Néanmoins, les ouvrages théoriques d'Eco parlent assez souvent de « miroirs », ce qui nous amène à avancer l'hypothèse qu'il s'agit chez Eco d'une « réflexion spéculaire » de longue date.

La mise en abyme, abondamment étudiée depuis Lucien Dällenbach (1977) et à propos de laquelle on parle aussi de *métafiction*, renvoie à certains procédés précis et repérables comme tels, qui introduisent dans l'œuvre d'art un mouvement de réduction ou de généralisation de celle-ci (jeux de miroir, pièce dans la pièce, etc.). Il s'agit donc d'une réflexivité plutôt formelle qui introduit dans l'œuvre un dédoublement, une relation de spécularité, non dénuée d'une dimension critique également.

1.4. *Lettre à mon fils*

Tout comme *L'Esquisse d'un nouveau* chat (qui imitait le mode performatif de *La Modification* de Michel Butor), l'écriture du pastiche *Lettre à mon fils* coïncide avec la rédaction de la lettre d'un père adressé à son fils, qui est encore un bébé. Ce qui nous intéresse dans ce récit parodique est (cette fois-ci) son organisation discursive. Précisons d'abord que nous appellerons « discours » l'usage du langage en situation pratique, envisagé comme acte effectif, et en relation avec l'ensemble des actes (langagiers ou non) dont il fait partie. En ce sens, discours est un objet de connaissance, un regard porté sur le langage en acte.

[1]Voir à ce sujet le volume no. 3, *Etendues de la réflexivité*, de la revue « Methis » (Méthodes et Interdisciplinarité en Sciences Humaines), édité par C. Letawe, E. Mouratidou et V. Stiénon, Presses Universitaires de Liège, 2010.
[2]Alain Goulet, « Aux sources de la mise en abyme. La rétroaction du sujet sur lui-même », « Elseneur » no. 11, Presses Universitaires de Caen, 1996, pp. 101-120.

En comprenant par organisation discursive la structuration de l'espace textuel, nous allons « dévoiler » dans ce pastiche deux particularités « secrètes » de l'écriture narrative d'Umberto Eco. La première, liée à sa *soif d'Infini*, se réalise concrètement au cœur de l'œuvre par le biais d'un procédé énumératif d'éléments ayant un signifié en commun. Quant à la deuxième, nous en parlerons tout à l'heure, une fois le moment arrivé.

À la veille de Noël, un père écrit à son enfant (qui est encore trop petit pour jouer) que dans les quatre années à venir, il lui offrira (dans le but de « façonner » sa « conscience de citoyen »), à chacun de ses Noëls, seulement des armes, « beaucoup d'armes, uniquement des armes » :

« … je t'offrirai des fusils. À double canon. À répétition. Des mitraillettes. Des canons. Des bazookas. Des sabres. (…). Des mitrailleuses, des poignards, des revolvers à barillet. Des colts, des winchesters, des rifles, des chassepots, des modèles 1891, des garands, des obusiers, des couleuvrines, des bombardes, des arcs, des frondes, des arbalètes (…) des épées, des piques, des harpons, des hallebardes et des grappins (…). Des rapières… des lames de Tolède… des haches d'armes, des pertuisanes, des poignards, des kriss, des javelots, des cimeterres, des viretons et des cannes-épées (…). Des sabres d'abordage… des pistolets ornés d'arabesques… des stylets… des arcs… des couteaux à scalp (…). Des pistolets petits et plats, à glisser dans la redingote… ou des lugers (…). Et encore des fusils. Des fusils de Ringo, de Wild Bill Hitchcock ou de Sambigliong (…). Bref, des armes, mon cher enfant, beaucoup d'armes, uniquement des armes. C'est cela que tu auras à chacun de tes Noëls[1] ».

La récurrence incessante, dans ce passage, du même signifié, celui d'« arme », crée une impression d'infinité : l'univers des armes est si vaste, si diversifié qu'on le présumerait sans fin. Comme nous l'avons déjà exprimé, à l'ouverture de ce chapitre préliminaire de notre étude sur la technique de mise en abyme dans l'œuvre narrative d'Umberto Eco, cette réitération reflète l'*unité dans la diversité.*

Le terme « fractale », créé par Benoît Mandelbrot[2], à partir de la racine latine *fractus* (qui signifie « brisé », « fractionné », « fragmenté ») désigne des objets dont la structure est invariante par changement d'échelle. Dans le pastiche l'idée (ou le concept) d'« arme » est la « structure » constante, transposée à l'échelle des signifiants (« mitraillettes », « canons », « bazookas », « sabres », « poignards », « revolvers », « arbalètes », « harpons » et ainsi de suite). On pourrait, donc, parler ici d'un phénomène de *fractalité du concept* d'« arme ».

[1]Umberto Eco, *Pastiches et postiches*, pp. 212-213.
[2]Benoît Mandelbrot, *Les Objets fractals*, Flammarion, Paris, 1984.

Dans son ouvrage *Sémiotique et philosophie du langage*, Umberto Eco spécifiait qu'il y a deux types de signifié : un « signifié lexical » et un « signifié textuel ». En précisant que même si on ne communique que rarement par des signifiés lexicaux isolés (car ils prennent sens en fonction des circonstances extratextuelles de l'énonciation), on ne peut comprendre le sens d'un texte (c'est-à-dire le « signifié textuel ») qu'à l'aide des signifiés lexicaux.

Nous avons annoncé au début du chapitre qu'une lecture de ce pastiche permettrait l'ouverture de la discussion sur la mise en abyme herméneutique. En effet, en le lisant attentivement, l'enchaînement de signifiants de ce pastiche affirme, *per speculum*, l'envers de ce qu'on pourrait croire à une première lecture :

> « Vous me surprenez, Monsieur - me dira-t-on - : vous qui militez dans un comité pour le désarmement atomique et flirtez avec les comités pour la paix, qui faites des marches de protestation et professez des mystiques de l'Aldermaston. Je me contredis ? Eh bien, je me contredis (Walt Withman)[1] ».

Lettre à mon fils semble convier le lecteur à prendre conscience que notre représentation de la réalité se fait, principalement et habituellement, par le biais du langage. La réduplication du signifié lexical « arme » se fait en vue d'éblouir le lecteur, de le déranger dans ces habitudes de lecture et de le pousser à voir, au-delà des mots pris dans leur dimension littérale, un sens plus profond, qui est, en dernière instance, le « signifié textuel ». Par la prolifération et la dissémination du même signifié tout au long du texte, l'auteur ne fait pas l'apologie des armes et de « leur valeur guerrière », mais au contraire, il désire faciliter la réception de son message ; il se sert d'un code (inventé par lui-même) pour travailler à l'accentuation du message. Sa stratégie consiste à répéter, à accumuler, à amplifier, voire à exagérer pour mieux faire passer son message. Pour cela, il insérera dans le pastiche son « mode d'emploi », des indices destinés à assurer le décodage du « signifié textuel » : « J'ai eu une enfance fortement, exclusivement guerrière », raconte le pasticheur qui nous dit que de « cette orgie de jeux guerriers » est sorti un homme qui n'a jamais aimé les armes et qui « a réussi à faire dix-huit mois de service militaire sans toucher un fusil », un homme qui a « horreur de la guerre »[2]. Un des passages du texte qui dévoile sa vraie intention est celui où (après avoir exposé les effets nocifs des Noëls industriels sur les enfants et insisté sur le fait que tous ces jouets automates, ces trains électriques, ces voitures radioguidées contribuent à

[1]Umberto Eco, *Pastiches et postiches*, p. 213.
[2]Ibidem, p. 215.

métamorphoser l'enfant en un « petit monstre », en un « futur directeur de camp de la mort »[1]) on nous explique la raison d'offrir de tels cadeaux à un petit garçon :

« Stefano, mon fils, je t'offrirai des fusils. Parce qu'un fusil n'est pas un jeu. C'est le départ d'un jeu. À partir de là, tu devras inventer une situation, un ensemble de rapports, une dialectique d'événements. Tu devras faire « poum » avec la bouche, et tu découvriras que le jeu vaut par ce que tu mets dedans, et non par ce que tu trouves de tout fait[2] ».

Après lui avoir appris la *pars construens* du jeu, le père passera à l'étape de la transmission des valeurs :

« Avant tout, je ne t'apprendrai pas à tirer sur les Indiens. Je t'apprendrai à tirer sur les trafiquants d'armes et d'alcool qui détruisent les réserves indiennes. (…). Je ne t'apprendrai pas à tirer sur les cannibales congolais, mais sur les marchands d'ivoire (…). Nous jouerons du côté des Arabes contre Lawrence (…). Si nous jouons aux Romains, nous serons dans le camp des Gaulois, qui étaient des Celtes, comme nous autres Piémontais[3]… ».

Son intention est celle de montrer à son fils (tout comme Guillaume à Adso) que la vérité n'est jamais dans un seul camp :

« Ainsi, cher Stefano, je t'offrirai des fusils. Et je t'apprendrai à jouer à des guerres très compliquées, où la vérité ne se trouve jamais d'un seul côté…[4] ».

Le « signifié textuel » est exposé explicitement à la fin du pastiche : une fois adulte et grâce à tous ces jeux Stefano aura, peut-être, acquis « une conscience critique à l'égard des fables », il aura appris à se « mouvoir de façon critique dans le monde réel ». Ce procédé spéculaire où l'on montre une réalité sous ses deux aspects : *envers* et *endroit*, est une des particularités du style d'Umberto Eco. On le retrouver assez souvent dans ses romans, et pour ne dévoiler que quelques exemples, citons-en trois : le thème récurrent du « monde à l'envers » (dans *Le Nom de la rose*), l'image dans le miroir de la page du journal *Times* qui devient *Sémit* (dans *La Mystérieuse Flamme de la reine Loana*) et le double journal de Simonini et de l'abbé Dalla Piccola qui présentent en alternance la *face* et le *revers* de la réalité de ce personnage avec une double personnalité (dans *Le Cimetière de Prague*). Nous avons nommé ce procédé « mise en abyme herméneutique », c'est l'équivalent de ce que Lucien Dällenbach appelle « mise en abyme du code » de déchiffrement d'un texte.

[1]Ibidem, p. 216.
[2]Ibidem, p. 217.
[3]Ibidem, pp. 218-219.
[4]Ibidem, p. 220.

2. Une énonciation mise en abyme

Un aspect qui, à nos yeux, semble relier la poétique narrative d'Umberto Eco à sa poétique de l'œuvre ouverte est celui de l'œuvre prise dans son acception de « forme » en cours de réalisation. En effet, toutes les œuvres narratives d'Umberto Eco sont construites sous forme d'œuvres en cours d'exécution. L'acte d'écriture et de lecture, ainsi que l'instance, de création et de réception, se font ingénument place au cœur de l'œuvre. Cette sorte de composition s'avère une constante de la poétique narrative de notre auteur. Depuis ses premiers essais jusqu'à son septième roman, la mise en abyme de l'énonciation (et de ses actants) demeure un des traits définitoires de sa vision d'écrivain conformément à laquelle l'œuvre doit elle-même montrer le comment et le pourquoi de son existence. Travail en cours de réalisation, l'œuvre littéraire d'Umberto Eco est une entité capable de penser sa genèse, son créateur et aussi sa postérité, c'est-à-dire ses lecteurs, situés à des décennies et des centaines d'années de distance, qui la ressuscitent et l'enrichissent en sens et symboles.

2.1. Le *work in progress* dans les *œuvres ouvertes* d'Umberto Eco

Selon nous, le *work in progress* (ou *travail en cours*) est l'un des aspects très importants de la poétique du romancier Umberto Eco. La notion de « work in progress » trouve une double application chez Eco : tout d'abord dans son travail théorique sur la réception esthétique des années soixante et ensuite dans sa pratique narrative (essais, pastiches, romans), où elle se présente sous la forme de *réflexion énonciative* (ou de mise en abyme de l'acte énonciatif, si l'on veut).

2.2. Les origines médiévales de la mise en abyme énonciative

Un des aspects captivants de la mentalité médiévale qui intéresse Eco, c'est le fait qu'au Moyen Âge, l'art avait un statut artisanal, c'est-à-dire que l'accent était mis sur le faire, sur l'œuvre qui se fait. En effet, depuis ses débuts dans la recherche philosophique avec sa thèse de doctorat sur le problème esthétique chez Thomas d'Aquin, Umberto Eco dévoila sa fascination pour la pensée médiévale (caractérisée, entre autres, par la correspondance entre le microcosme humain et le macrocosme) et le modèle d'exégèse proposé par Dante selon lequel « le scritture » peuvent s'entendre « per quattro sensi » : littéral, allégorique, moral et anagogique. C'est bien dans cette théorie médiévale du « sovrasenso » de l'écriture sacrée qu'Eco puise sa théorie de l'ouverture sémantique. Eco y décèle la définition de l'œuvre close, fermée, à laquelle il opposera l'œuvre ouverte à la pluralité infinie de sens et où « les

signes parlent d'autres signes, liés par une chaîne sans fin à de vénérables systèmes de symbolisation[1] ».

Umberto Eco hérite de Peirce l'idée de « semiosis illimité » et de Luigi Pareyson, son directeur de thèse (et de « conscience ») l'idée que la liberté de l'interprète est gage de l'infinité des interprétations possibles qui ne sauraient non plus être le fruit de l'arbitraire dans la mesure où c'est l'œuvre même qui en guide le déroulement. L'herméneutique de Pareyson affirmait qu'il n'y a pas d'exécution humaine qui ne soit pas interprétation, et que cette dernière n'est possible qu'à travers une activité absolument personnelle et singulière. La notion de formativité, tout comme l'interprétation, n'appartient pas uniquement à la sphère de l'art, car elle se retrouve dans toute expérience humaine. La formativité attaquait l'esthétique crocéenne[2] qui est une esthétique de l'œuvre accomplie, incapable de ce fait de se rendre compte du processus de formation. Dans l'optique de Pareyson, former signifie *faire*, mais un « faire tel que, tandis qu'il fait, il invente sa manière de faire[3] ». Et, la loi qui guide l'artiste dans son œuvre à faire ne précède pas l'œuvre ; elle l'accompagne plutôt, elle s'invente en même temps que celle-ci se fait. C'est ainsi que la loi suivie par l'artiste dans la création de son œuvre ne se révélera qu'une fois celle-ci accomplie. Retenons ce *credo*, car nous allons le retrouver à la base de la poétique narrative d'Umberto Eco.

Le début de son *Il cimitero di Praga*[4] nous fournit un bel exemple de mise en pratique de ce principe formateur, et en même temps une mise abyme de sa poétique narrative. Un narrateur extradiégétique affirme que le lecteur, et lui-même, découvriront ensemble l'histoire de ce livre qui s'invente au fur et à mesure qu'on le lit : le Narrateur (le N_1 extradiégétique), lui-même ne sait pas encore qui est le mystérieux scripteur (le N_2) et il se propose de l'apprendre (de conserve avec le Lecteur) tandis que tous deux (N_1 et Lecteur), en « intrus fouineurs », suivent les signes que la plume de l'autre (du N_2) couche sur le papier ». Il s'agit, dans cette partie du roman, à la fois d'une mise en abyme « énonciative » et d'une mise en abyme de la poétique de ce livre. La partie préliminaire, intitulée « Il passante che in quella grigia mattina[5] » due à un narrateur métadiégétique, nous dit que si un passant en ce matin gris du mois de mars 1897, avait traversé « à ses risques et périls la place Maubert » et ensuite

[1]Umberto Eco, « Eco sur Eco» dans *Beatus de Liébana*, p. 177.
[2]Umberto Eco s'en prend aussi à Benedetto Croce, à son verbalisme suggestif de la totalité et à sa conception cosmique de l'Art.
[3]Luigi Pareyson, *Estetica : teoria della formativita*, Bompiani, Milan, 1988, p. 59.
[4]Umberto Eco, *Il cimitero di Praga*, 1ère édition Bompiani, Milan, octobre 2010.
[5]Ibidem, p. 7.

s'était engagé dans une ruelle « au fond de laquelle passait inobservée la vitrine d'un brocanteur », il aurait vu à côté de cette vitrine, une porte, qui n'était que rarement ouverte. Si le passant avait franchi le seuil de cette porte il aurait vu un magasin plein d'objets anciens, et ensuite s'il avait pénétré par une deuxième porte il aurait vu, dans le salon et devant l'unique fenêtre, assis à sa table, un individu. Si le visiteur avait pu regarder par-dessus l'épaule de cet individu ce qu'il était en train d'écrire, il aurait vu ce que nous lecteurs, nous apprêtons à lire, et que parfois, le N_1 résumera pour ne pas ennuyer le Lecteur. Ensuite, le Lecteur est averti qu'il ne doit pas s'attendre à ce que le Narrateur lui révèle d'avance l'histoire, car lui-même ne sait pas encore qui est le mystérieux scripteur. Il se propose de l'apprendre (de conserve avec le Lecteur) tandis que tous deux, en « intrus fouineurs », suivent les signes que la plume de l'autre fait « coucher » sur le papier. Le roman devient ainsi une expérience à deux observateurs : le narrateur extradiégétique et le lecteur. D'un commun accord, ces deux « visiteurs » vont « lorgner » par-dessus l'épaule du scripteur (le N_2) ce qu'il est en train d'écrire (l'histoire romanesque) que nous (lecteurs et N_1) nous apprêtons à lire. Les « intrus fouineurs » vont espionner le journal d'un homme qui s'avère bientôt être un espion qui avait perdu sa mémoire et à qui on a recommandé d'écrire afin de retrouver son identité.

Ces premières lignes du roman nous font remarquer le performatif de l'écriture : « écrire c'est faire ». D'ailleurs, ses romans, sept sur sept, sont conçus sous forme d'écriture en train de se faire, de « productions artisanales » qui racontent le processus de leur genèse. Écrire des fictions s'avère chez Eco l'équivalent de « fabriquer », « exécuter », ce qui n'est pas loin de la racine latine de la notion de « fiction » : le mot *fingere* qui signifie « faire », « former ». On reconnaît bien ici l'influence de la théorie de la « formativité » de Luigi Pareyson, qui affirmait que toute œuvre (qu'elle soit théorique, pratique ou artistique) est « une forme en train de se former ». Et pour qu'elle soit comprise, cette « forme » compte sur le travail interprétatif d'une personne. Attiré par les préceptes esthétiques et herméneutiques de son professeur, le jeune Eco va élaborer entre 1958 et 1962 le concept de « poétique de l'œuvre ouverte » selon lequel « toute œuvre d'art, alors qu'elle est forme achevée et « close » dans sa perfection d'organisme exactement calibré, est « ouverte » au moins en ce qu'elle peut être interprétée de différentes façons sans que son irréductible singularité en soit altérée[1]». Eco développa à partir de cette théorie de l' « ouverture » un modèle métalinguistique que notre auteur va suivre, compléter, améliorer dans ses ouvrages

[1]Idem, *L'Œuvre ouverte*, p.17.

sémiotiques ultérieurs, mais également dans ses romans où il prolongera, librement sa réflexion sur le monde, les signes et la connaissance. Ce qui est très captivant dans la partie métadiégétique du *Il cimitero di Praga* est le fait que l'écriture du roman est présentée comme un acte en train de s'accomplir sous l'œil du lecteur ; elle est un acte partagé entre deux partenaires : le lecteur et le narrateur extradiégétique. Le lecteur[1] joue ici un double rôle: d'observateur direct de l'action et de participant à la création du roman (conformément aux principes esthétiques de *L'Œuvre ouverte*, en interprétant l'œuvre il devient, à son tour, co-auteur de cette œuvre). Nous voyons en cette stratégie une tentative de réhabilitation du rapport auteur / narrateur / lecteur. Selon nous, l'inclusion du lecteur dans le champ de la narration a pour fonction première de le surprendre et de le déranger dans ses habitudes de lecture. Le lecteur se trouvera ainsi impliqué dans les événements du récit, il participera à son évolution et à son écriture. Plus étonnant encore est le fait que le narrateur intradiégétique, Simonini « è ancora tra noi ». Ce personnage transgresse les frontières de son monde fictionnel pour pénétrer dans le nôtre. Tout comme le prince André Bolkonsky ou Pinocchio ou le Petit Chaperon Rouge, toutes ces « entités de la littérature » qui « sont parmi nous[2] », vêtues de l'habit de nos « habitudes culturelles » et nos « dispositions sociales[3] ».

L' « œuvre ouverte » postule que toute œuvre d'art n'existe que par son aptitude à susciter des interprétations plurielles. Mais cela ne veut pas dire qu'on pourrait lui « coller » n'importe qu'elle interprétation[4]. C'est précisément, à cause de certaines applications erronées de la théorie de la sémiose ouverte qu'Eco affirmait en 2009, au Colloque sur l'*Œuvre ouverte*, qu'à un moment donné de sa vie il a dû « fermer » parce qu'il y avait des exégètes qui « ouvraient » trop. « L'œuvre, disait le romancier, est une chose fermée, bien définie, bien close, elle est un tout fermé, bien structuré, bien organisé, un peu comme l'animal d'Aristote, un tout fini, organique, et j'ai toujours suivi cette idée d'œuvre et de forme…

---

[1]Sur les fonctions du narrataire ou du lecteur, implicite, virtuel ou même crée, voir Gerald Prince, « Introduction à l'étude du narrataire », « Poétique » no.14, 1973, pp.178-196 ou Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, Seuil, collection « Poétique », Paris, 1983, pp.90-93.

[2]Umberto Eco, *De la littérature*, Grasset, collection « Le Livre de poche », 2003, p. 22.

[3]Loc. cit.

[4]Parmi les œuvres, « bénéfiques », qui ont encouragé Umberto Eco à restaurer ses opinions sur l'*ouverture* d'une œuvre, nous considérons bien fondé le fait de mentionner ici le livre de Michael Nerlich, *Apollon et Dionysos ou la science incertaine des signes, Montaigne, Stendhal, Robbe-Grillet*. Outre la réflexion sur le rôle du hasard dans la création artistique, l'auteur prouve que la réalité du texte (même le plus expansif ou « ouvert ») exige des limites à toute interprétation. La lecture de cette étude parue en 1989 a incité Umberto Eco à faire une révision de ses théories *apertistes* : quelques mois après il publie *I limiti dell'interpretazione*. En 1992, un autre pas de son repositionnement s'accomplit avec l'apparition de l'*Interpretation and overinterpretation*. Dans les trois essais, qui forment le cœur de ce livre, Eco reprend la défense des droits du texte, en apportant une multitude d'arguments sur la manière dont l'*intentio operis* impose des limites aux interprétations abusives.

mettre l'œil dans le « trou de l'œuvre » et y voir toute l'infinité de l'univers ; c'est ça mon idée d'ouverture[1] ».

Selon Eco, le monde d'une œuvre narrative est « clos », tandis que l'univers de notre monde est « ouvert » :

> « … si nous avons un esprit ouvert, nous serons toujours disposés à revoir nos convictions. Nous disons que les lois de la gravitation universelle sont celles énoncées par Newton, ou qu'il est vrai que Napoléon est mort à St. Hélène, le 5 mai 1821. Mais, le jour où la science énoncera une formulation différente des grandes lois cosmiques, ou bien le jour où un historien trouvera des documents inédits prouvant que Napoléon est mort sur un navire bonapartiste alors qu'il tentait de s'enfuir. Tandis que nous ne pourrons jamais plus remettre en question ce que les textes littéraires nous disent explicitement[2] ».

Umberto Eco écrit ses romans, ses essais ou ses ouvrages sémiotiques, en tenant compte des acquis de la science. Dans les années 1950-1960, un phénomène d' « ouverture » embrassait presque tous les domaines de la vie et de la pensée humaine. L' « ouverture » était, à l'époque, une tendance générale aussi bien au sein des arts que dans les sciences: en mathématiques (les géométries non-euclidiennes, les théories de l'incomplétude de Gödel), en physique (le relativisme, l'indéterminisme, le principe d'incertitude de Heisenberg[3], les théories de la mécanique quantique), etc.

Certaines découvertes scientifiques[4] font changer la façon dont on pense le monde. À l'époque même où Eco rédigeait sa théorie de l'*opera aperta*, de nouvelles approches qui expliquaient les systèmes complexes naturels et sociaux dans divers domaines des sciences prônaient une ouverture et une créativité qui permettaient d'accomplir un passage du simple au complexe et un transfert de la structure au processus. Une telle évolution marque un changement de paradigme dans la pensée scientifique. Ce nouveau paradigme, né à la fois du développement et des limites des sciences contemporaines, ne délaisse pas les principes de la science classique, mais les intègre sans pour autant réduire la réalité aux unités élémentaires et aux lois générales. La théorie de l' « œuvre ouverte » témoignait de ce changement de

---

[1]Transcription personnelle des paroles d'Umberto Eco au Colloque sur l'*Œuvre ouverte*, Musée du Louvre, 2009.
[2]Umberto Eco, *De la littérature*, p. 14.
[3]Le principe d'incertitude a eu de profondes répercussions sur la façon dont nous envisageons le monde.
[4]De nombreuses notes du livre font référence aux ouvrages des scientifiques comme W. Heisenberg, Niels Bohr, Albert Einstein, Louis de Broglie et ainsi de suite.

paradigme cosmologique[1]. L' « ouverture » (de l'œuvre) proposée par Eco en 1962 se définit comme étant « une polarité de l'infini et du fini qui situe l'infini au cœur même du fini[2] ». À propos de l'homologie existante entre l'Art et la Science, Umberto Eco définit l'Art comme étant une métaphore abstraite de la vision du monde proposée et répandue par la Science. Depuis un siècle dans le monde des scientifiques on voit circuler l'hypothèse que notre univers se referme sur lui-même. Nous allons retrouver l' « insémination » de cette idée dans le domaine de la littérature où de nombreuses œuvres romanesques (comme celles de James Joyce, par exemple) sont pourvues d'une structure cyclique qui conduit leur univers narratif à se replier sur lui même. Ces univers fictionnels sont en même temps des *mondes possibles* et des « métaphores épistémologiques[3]» de notre monde de référence.

Une autre définition affirme qu'une « œuvre ouverte » est un « objet-message » qui invite son lecteur-interprète à « faire l'œuvre » avec l'auteur. Elle est un « message fondamentalement ambigu, une pluralité de signifiés qui coexistent en un seul signifiant[4] ». Eco précise qu'une telle œuvre exige de son interprète « une réponse personnelle et créatrice », capable de « la faire revivre », de la « réinventer ». L'artiste qui produit l'œuvre sait qu'il structure un message à travers son objet et donc il ne peut ignorer qu'il travaille pour un récepteur. Similaire à la mise en abyme « pure » (comme l'ont appelée Dällenbach, Genette, Dorrit Cohn) ou de type *a rose is a rose is a rose* (selon la célèbre expression de Gertrude Stein), l'acte interprétatif produit une réduplication à l'infini de l'œuvre.

L'*ouverture* de l'œuvre vers l'infini de sa profondeur se réalise concrètement avec le choix de l'instance productrice d'employer des valeurs comme l'« ambiguïté » et l'« information » grâce auxquelles l'œuvre acquiert un vaste potentiel polysémique et poétique. Dans chaque interprétation, le noyau irréductible et singulier de l'œuvre se retrouvera repris et « mis en abyme ». Paradoxalement, ce type d'œuvre est un « infini » enclavé dans le « fini », il est un système asymptotique, toujours en train de se réaliser, d'évoluer, de s'enrichir.

---

[1]À partir des années 1960 la cosmologie contemporaine accepte la théorie du Big Bang comme étant le modèle le plus satisfaisant de la création et de l'évolution de l'univers. Il y a quelque décennies, ce modèle fut remit en question car il ne concordait pas avec les théories quantiques. De nos jours, des physiciens comme Stéphane Hawking nous proposent une vision « multiunivers » (la théorie « M » ou « théorie de Tout »).
[2]Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, p. 31.
[3]Ibidem, p. 120.

Les romans d'Umberto Eco parlent eux-mêmes de leur fabrication, ils contient les clefs de leur décryptage, de leur lecture qui valident ou, au contraire, invalident les interprétations. La *réflexion énonciative* est omniprésente dans les récits fictionnels d'Umberto Eco. En suivant la définition de la « mise en abyme de l'énonciation » présentée par L. Dällenbach dans son *Récit spéculaire*, nous nous arrêterons sur quelques segments textuels du *Nom de la rose*, susceptibles de faire réfléchir sur l'œuvre *à faire* ou *en train de se faire*.

Selon Lucien Dällenbach, à qui l'on doit la description la plus étendue du procédé de la mise en abyme, trois éléments du texte peuvent être mis en abyme : l'énoncé, l'énonciation et le code. La *réflexion de l'énoncé* est le retour, le rappel du « résultat d'un acte de production ». La mise en abyme est *fictionnelle* (« dimension référentielle d'histoire racontée ») ou *textuelle* (« aspect littéral d'organisation signifiante »). Au contraire, la *réflexion de l'énonciation* consiste dans « la mise en abyme du contexte ou des acteurs de la production et / ou de la réception ». Sur la réflexion du code, Dällenbach ne s'attarde pas longuement, voire presque pas du tout.

Sous le signe de l'amplitude il propose trois figures essentielles : la *réduplication simple*, qui consiste en un rapport de similitude élémentaire ; la *réduplication à l'infini*, dans laquelle le fragment inclus inclut lui-même un fragment ayant cette relation de similitude ; et la *réduplication répétée* ou *spécieuse*, dans laquelle le fragment est censé inclure l'œuvre qui l'inclut.

Quant à la portée, le théoricien entrevoit trois sortes de mises en abyme, reflétant trois formes de *discordance* entre l'ordre de l'histoire (*diégèse*) et celui du récit (*narration*) : la mise en abyme *prospective*, qui « réfléchit avant terme l'histoire à venir » ; la mise en abyme *rétrospective*, qui « réfléchit après coup l'histoire accomplie » ; la mise en abyme *rétro-prospective*, qui « réfléchit l'histoire en découvrant les événements antérieurs et postérieurs à son point d'ancrage dans le récit ».

Mise en abyme imagée de type 2 : la réplication à l'infini

Pour réfléchir sur la mise en abyme énonciative, il nous faudrait commencer par la différenciation proposée par Émile Benveniste. En 1966, dans les *Problèmes de linguistique générale* (chapitre XIX), le linguiste français posait la distinction entre deux registres d'énonciation de *l'histoire* et du *discours*. Cette distinction entre ces deux niveaux (ou aspects) de l'analyse d'un récit occupera une place importante dans la narratologie fictionnelle. Si le premier terme sert à identifier les événements auxquels un texte se réfère, le second indique la manière dont ces événements sont présentés. Comme nous montrerons par la suite, la relation histoire / discours dans *Il nome della rosa* est étroitement liée à la mise en abyme de l'énonciation. Les événements exposés dans le texte sont présentés par le narrateur diégétique (intradiégétique) sous forme de travail en cours de développement. Le flash-back (analepse) et le saut en avant (prolepse) ne manquent pas, malgré le désir d'Adso de respecter l'ordre chronologique des faits.

2.3. La mise en abyme énonciative dans *Il nome della rosa*

Du début à la fin, *Le Nom de la rose* témoigne que le récit narratif est un travail en cours de réalisation. Le roman débute par la narration des événements et des circonstances dans lesquelles un présupposé manuscrit est tombé entre les mains d'un premier Narrateur (appartenant au 20e siècle). Ledit manuscrit de Dom Adson de Melk est, en fait, la traduction française d'une édition du 19e siècle qui reproduisait fidèlement un manuscrit datant du 17e. Cet emboîtement des sources ne s'arrête pas là, car ce dernier manuscrit à son tour reproduisait le manuscrit de Don Adson de Melk, un moine du 14e siècle. Ce premier narrateur nous fait croire que le roman que nous sommes en train de commencer à lire, est la traduction italienne qu'il fait de l'édition française de ce manuscrit, due à un certain abbé Vallet. Ensuite, la narration est laissée à la charge du narrateur diégétique et intradiégétique Adso de Melk, un vieux moine bénédictin qui nous fait le récit de ses aventures de jeunesse.

Le Mirage des sources, l'intitulé de l'ouvrage que Roger Dragonetti a consacré à l'art du faux dans le roman médiéval, parle longuement de la fréquence du manuscrit trouvé au Moyen Age, en particulier dans la chanson de geste, où la trouvaille se veut le garant de l'authenticité des faits racontés, et dans les chroniques anglo-normandes, comme *Le Roman de Troie* de Benoît de Saint-Maure. Dans *Il nome della rosa*, le manuscrit trouvé ne garantit rien, au contraire il rend les choses plus problématiques encore. Il a le double rôle d'introduire le lecteur dans le monde particulier des livres et de leur transmission tout au long des siècles et de lui rappeler la transition entre le monde de la fiction (l'intérieur de l'œuvre) et le monde de l'auteur (son extérieur).

La mise en abyme de l'énonciation est, tout d'abord, une mise en avant, dans la diégèse, du « producteur » et/ou du récepteur du récit d'Adso. Des formules comme « je m'apprête à laisser sur ce vélin, témoignage des événements admirables et terribles… » ou « je fus … le témoin d'événements dignes d'être consignés, tel qu'à présent je le fais, et confiés à la mémoire de ceux qui viendront après moi », suggèrent que l'histoire qui est en train de s'écrire prend en compte son récepteur auquel le narrateur s'adresse à maintes reprises : « … mon bon lecteur, tu pourras peut-être déduire … car je ne t'ai pas promis une composition parfaite, mais bien une liste de faits…».

Le work in progress est suggéré également par des énoncés réflexifs où l'instance narratrice s'adresse à son récit : « Mais reprends le fil, ô mon récit, car ce moine sénescent

s'attarde trop dans les marginalia. Dis plutôt que nous arrivâmes à la grande porte de l'abbaye …». Pour des chercheurs tels Christian Metz l'énonciation est un acte sémiologique par lequel certaines parties d'un texte nous parlent de ce texte comme d'un acte. En effet, les énoncés précédents montrent que le texte parle de lui comme d'un acte en train de s'accomplir. L'adresse du narrateur à son récit est une formule performative[1] qui vise, à faire quelque chose : raconter son histoire. En même temps que l'énoncé est produit, l'acte narratif est réalisé, l'histoire avance vers son début : « nous arrivâmes à la grande porte de l'abbaye ».

Certaines marques d'énonciation ont plus de force illocutoire[2] que d'autres, prenons comme exemple les énoncés suivants: « … je fus avec lui le témoin d'événements dignes d'être consignés, tel qu'à présent je le fais…» et « Dans les pages qui suivent, je ne veux pas m'attarder à des descriptions de personnes… » ou « Qui il fut, et qu'il fit, mon bon lecteur, tu pourras peut-être mieux le déduire des actions qu'il mena dans les jours que nous passâmes à l'abbaye. D'ailleurs je ne t'ai pas promis une composition parfaite, mais bien une liste de faits… » ou encore « Et il est temps, comme jadis nous le fûmes, que mon histoire s'approche d'elle : puisse ma main ne point trembler au moment où je m'apprête à dire tout ce qui ensuite arriva ».

Sachant que le récit est un discours qui intègre une succession d'événements, la temporalisation énonciative permet de les situer les uns par rapport aux autres. Ainsi, l'énonciateur, dans le roman, choisit de présenter son histoire comme forme énumérative de « faits » qui suivent un fil (aussi *onirique* que celui d'Ariane).

Les références à la « main » (qui écrit) dans l'énoncé que nous venons de citer plus haut et dans celui qu'on retrouve à la fin du livre: « Il fait froid dans le scriptorium, j'ai mal au pouce » ou à la « langue » (qui parle) : « …mais freine ton impatience, ô ma langue

---

[1]Depuis l'Antiquité, les grammairiens font remarquer qu'il existe un lien entre la "mélodie" d'un énoncé, et la "modalité" de son accomplissement. Le terme traditionnel de « modalité » coïncide partiellement avec celui d'« illocution » dans la théorie des actes de langage de John Langshaw Austin. Dans son ouvrage *How to do things with words* (1962, traduit en français par *Quand dire c'est faire*), le philosophe anglais avait prêté une attention particulière à un certain type d'énoncé qu'il avait qualifié de « performatif » (de l'anglais « to perform » qui signifie « faire », « accomplir »).

[2]La théorie des actes de langage d'Austin fut reprise et développée par John Searle dans deux ouvrages : *Speech Acts* (1969, traduit en français sous le titre *Les Actes de langage*) et *Expression and Meaning* (1979, traduit *Sens et expression*). Reprenant l'idée selon laquelle la production d'un énoncé revient à accomplir un certain acte, Searle appelle « force illocutoire » ce qui permet d'établir sa valeur d'acte de langage. Pour lui, le contenu d'un énoncé résulte de sa force illocutoire ajoutée à son contenu propositionnel. Des énoncés différents peuvent avoir le même contenu propositionnel tout en correspondant à des actes de langage différents.

pétulante. Parce que le jour dont je parle, et avant la nuit moult choses encore se passèrent qu'il sera bon de relater » et « … une vision qu'à grand-peine aujourd'hui encore ma langue parvient à dire » comportent une valeur métonymique.

Le vieux moine invoque la grâce divine afin qu'il soit un « témoin transparent ». Son désir de neutralité se fait dans l'espoir que ce récit composé de « signes de signes » sera mieux réceptionné par ses lecteurs de tout temps ou tout pays :

« Giunto al finire della mia vita di peccatore, mentre canuto senesco come il mondo, nell'attesa di perdermi nell'abisso senza fondo della divinità silenziosa e deserta (…) mi accingo a lasciare su questo vello testimonianza degli eventi mirabili e tremendi a cui in gioventù mi accadde di assistere, ripetendo verbatim quanto vidi e udii, senza azzardarmi a trarne un disegno, come a lasciare a coloro che verranno (se l'Anticristo non li precederà) segni di segni, perché su di essi si eserciti la preghiera della decifrazione.

Il Signore mi conceda la grazia di essere testimone trasparente degli accadimenti che ebbero luogo all'abbazia…[1]».

Adso assigne à ses lecteurs la tâche de l'interprétation de son texte (ce qui nous fait penser au rôle du lecteur théorisé par Umberto Eco dans *L'Œuvre ouverte* et *Lector in fabula*). « On écrit en pensant à un lecteur », nous dit l'écrivain dans son *Apostille au «Nom de la rose »*, et son Adso fait de même. Quand l'écriture du livre est finie, un « dialogue » (d'où l'auteur est exclu) va s'instaurer entre le texte et ses lecteurs. Quant à l'invocation adressée à Dieu (« Que le Seigneur m'accorde la grâce d'être le témoin transparent… »), il se doit de dire qu'elle s'inscrit dans la tradition antique gréco-latine de l'invocation des dieux et de la muse. Adso sollicite « la divinité silencieuse » dans le but de l'aider dans sa tâche de faciliter à ses lecteurs posthumes la réception de son message. La figure du lecteur est conviée aussi à d'autres étapes du récit :

[1]*Il nome della rosa,* p. 19 ; («Arrivé à la fin de ma vie de pécheur, tandis que chenu, vieilli comme le monde, en attendant de me perdre dans l'abîme sans fond de la divinité silencieuse et déserte (…), je me prépare à laisser sur ce vélin témoignage d'événements merveilleux et terribles auxquels dans ma jeunesse il me fut donné d'assister, en répétant verbatim ce que j'ai vu et entendu, sans me hasarder à en tirer un dessein, comme pour laisser à ceux qui viendront (si l'Antéchrist ne les précédera) des signes de signes, afin que sur eux s'exerce la prière du déchiffrement. /Que le Seigneur m'accorde la grâce d'être le témoin transparent des événements qui eurent lieu à l'abbaye… »).

« Ma per permettere al mio lettore di capire meglio l'importanza di quell'incontro, dovrò cercare di ricostruire le vicende di quegli anni, così come le avevo comprese e durante il mio breve soggiorno nell'Italia centrale, da parole sparse del mio maestro, e ascoltando i molti colloqui che Guglielmo aveva avuto con abati e monaci nel corso del nostro viaggio.

Cercherò di dirne cosa avevo capito, anche se non son sicuro di dire bene queste cose[1] ».

Le dispositif énonciatif du récit d'Adso met en abyme, non seulement le récepteur, mais la production de l'œuvre même :

« …ho quasi l'impressione che quanto ho scritto su questi fogli, che tu ora leggerai, ignoto lettore, altro non sia che un centone, un carme a figura, un immenso acrostico che non dice e non ripete altro che ciò che quei frammenti mi hanno suggerito, né so più se io abbia sinora parlato di essi o essi abbiano parlato per bocca mia[2]».

Ces lignes contituent un bon exemple de mise en abyme aporique, car ce fragment de l'œuvre réfléchit l'œuvre qui l'inclut. La réflexion de l'œuvre sur elle-même continue, en exprimant ses incertitudes :

« Ma quale delle due venture si sia data, più recito a me stesso la storia che ne è sortita, meno riesco a capire se in essa vi sia una trama che vada al di là della sequenza naturale degli eventi e dei tempi che li connettono. Ed è cosa dura per questo vecchio monaco, alle soglie della morte, non sapere se la lettera che ha scritto contenga un qualche senso nascosto, e se più d'uno, e molti, o nessuno[3] ».

D'un point de vue herméneutique, on reconnaît dans le passage ultime du roman la théorie des quatre sens de l'écriture. Le vieux moine se demande « si la lettre qu'il a écrite » comporte un, plusieurs ou aucun sens. On y décèle bien la théorie médiévale de l'*allégorisme* qui prenait sa source chez saint Paul (*videmus nunc per speculum in aenigmate, tunc autem facie ad faciem*) et qui fut reprise par de nombreux auteurs : saint Jérôme, saint Augustin,

[1]Ibidem, pp. 56-57; (« Mais pour permettre à mon lecteur de mieux comprendre l'importance de cette rencontre, il faudra que je cherche à reconstituer les vicissitudes de ces années-là, telles que je les avais comprises, et durant mon court séjour dans le centre de l'Italie, d'après les paroles éparses de mon maître, et en écoutant les nombreuses conversations que Guillaume avait eues avec les abbés et les moines au cours de notre voyage. / Je chercherai de dire ce que j'en avais compris, même si je ne suis pas sûr de bien dire ces choses-là »).

[2]Ibidem, pp. 502-503; («… j'ai presque l'impression que ce que j'ai écrit sur ces feuilles, que tu vas lire maintenant, lecteur inconnu, n'est rien d'autre qu'un centon, un poème figuré, un immense acrostiche qui ne dit et ne répète rien d'autre que ce que ces fragments m'ont suggéré, et je ne sais plus si c'est moi qui ai parlé d'eux jusqu'à présent ou si ce sont eux qui ont parlé par ma bouche »).

[3]Ibidem, p. 503; (« Mais que ce soit l'un ou l'autre cas, plus je me récite l'histoire qui en est sortie, moins je réussis à comprendre si elle recèle une trame qui va au-delà de la séquence naturelle des événements et des temps qui les relient. Et c'est difficile pour un vieux moine, au seuil de la mort, que de ne point savoir si la lettre qu'il a écrite contient un certain sens caché, et si elle en contient plus d'un, beaucoup, ou point du tout »).

Scot Erigène, Bède le Vénérable, Alain de Lille, Thomas d'Aquin, etc. Le narrateur se demande, également, si les feuilles éparses qu'il avait ramassées sur les lieux où autrefois s'érigeait l'imposante abbaye (beaucoup d'années après les événements « terribles » passés ici en 1327), contiennent un message anagogique. Si à travers ces *débris de livres* (que le moine consulta comme un oracle tout au long de sa vie depuis leur « récolte » et jusqu'au moment présent - le moment de l'écriture du livre -) transparaît la volonté de Celui qui avait exigé de lui l'écriture du livre, la voix « puissante comme une trompette » qui disait : « Ce que tu vois, écris-le dans un livre ».

Encore une fois, le livre est présenté comme « inachevé », à l'image des pages incomplètes » ramassées lors d'un second voyage en Italie, parmi les ruines de la bibliothèque. Son manuscrit, nous dit Adso, « ne dit et ne répète rien d'autre que ce que ces fragments lui ont suggéré »; ensuite il doute si c'est lui qui a parlé d'eux ou si ce sont ces fragments « qui ont parlé » par sa bouche. L'interrogation d'Adso parle du dialogue qui existe (pendant l'exécution de l'œuvre) entre ce texte qui est en train de s'écrire et tous les autres textes écrits antérieurement. Toujours dans *Postille a « Il Nome della Rosa »*, Eco affirme qu'on n'écrit des ouvrages « que sur d'autres livres et autour d'autres livres ». Comme nous l'atteste « la poétique explicite » du roman, de cette façon « les livres parlent entre eux », ils dialoguent incessamment.

L'excipit relance l'incertitude du narrateur au sujet de son destinataire inconnu et du contenu de son récit :

> « Fa freddo nello scriptorium, il pollice mi duole. Lascio questa scrittura, non so per chi, non so più intorno a che cosa: stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus[1] ».

Par son ambiguïté, l'*excipit* favorise l'« ouverture » du texte et promet au lecteur « un mystère à découvrir[2] ». Le vieux moine nous présente constamment son récit comme étant un « message fondamentalement ambigu, une pluralité de signifiés qui coexistent en un seul signifiant[3] », pour que finalement cette « ambiguïté » devienne « une fin explicite de l'œuvre[4] ». Le « devoir à accomplir » que le narrateur assignait, dans le « Prologue », à son

[1]Loc.cit. («Il fait froid dans le scriptorium, le pouce me fait mal. Je laisse cet écrit, je ne sais pas pour qui, je ne sais plus à propos de quoi : stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus »).
[2]« L'œuvre d'art n'est plus un objet dont on contemple la beauté bien fondée mais un mystère à découvrir, un devoir à accomplir, un stimulant pour l'imagination » (Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, p. 21).
[3]Idem, p. 9.
[4]Loc. cit.

lecteur sous forme de « prière de déchiffrement » devient à la fin du livre « un stimulant » pour son imagination.

L'énumération de réflexions énonciatives pourrait continuer. Les énoncés réflexifs cités ci-dessus s'écrivent tout en s'énonçant ; le roman s'écrit tout en produisant la « théorie » de son écriture et de son tracé. C'est pourquoi nous repérons dans ces fragments de l'œuvre, la technique baptisée par Lucien Dällenbach, « mise en abyme de l'énonciation », c'est-à-dire « une réflexion » ou « un métatexte » sur l'élaboration de sa propre écriture.

Le « Deuxième jour » à « Tierce », Guillaume et Adso montent au scriptorium. Quand le vieux Adso veut raconter cet épisode à son lecteur, il fait une « digression » d'ordre métadiégétique sur les souffrances endurées par les scribes, les rubricaires, les chercheurs, enfin tous ceux qui, comme lui, s'adonnent à l'écriture :

« Avevo allora passato piccola parte della mia vita in uno scriptorium, ma molta ne passai in seguito e so quanta sofferenza costi allo scriba, al rubricatore e allo studioso trascorrere al proprio tavolo le lunghe ore invernali, con le dita che si rattrappiscono sullo stilo (quando già con una temperatura normale, dopo sei ore di scrittura, prende alle dita il terribile crampo del monaco e il pollice duole come se fosse stato pestato). E questo spiega perché sovente troviamo in margine ai manoscritti frasi lasciate dallo scriba come testimonianza di sofferenza (e di insofferenza) quali "Grazie a Dio presto si fa buio", oppure "Oh, avessi un bel bicchiere di vino!", o ancora "Oggi fa freddo, la luce è tenue, questo vello è peloso, qualcosa non va". Come dice un antico proverbio, tre dita tengono la penna, ma il corpo intero lavora. E dolora[1] ».

Le fragment de texte réflexif que nous venons de citer (qui a une valeur métonymique, également) constitue une mise en abyme de l'acte scriptural en soi (que nous rangeons parmi les mises en abyme de l'énonciation). Le narrateur décrit cet acte comme un dur labeur du corps entier de celui qui pratique l'écriture. Le texte nous exemplifie ici le fait qu'à l'origine de tout texte se trouve un acte « sacrificiel » qui fait du scribe ou du chercheur, un martyr de l'art ou de la connaissance.

[1]*Il nome della rosa*, pp. 134-135, (« J'avais alors passé une petite partie de ma vie dans un scriptorium, mais j'en passai une grande par la suite et je sais combien il en coûte de souffrances au scribe, au rubricaire et au chercheur de passer à sa table les longues heures d'hiver, avec les doigts qui s'engourdissent sur le stylet (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). Et cela explique pourquoi nous trouvons souvent en marge des manuscrits des phrases laissées par le scribe comme témoignage de souffrance (et de l'impatience) telle que : « Grâce à Dieu, très bientôt il va faire sombre », ou bien : « Oh ! si j'avais un bon verre de vin ! », ou encore : « Aujourd'hui, il fait froid, la lumière est faible, cette peau est pleine de poils, quelque chose ne va pas ». Comme dit un ancien proverbe, trois doigts tiennent la plume, mais tout le corps travaille dur. Et endure »).

Adso reprend le fil de son histoire : « Ma dicevo del tavolo di Venanzio ». Ce qu'il relate ensuite est lié au processus de création d'un livre. Sur un rayonnage de la table du traducteur, Adso avait vu « des feuilles non reliées » écrites en latin, d'une « façon hâtive », et il en déduit qu'il s'agissait de ses traductions récentes. Ces feuilles « difficilement lisibles » représentent une des étapes de la genèse d'un ouvrage ; ces feuilles qui « ne constituaient pas les pages d'un livre » illustrent une fois de plus le *work in progress*. Pour prendre la forme d'un livre, elles auraient dû être confiées à un copiste et à un enlumineur. Le livre grec ouvert sur le lutrin suggère un travail en cours (malheureusement interrompu). L'ouvrage sur lequel le moine « accomplissait ces jours derniers son travail de traducteur », était *L'Âne d'or* de Lucien de Samosata, un livre déconseillé aux novices comme Adso.

Un autre objet artistique en cours de réalisation est le reliquaire du maître verrier de l'abbaye : Nicolas de Morimonde, dont il est question dans le chapitre « Premier jour », « Vêpres ». Ce reliquaire en train de se faire est à l'image du récit du vieux Adso (qui se construit au fur et à mesure que l'histoire se tisse).

Tous ces exemples d'énoncés réflexifs (et de mise en abyme) témoignent que l'œuvre fictionnelle d'Umberto Eco ne cesse de « raconter sa naissance »[1]. Cette propriété de l'œuvre de *raconter sa naissance*, ainsi que l'invitation qu'elle lance constamment à l'interprétation, équivalent à une « ouverture » vers l'« abyme » de sa profondeur.

Nous allons à présent orienter notre regard vers les œuvres narratives d'Umberto Eco consacrées au Moyen Âge. Nous allons plonger dans l'univers infiniment riche de deux romans où histoire réelle, mythe et imaginaire se confondent pour offrir la chronique fidèle d'une époque qui souvent et injustement est appelée « la nuit noire de l'humanité », deux romans qui montrent combien cette idée stéréotypée est fausse. *Il nome della rosa* et *Baudolino* complètent nos connaissances sur l'homme médiéval, sur la science sapientiale et encyclopédique de ses rhéteurs, théologiens, linguistes, sur son art qui se nourrit de merveilles, sur sa pensée magique et sa vision lumineuse et admirable de la nature et du monde. Tout est, pour cet aïeul éloigné, l'œuvre de Dieu et le monde entier est une merveille.

Notre dessein est de prouver que ce qu'on appelle aujourd'hui « mise en abyme » est un procédé ancien dont le romancier se sert de la même manière que les poètes et les artistes médiévaux.

[1]Nous renvoyons ici à une phrase des *Notes marginales sur la poésie de Pasternak* de Roman Jakobson : « Les véritables œuvres d'art, quoi qu'elles disent, ne font en fait que raconter leur naissance ».

En raison de la continuité d'*épistémè*, nous avons choisi de traiter ensemble les deux œuvres romanesques entièrement médiévales de l'écrivain (la première et la quatrième selon l'ordre chronologique). Pour nous en tenir à ce schéma, nous allons inclure dans la deuxième partie de notre étude *Il pendolo di Foucault*, roman contemporain aux résonances médiévales.

DEUXIÈME PARTIE : LE MOYEN ÂGE ET SES MIROIRS

1. La constellation du *Nom de la rose*

Ce chapitre comporte une partie qui aborde la genèse du roman d'Umberto Eco d'un point de vue morphogénétique, suivie de trois sous-chapitres où nous traitons les différents types de mise en abyme pratiqués par le romancier : herméneutique, onirique, taxinomique (ou du signifié).

1.1. La morphogenèse du Roman

La narration chez Umberto Eco possède une architecture remarquable. Pour décrire les formes surprenantes que le récit romanesque revêt, nous avons sympathisé avec des théories morphologiques et morphogénétiques qui mettent des principes universels à l'origine des formes vivantes. Des auteurs comme René Thom, Rupert Sheldrake, David Bohm ont influencé notre réflexion sur de la structuration interne du premier récit romanesque d'Umberto Eco : *Il nome della rosa*. Ces lectures nous ont fait nous interroger sur son embryogenèse (c'est-à-dire sur le principe qui l'a amené à la vie) et sur sa nature (archétypale, métalinguistique ou purement formelle ?).

René Thom, en appliquant la topologie et la théorie des catastrophes à la biologie, a explicitement évoqué l'idée aristotélicienne du schéma hylémorphique selon laquelle la matière aspire à la forme. Attirée par le noyau ontologique de cette représentation : la cause (ou le principe) qui génère aussi bien les formes que les matières, nous avons mis en corrélation cette « force formatrice » qui détermine la morphologie de l'œuvre avec l'« idée séminale », essentiellement épiphanique, qui est à l'origine des créations fictionnelles d'Umberto Eco.

Au niveau du macro-récit du *Nom de la rose*, l'existence d'une sorte d'*unité sémantique* minimale nous permet de parler de l'œuvre en tant que *forme* parfaite où

s'articulent sans cesse son point de départ et son point d'arrivée. En prenant la forme d'une répétition thématique, cette unité minimale d'information du roman se réitère incessamment dans le texte entier et lui confère une structuration *fractale.* Ce qui rend unique la démarche poétique d'Umberto Eco est le fait que ces éléments récursifs renvoient à l'ontogenèse même de l'œuvre, à ce qu'on pourrait dénommer le *big-bang* de l'univers de la fiction. À plusieurs reprises, Umberto Eco a relaté qu'il existe à l'origine de ses romans une expérience visionnaire, une expérience épiphanique qui constitue le véritable déclencheur de l'acte créateur. Suivons ses déclarations au sujet de l'image séminale de son premier roman :

« J'étais simplement frappé par l'image d'un moine empoisonné tout en lisant un livre (…).

« …je me suis rappelé une expérience vécue à l'âge de seize ans : en visitant un monastère bénédictin (Santa Scolastica di Subiaco), j'avais passé sous quelques arcades médiévales et puis j'étais entré dans une bibliothèque sombre, où j'avais trouvé, ouvert sur un lutrin, un exemplaire des *Acta Sanctorum*. Dans un silence profond, j'avais feuilleté ce tome volumineux, à peine éclairé par la lueur de quelques rayons que les vitraux laissaient pénétrer à l'intérieur de la salle, j'avais ressenti une sorte de frisson. À distance de plus de quarante années, ce frisson a resurgi de mon subconscient.

C'était cela, l'image séminale. Le reste est venu petit à petit, au fil de mes efforts pour donner un sens à cette image[1] ».

Enthousiasmée par la découverte de ces « unités » ou « structures [2]» archétypales que sont les visions épiphaniques, nous les avons baptisées *abyssèmes*[3]. En effet, ils constituent la base de ce qu'on pourrait appeler *la morphologie subtile* de l'œuvre romanesque d'Umberto Eco. À notre avis englober ces événements ontogénétiques préalables à la création du roman et les considérer comme des éléments de la poétique narrative du romancier Eco, serait fort légitime. Se développant à partir de l'*abyssème*, le roman est le modèle macroscopique des images archétypales de la vision épiphanique de l'écrivain. Plus précisément encore, ce que

[1]Umberto Eco, *Confessions of a Young Novelist* ; la traduction en français nous appartient.
[2]Le terme de *structure* que nous employons est synonyme de *forme*, vue en tant que système de relations entre les multiples niveaux de l'œuvre.
[3]Terme composé de deux éléments : le latin « abyssus » (« abyme ») et « sème » (qui, linguistiquement, se définit comme étant toute combinaison de plusieurs signes simples pour exprimer une idée). Exemple de sèmes: Si on prend le lexème « fauteuil », les sèmes pertinents sont: « destiné à ce qu'on s'y assoie », « avec dossier », « pour une personne », « avec bras », « sur pied(s) ». Dans cet exemple, le terme générique de « siège » porte le nom d'archisème. Pour une meilleure définition du « sème », nous indiquons l'ouvrage de J. Courtés, *Introduction à la sémiotique narrative et discursive : méthodologie et application*, préfacé par Julien Greimas, Édition Hachette, Paris, 1976, p. 46 (où le sème est désigné comme « l'unité sémantique de base, élément de signification minimal, qui n'apparaîtra comme tel qu'en relation avec un autre élément qui n'est pas lui: il n'a de fonction que différentielle et, de ce fait ne peut être saisi que dans un ensemble organique, dans le cadre d'une structure »).

nous entendons par *abyssème* est justement la semence cosmogonique qui féconde le monde fictionnel. Au fond, ces visions préexistantes à l'œuvre appartiennent à la catégorie des phénomènes d'ordre onirique. On peut dire que l'*abyssème* deviendra un élément dans la structure du monde romanesque, une sorte de centre de l'écu, contenant, en germe, la totalité de son univers. À travers la compréhension de ces unités archétypales se révèlent les forces causales agissantes, productrices de mondes fictionnels. De plus, le fait d'incorporer ce noyau *épiphanique* à notre étude de la mise en abyme du roman d'Umberto Eco a élargi la compréhension du phénomène de la mise en abyme. D'ailleurs, c'est en ce sens que nous comprenons la *fractalité* ultime de l'œuvre romanesque.

Narrer signifie pour Umberto Eco « délivrer » la graine séminale reçue lors du moment où les « portes » de sa « perception » s'ouvrirent largement vers l'intériorité de sa conscience. Contemplation et introspection s'accordent pour que cette « singularité[1] » puisse surgir à la surface de sa psyché. L'*abyssème* est un archétype ; il provient d'un monde transcendent à notre monde macrophysique. Il est le moteur qui déclenche l'acte de création.

La narration du *Nom de la rose* se referme sur elle-même et obéit, *grosso modo*, au schéma suivant :

1) Un moine 2) Un livre 3) Une mort

Ce schéma se réitère inlassablement dans le roman. C'est justement ce qui fait de l'*abyssème* une sorte de structure ontologique[2], de dimension intérieure qui relie l'œuvre à l'*infini*. L'univers romanesque contient certains aspects, seulement en apparence extérieurs à cette unité significative minimale (traditions de pensée, culte, des reliques, etc.) qui sont, en réalité, indissolublement liés à l'*épistème* du monde fictionnel.

Une exégèse du roman d'Umberto Eco, vu d'un point de vue insolite : celui d'écriture de vision épiphanique (de transcription de la vision séminale) faciliterait la prise de conscience sur la nature archétypale du roman et sur son irréductible singularité de *point*

[1]Ici la « singularité », devrait être envisagée dans son acception de « point infinitésimal » de la structure romanesque où toute sa « masse » est concentrée.

[2]L'emploi du mot « structure » n'a dans ce contexte aucune liaison avec le structuralisme. Eco lui-même avait proclamé la « mort de la structure » dans son livre *La struttura assente* (Bompiani, Milan, 1968), où il « démolissait » ce que Claude Lévi-Strauss appelait « structuralisme ontologique ». Nous partageons la définition de Frédéric Nef qui entend par structure ontologique de l'œuvre « ce qui rend compte de la nature d'une chose (l'appartenance à une espèce, à une classe), de la singularité de cette chose comment elle diffère de toutes les autres et enfin de sa composition interne ».

géométrique. La disposition de « voyance » d'Umberto Eco est la cause première de son activité d'écrivain. Les « idées séminales » qui l'ont poussé à écrire des fictions constituent les noyaux autour desquels il construit les mondes possibles. Ces images « abyssales » apparaissent indépendamment de sa volonté, ils surgissent spontanément dans certaines circonstances de sa vie. Étape *in principio* du processus de création, l'expérience épiphanique détermine la *forme* de l'univers narratif. Dans cette optique, la version élargie de l'*abyssème* qu'est l'œuvre est une *réplique* de celui-ci (tout comme le centre de l'écu en est une pour la pièce héraldique). L'œuvre et son *abyssème* sont similaires uniquement si l'on voit leur « similarité » sous l'aspect géométrique du terme, c'est-à-dire comme « la propriété de deux figures égales en tout sauf en ce qui concerne leur dimension[1] ». Si l'on admet ce point de vue, on peut situer l'*abyssème* dans une zone *repliée* de l'œuvre, que David Bohm[2] appellerait *ordre implicite*, qui est à la fois sa *source* et sa *matrice*.

Selon Eco, le terme d'« épiphanie » désigne « le moment où une chose se révèle[3] », et en même temps elle est « une manière de retailler la réalité et de lui donner une forme nouvelle[4] ». Serait-il possible ainsi d'interpréter la « rose » disparue comme étant l'expérience épiphanique que l'écrivain a vécue à l'âge de seize ans et le « Nom » comme la transcription discursive de cette vision ? Essayons de trouver une réponse (ou plutôt des réponses) à cette interrogation dans les pages qui suivent.

1.2. La mise en abyme herméneutique

La technique de la mise en abyme est « une prothèse » qui « à la manière d'un périscope nous permet d'individuer quelque chose là où notre œil ne nous permet pas de voir [5]». Ce quelque chose pourrait bien être le « sens » caché parmi les lignes d'un texte narratif, comme c'est bien le cas de la mise en abyme herméneutique, ou « du code », comme Dällenbach l'avait appelée.

---

[1]Cette définition de la « similarité géométrique » appartient à Umberto Eco (*La Production des signes*, Librairie Générale Française, collection « Le Livre de poche », Paris, 1992, p. 41).
[2]Il est l'auteur de la théorie de l'*ordre implicite* (invelopped order, hidden order, implicate order) ; voir à ce sujet les livres de David Bohm: *Science, Order and Creativity*, ouvrage publié en 1987 et traduit en français sous le titre *La Conscience et l'univers*, Éditions du Rocher, Monaco, 1990 et *Wholeness and the Implicate Order*, publié en 1980 et traduit en français *La Plénitude de l'univers*, Éditions du Rocher, Monaco,1987.
[3]Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, p. 199.
[4]Ibidem, p. 201.
[5]Idem, *Sugli specchi e altri saggi*, Éditions Bompiani, Milan, 1985, p. 6.

Explorer ce que nous avons nommé « mise en abyme herméneutique », impose une brève évocation historique de l'herméneutique. Paul Ricœur rappelle que le problème herméneutique (c'est-à-dire celui de l'interprétation) s'est d'abord posé dans le cadre d'une discipline qui se propose de comprendre un texte à partir de son intention et sur le fondement de ce qu'il veut dire. Selon Ricœur, donc, l'herméneutique « met en jeu le problème général de la compréhension[1] ».

L'énoncé réflexif (la mise en abyme) se caractérise par la présence d'un indice fournissant son déchiffrement (homonymie, réitération ou autre indication), obligatoire puisque l'énoncé n'est réflexif que devant le lecteur-interprète, c'est-à-dire s'il est perçu comme tel[2]. L'auteur d'un texte littéraire se sert d'un « code ». Dans la mesure où il est lui-même l'inventeur du « code » qu'il utilise, l'auteur doit travailler à l'efficacité signifiante de son message.

Message et *code* ne peuvent pas être séparés, nous dit Umberto Eco, « non parce que le message lui-même soit obscur, mais parce que le code constitue l'une des significations du message[3] ». Le cadre général du *Nom de la rose* permet d'y découvrir des « noyaux d'intentions et de significations[4] » ; ces « noyaux », qui sont autant de fragments de code que de fragments de message, se répètent sous forme de « leitmotive ».

Toute lecture de texte, aussi liée soit-elle au *quid*, au « ce en vue de quoi » il a été écrit, se fait à l'intérieur d'une communauté, d'une tradition ou d'un courant de pensée. C'est pourquoi, selon nous, l'exégèse textuelle des récits romanesques d'Umberto Eco implique, comme chez Aristote, toute une théorie du signe et de la signification. Rappelons que chez Aristote l'*hermenéia* ne se limitait pas à l'interprétation de l'allégorie, mais concernait tout un discours signifiant. Bien plus, c'est le discours signifiant (qui est *hermenéia*) qui « interprète » la réalité, dans la mesure où il dit « quelque chose *de* quelque chose ». On découvre dans *Le Nom de la rose* l'idée qu'un « un libro è fatto di segni che parlano di altri segni, i quali a loro volta parlano delle cose[5] » et que, sans l'œil d'un lecteur-interprète, le livre, ce « porteur de signes », reste « muet », mène une vie en retrait, vit résorbé, enroulé en une dimension « invisible ». Le texte d'une œuvre fait résonner chez l'interprète des sonorités préexistantes

[1]Paul Ricœur, *Le Conflit des interprétations, essais d'herméneutique*, Éditions du Seuil, Paris, 1969, p. 7.
[2]Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire*, p. 61.
[3]Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, p. 238.
[4]Ibidem, p. 239.
[5]Idem, *Il nome della rosa*, p. 399.

dans sa conscience. En ce sens, on pourrait dire que l'interprète est un réceptacle fasciné par son propre contenu. C'est pourquoi toute démarche herméneutique doit effectuer une mise à distance, car l'excès d'autoréflexivité ne mène nulle part, comme nous l'a appris l'histoire littéraire des années 1950-1970.

La poétique narrative d'Umberto Eco est soutenue par un immense travail de synthèse et de recherche documentaire. Sa curiosité intellectuelle, sa *gourmandise* et son *avidité* de connaissances est à l'origine de l'*historicité* qui caractérise ses proses fictionnelles. Eco insère dans la trame de ses romans des faits réels, des épisodes et des personnages qui ont réellement existé. Sa théorie de l'écriture fictionnelle attribue au « nom » (au signe linguistique), un statut de « miroir » qui reflète la réalité historique, sociale, culturelle d'un certain espace-temps. Le « nom » a le pouvoir de ressusciter un monde lointain, perdu à jamais dans les couloirs du temps.

Au cours de notre lecture du *Il nome della rosa* plusieurs types de mise en abyme ont attiré notre attention. D'abord, la mise en abyme herméneutique qui, à l'instar de la « lunette d'Aristote » (dont il est question aussi dans *L'Île du jour d'avant*), nous aidera à mieux comprendre les intentions de l'écrivain et de son texte. Continuateur de la pensée d'Aristote, Venantius (le moine traducteur de grec) voit les « jeux de mots » et les « métaphores » comme des instruments pour mieux distinguer la vérité. De la même manière, la mise en abyme herméneutique (ou du code selon la terminologie de Lucien Dällenbach) est un instrument visant à rendre plus accessible le mode de fonctionnement du récit.

1.2.1. L' « épiphanie du monde à l'envers »

Dans le recueil *Les Ziaux* de Raymond Queneau, il y a un poème qui s'intitule : « L'explication des métaphores », où la « métaphore » se définit comme « une image négative » ; elle construit un « double à toute vérité[1] » en faisant jaillir ce qu'il y a de contradictoire dans la réalité. Ce « double » fonctionne comme une sorte de négatif. Tout comme la métaphore qui dit le contraire de ce qui est, la mise en abyme herméneutique construit « un double à toute vérité », en nous livrant deux images contraires. Le titre « L'explication des métaphores » montre que ce poème affiche d'emblée sa dimension

[1] « Oui, ce sont des reflets, images négatives, / S'agitant à l'instar de l'immobilité, / Jetant dans le néant leur / multitude active / Et composant un double à toute vérité » (Raymond Queneau, *L'explication des métaphores, les Ziaux*, Gallimard, Paris, 1943, p.67).

métalittéraire. Tout se passe comme si le texte, se prenant pour objet, prenait en charge son propre commentaire, sa propre « explication ». Construisant « un double à toute vérité », la mise en abyme herméneutique nous montre que le réel est contradictoire, que la vérité est problématique. Elle ne livre jamais une vérité unique ; elle a le pouvoir de nous montrer et l'endroit et l'envers des choses. Certains énoncés le montrent clairement : les métaphores peuvent devenir un moyen de connaissance, une clé d'accès à la « réalité secrète de l'univers », comme l'aurait dit le poète allemand Archim von Arnim.

L'incipit du « Prologue » fait référence au commencement, au vide d'avant la création du monde quand il n'y avait que le « Verbe » :

> « In principio era il Verbo e il Verbo era presso Dio, e il Verbo era Dio [1] ».

Pour le vieux Adso, ces paroles évangéliques constituent « l'unique » chose dont on peut affirmer qu'elle est « l'incontestable vérité » ; vieillissante et vivant dans l'égarement, l'humanité ne peut plus discerner cette vérité que « per speculum et in aenigmate[2] ».

D'une façon énigmatique et fragmentée, la vérité s'offre, à ceux qui « savent lire ses signes », tout comme un miroir, c'est-à-dire d'une manière renversée. Le narrateur diégétique précise dans le « Prologue » de son histoire que le manuscrit composé de « signes de signes », fut écrit avec « la prière de déchiffrement » adressée à ce grand inconnu qu'est le lecteur. En attendant de s'unir à jamais à la source éternelle, de perdre son individualité « nell'abisso senza fondo della divinità silenziosa e deserta[3] », le vieux moine souhaite laisser un témoignage des événements auxquels il avait assisté dans sa jeunesse, « en répétant verbatim » tout ce qu'il avait vu et entendu. En 1327, il n'est qu'un novice bénédictin, un aspirant à la vie monacale. Issu d'une noble famille allemande, Adso est confié pendant son séjour en Italie (où il avait accompagné son père) au frère Guillaume de Baskerville, un « docte » franciscain, ancien inquisiteur. Il devient son secrétaire et son adepte; ils feront ensemble un voyage au Piémont pour visiter un monastère bénédictin fameux pour sa *richissime* bibliothèque.

Après avoir donné toutes ces précisions dans son « Prologue », Adson déplore l'état pitoyable du « monde qui vieillit » et qui « marche sur la tête » :

---

[1] *Il Nome della rosa*, p. 19.
[2] Loc.cit.
[3] Loc.cit.

« Gli uomini di una volta erano belli e grandi (ora sono dei bambini e dei nani), ma questo fatto è solo uno dei tanti che testimoni la sventura di un mondo che incanutisce. La gioventù non vuole apprendere più nulla, la scienza è in decadenza, il mondo intero cammina sulla testa, dei ciechi conducono altri ciechi e li fan precipitare negli abissi, gli uccelli si lanciano prima di aver preso il volo, l'asino suona la lira, i buoi danzano, Maria non ama più la vita contemplativa e Marta non ama più la vita attiva, Lea è sterile, Rachele ha l'occhio carnale, Catone frequenta i lupanari, Lucrezio diventa femmina. Tutto è sviato dal proprio cammino[1] ».

Ce fragment est une mise en abyme annonciatrice, car l'image « du monde à l'envers » reviendra à plusieurs reprises et aux différents niveaux du récit; nous la retrouverons dans le récit-cadre mais également dans les récits encadrés ; elle apparaîtra à l'état de veille des personnages, mais aussi quand ils rêvent ou quand ils ont des visions.

« Les hommes d'autrefois étaient beaux et grands (maintenant ce sont des enfants et des nains) » dit le vieux moine au début de son récit. À ses yeux, hommes, animaux, oiseaux sont tous déviés, à présent, de leur cours naturel, « le monde entier marche sur la tête », « des aveugles guident d'autres aveugles », des oiseaux se jettent dans l'abîme avant d'avoir appris à voler, « l'âne sonne de la lyre », « les bœufs dansent ». Le moine énumère quelques malheurs du monde qui « vieillit » : l'ignorance des jeunes et la décadence de la science et de la vie spirituelle (« Marie n'aime plus la vie contemplative »), la fainéantise (« Marthe n'aime plus la vie active »), la déchéance (« Caton fréquente les lupanars » et « Titus Lucrèce devient femme »). Politicien, historien et militaire romain, Caton était l'un des conservateurs des traditions romaines ; il s'est scandalisé par le caractère débauché des Bacchanales. Quant à Titus Lucrèce, il est l'auteur du long poème d'inspiration épicurienne *De rerum natura* (*De la nature des choses*) où il enseignait que les sources de plaisir ne sont ni naturelles ni nécessaires. Ce passage est, en vérité, une reprise du texte de Curtius[2] où l'on affirme que rien ne va plus comme il se doit, que le monde entier a perdu le « droit chemin ». La chrétienté vit une efflorescence de prévisions sur la fin imminente du monde (trop corrompu par les vices pour pouvoir recevoir le salut). Le roman nous montre que même si le problématique an mil s'est écoulé, ces prévisions continuèrent à bouillonner et à agiter les

[1]Ibidem, p. 23 ; (« Les hommes d'autrefois étaient beaux et grands (maintenant ce sont des enfants et des nains), mais celui-ci n'est qu'un seul fait parmi tant d'autres qui témoignent de la ruine d'un monde qui vieillit. La jeunesse ne veut plus rien apprendre, la science est en déclin, le monde entier marche sur la tête, des aveugles conduissent d'autres aveugles et les font se précipiter dans les abîmes, les oiseaux se jettent avant de prendre le vol, l'âne jouant de la lyre, les bœufs dansent, Marie n'aime plus la vie contemplative et Marthe n'aime plus la vie active, Léa est stérile, Rachel a l'œil charnel, Caton fréquente les lupanars, Titus Lucrèce devient femme. Tout est détourné de son propre chemin »).

[2]Ernst Robert Curtius, *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, traduit de l'allemand par Jean Bréjoux, Presses Universitaires de France, Paris, 1956.

esprits. Le lecteur est ainsi préparé dès le début à comprendre l'omniprésence de l'Apocalypse dans le livre. La fin imminente du monde *sénescent*, est pressentie en la multitude d'hérésies, de violences, en le désordre et la misère, les débauchés et les vices qui *rongeaient* les âmes (même celles des moines, ces « athlètes du Christ »). En somme, la fin de ce monde délabré est devinée à partir du sombre tableau social où, pauvreté et famine, richesse et luxure, convoitise et pillage, sont autant de *signes* de son *terminus*. Les prédictions de l'arrivée de l'Antéchrist et de l'Apocalypse s'inscrivent parfaitement dans ce contexte où l'on attribuait à l'invisible autant de réalité et davantage de puissance qu'au visible. Des récits de Salvatore et du cellier Rémigio (les deux anciens adeptes de Fra Dolcino), il s'ensuit qu'à la fin du 13e siècle et au début du siècle suivant, l'Europe a connu une période bouleversée : le monde ressemblait à un carnaval : « un gran carnevale, e a carnevale si fanno le cose alla rovescia[1] », comme l'affirme le personnage d'Eco.

1.2.2. L'« œuvre dans l'œuvre »

Le « Premier jour », « Après none », nos deux protagonistes visitent le scriptorium, ils y font connaissance avec les moines « savants », les « copistes » et les « rubricaires » et ils apprennent qu'un vif débat a eu lieu autour des images d'un monde renversé, dessinées par le jeune enlumineur Adelme sur les marges des manuscrits.

Premièrement, Adso et Guillaume sont émerveillés par la beauté « d'un psautier sur les marges duquel se dessinait « un mondo rovesciato[2] », un monde renversé. En regardant, admirativement, les images qui ornaient ce psautier ils ont l'impression qu'elles parlaient *in aenigmate* des choses vraies :

> « Come se al limine di un discorso che per definizione è il discorso della verità, si svolgesse profondamente legato a quello, per mirabili allusioni in aenigmate, un discorso menzognero su un universo posto a testa in giù, dove i cani fuggono davanti alla lepre e i cervi cacciano il leone[3] ».

Dans cet « univers placé la tête en bas », où les chiens courent devant les lièvres et les cerfs chassent les lions, les images portant à rire montraient une assemblée de monstres et d'animaux fantastiques : dragons, sirènes, chimères, centaures, griffons, etc. dont nous

[1] *Il Nome della rosa*, p. 277 ; (« un grand carnaval et au carnaval les choses se font à l'envers »).
[2] Ibidem, p. 84.
[3] Loc.cit.; (« Comme si au début d'un discours qui par définition est le discours de la vérité, se développait en un lien profond avec celui-ci, à travers de merveilleuses allusions in aenigmate, un discours mensonger sur un univers placé la tête en bas, où les chiens fuient devant le lièvre et les cerfs chassent le lion »).

parlerons plus amplement dans le sous-chapitre 1.4.1. La mise en abyme taxinomique du signifié « monstre ».

Ensuite, ils admirent d'autres « figures » du monde inversé dans un livre de dimensions « incroyablement petites » et ils sont étonnés du talent « surhumain » de l'enlumineur qui avait réussi à obtenir des effets d'une forte vivacité en un espace aussi petit. Les images du livre miniaturé, où « les maisons surgissent à la pointe d'une aiguille et la terre se trouve au-dessus du ciel », rappellent à Adso des vers de son pays qu'il ne peut s'empêcher de réciter. Malachie, le bibliothécaire, récite une autre strophe du même texte et complimente Adso, en approuvant le fait que ces images parlent d'une région fantastique où l'on chevauche des oies bleues et où les choses se passent différemment : les éperviers pêchent des poissons dans les ruisseaux, les ours et les écrevisses s'envolent au ciel comme les faucons ou les colombes, etc.

Si au début les moines étaient réticents à la conversation, après l'intervention de Malachie, ils commencent à se montrer l'un à l'autre « les figures les plus invraisemblables », ils se mettent à rire de bon cœur et à louer l'habileté d'Adelme. Ce moment d'hilarité générale fut interrompu par la voix imposante et « sévère » du vénérable Jorge de Burgos: « Verba vana aut risui apta non loqui[1] ». Outre la règle de Saint Bernard, le patron spirituel de cet ordre monacal, Jorge rappelle à ses frères que le *Nouveau Testament* ne mentionne nulle part que Jésus aurait ri. En fait, l'auteur de cette observation est Jean Chrysostome[2], évêque de Constantinople au IVe siècle. La condamnation du rire était devenue au cours des siècles une vérité incontestable. Au XIIe siècle, le théologien parisien Petrus Cantor[3] reprenait l'interrogation sur le rire christique; dans son *Verbum abbreviatum*, il se posait la question suivante : si « le rire est le propre de l'homme » (comme l'on croyait depuis le temps du Stagirite[4]) pour quelle raison les *Évangiles* n'évoqueraient-ils pas le Christ en train de rire ? Le vieux Jorge connaissait les ouvrages de ce lettré, mais il préfère conclure de toutes ses réflexions que : si la Bible ne fait aucune référence à ce sujet c'est sans doute parce que Jésus n'a jamais ri ; ainsi, pour lui le rire ne peut être que l'œuvre du diable.

[1]Le vieux moine fait rappel à la Règle de Saint Benoît selon laquelle un moine ne doit pas dire « des paroles vaines ou qui portent à rire ».
[2]Surnommé pour son éloquence de grand oratoire, Saint Jean Bouche d'Or.
[3]Nommé aussi Pierre le Chantre.
[4]« L'homme est un animal qui rit » disait Aristote.

Guillaume apporte en discussion les « nugae » et les « bestiaires » où les animaux se font figure de l'homme :

« … così anche il discorso delle immagini deve indulgere a queste nugae. Per ogni virtù e per ogni peccato c'è un esempio tratto dai bestiari, e gli animali si fanno figura del mondo umano[1] ».

Le vieillard aveugle n'est pas d'accord avec ce point de vue. À son avis, les « nugae » présentent un monde inversé et mensonger, opposé à celui établi par Dieu :

« E così la parola di Dio si manifesta attraverso l'asino che suona la lira, l'allocco che ara con lo scudo, i buoi che si attaccano da soli all'aratro, i fiumi che risalgono le correnti, il mare che s'incendia, il lupo che si fa eremita! Cacciate la lepre col bue, fatevi insegnar grammatica dalle civette, che i cani morsichino le pulci, gli orbi guardino i muti e i muti domandino pane, la formica partorisca un vitello, volino i polli arrosto, le focacce crescano sui tetti, i pappagalli tengano lezione di retorica, le galline fecondino i galli, mettete il carro avanti i buoi, fate dormire il cane nel letto e tutti camminino a testa in giù! Cosa vogliono tutte queste nugae? Un mondo inverso e opposto a quello stabilito da Dio, sotto pretesto di insegnare i precetti divini![2] ».

Le frère franciscain lui répond par un argument apophatique qui soutient la thèse de la connaissance de Dieu à travers les choses les plus difformes et atroces :

« … Dio può essere nominato solo attraverso le cose più difformi. E Ugo di San Vittore ci ricordava che quanto più la similitudine si fa dissimile, tanto più la verità ci è rivelata sotto il velame di figure orribili e indecorose …[3] ».

Jorge ne veut pas se laisser persuader et continue son propos par une deuxième évocation de Saint Bernard. Selon le Saint, celui qui se dédie à la représentation des monstres et des prodiges, afin de dévoiler « per speculum et in aenigmate » l'œuvre du divin, s'habitue à ces « monstruosités » et « ne voit plus qu'à travers elles ». L'aveugle évoque ensuite les

---

[1]*Il Nome della rosa*, p. 87; (« … de même le discours des images aussi doit se prêter à ces nugae. Pour chaque vertu et pour chaque péché il y a un exemple tiré des bestiaires, et les animaux se font figure du monde humain »).

[2]Ibidem, pp. 87-88; (« Ainsi donc la parole de Dieu se manifeste à travers l'âne qui joue de la lyre, l'andouille qui laboure avec son écu, les bœufs qui s'attachent tout seuls à la charrue, les fleuves qui remontent les courants, la mer qui prend feu, le loup qui se fait ermite! Chassez le lièvre avec le bœuf, faites-vous enseigner la grammaire par les chouettes, que les chiens mordent les puces, les aveugles observent les muets et les muets exigent du pain, la fourmi mette bas un veau, que volent les poulets rôtis, les fouaces poussent sur les toits, les perroquets fassent cours de rhétorique, les poules fécondent les coqs, mettez le char devant les bœufs, faites dormir le chien au lit et que tout le monde marche sur la tête ! Que veulent tous ces nugae ? Un monde inverse et opposé au monde établi par Dieu, sous prétexte d'enseigner les préceptes divins ! »).

[3]Ibidem, p. 88 ; (« …Dieu ne peut être nommé qu'à travers les choses les plus difformes. Et Hugues de Saint-Victor nous rappelait que plus la ressemblance devient dissemblable, plus la vérité nous est révélée sous le voile de figures horribles et inconvenantes… »).

représentations architecturales de monstres des chapiteaux de l'église, d'une façon si vive, si fraîche que cela impressionne beaucoup le jeune Adso:

« …e accennò con la mano fuori dalle finestre, verso la chiesa, "sotto gli occhi dei frati intenti alla meditazione, cosa significano quelle ridicole mostruosità, quelle deformi formosità e formose difformità? Quelle sordide scimmie? Quei leoni, quei centauri, quegli esseri semiumani, con la bocca sul ventre, un piede solo, le orecchie a vela? Quelle tigri maculate, quei guerrieri in lotta, quei cacciatori che soffiano nel corno, e quei molti corpi in una sola testa e molte teste in un solo corpo? Quadrupedi con la coda di serpente, e pesci con la testa di quadrupede, e qui un animale che davanti pare un cavallo e dietro un caprone, e là un equino con le corna e via via, ormai è più piacevole per il monaco leggere i marmi che non i manoscritti, e ammirare le opere dell'uomo anziché meditare sulla legge di Dio. Vergogna, per il desiderio dei vostri occhi e per i vostri sorrisi!"[1]».

Le respectable vieillard accuse le défunt d'avoir pactisé avec les figures monstrueuses qu'il enluminait, chose pour laquelle Dieu l'a puni. À ce moment il est interrompu par Venantius de Salvemec, le traducteur de grec, qui osa préciser que le dessein d'Adelme n'a jamais visé autre chose que la gloire du Seigneur. Dans ce but il rappelle à Jorge « la docte et très belle discussion » qu'ils ont eue avant la mort d'Adelme, sur le rôle que les métaphores, les jeux de mots et les énigmes ou les « paraboles qui portent au rire » jouent dans la découverte de la réalité :

« … Adelmo si preoccupava che l'arte sua, indulgendo a rappresentazioni bizzarre e fantastiche, fosse tuttavia (…) strumento di conoscenza delle cose celesti. Frate Guglielmo citava poco fa l'Areopagita, sulla conoscenza per difformità. E Adelmo citò quel giorno un'altra altissima autorità, quella del dottore d'Aquino, quando disse che conviene che le cose divine siano esposte più in figura di corpi vili che in figura di corpi nobili. (…) Insomma, si trattava quel giorno di capire in che modo si possa scoprire la verità attraverso espressioni sorprendenti, e argute, ed enigmatiche. E io gli ricordai che nell'opera del grande Aristotele avevo trovato parole assai chiare a questo riguardo…[2] ».

---

[1]Loc.cit. ; (« … que signifient ces ridicules monstruosités, ces belles formes déformées et ces belles difformités ? Ces singes sordides ? Ces lions, ces centaures, ces êtres semi-humains, avec une bouche sur le ventre, un pied unique, les oreilles en forme de voile ? Ces tigres léopardés, ces guerriers en lutte, ces chasseurs qui soufflent dans un olifant, et ces théories de corps pour une seule tête et ces théories de têtes pour un seul corps ? Quadrupèdes à queue de serpent, et poissons à tête de quadrupède, et ici un animal qui par-devant a l'air d'un cheval et par derrière d'un bouc, et là un onagre avec des cornes et allez, allez-y, désormais il est plus agréable pour un moine de lire les marbres que les manuscrits, et d'admirer les œuvres de l'homme plutôt que de méditer sur la loi de Dieu. Honte aux désirs de vos yeux et à vos sourires ! »).

[2]Ibidem, p. 89 ; « … Adelme se préoccupait tant que son art, indulgent envers les représentations bizarres et fantastiques, soit toutefois (…) instrument de connaissance des choses célestes. Frère Guillaume vient de citer il y a quelques instants l'Aréopagite, au sujet de la connaissance par la difformité. Et Adelme cita ce jour-là une autre très haute autorité, celle du docteur d'Aquin, quand il dit qu'il convient que les choses divines soient exposées davantage en des figures de corps vils qu'en des figures de corps nobles. (…) En somme, il s'agissait ce jour-là de comprendre de quelle façon on peut découvrir la vérité à travers des expressions surprenantes, et piquantes et énigmatiques. Et moi je lui rappelai que dans l'œuvre du grand Aristote, j'ai trouvé des mots assez clairs à cet égard … ».

Le vieux moine fait mine de ne pas se souvenir de ce débat qui a eu lieu dans le scriptorium, deux jours avant la mort d'Adelme. Bérenger d'Arundel, l'aide-bibliothécaire, prend la parole pour inviter Venantius à respecter le vieux moine pour son âge si avancé. Il est vite remis à sa place par le traducteur qui lui reproche son manque de tendresse à l'occasion de l'évocation du confrère disparu. L'atmosphère devient tendue et le groupe se sépare.

Quand Jorge veut s'éloigner, Adso, envahi par « un sentiment de respectueuse révérence » se penche pour lui baiser la main. Le vieillard lui met la main sur la tête en signe de bénédiction et lui demande quel est son nom. « Tu portes un nom grand et très beau », lui dit Jorge. Ensuite, il lui demande s'il sait qui était Adso de Montier-en-Der. Le novice reconnaît qu'il ne le sait pas. Alors le vieux ajoute qu'il fut « l'auteur d'un livre grand et terrible, le *Libellus de Antechristo* » et que dans ce livre il parlait des visions qu'il avait eues et qui annonçaient les signes de l'arrivée de l'Apocalypse. Guillaume précise que ce livre fut écrit avant le millénaire et que « ces choses ne sont pas vérifiées ». Pour ceux qui n'ont pas « d'yeux pour voir » répond l'aveugle, qui se met à crier, si fort que les voûtes du scriptorium retentissent :

> « Egli sta venendo! Non perdete gli ultimi giorni ridendo sui mostriciattoli dalla pelle maculata e dalla coda ritorta! Non dissipate gli ultimi sette giorni![1] ».

C'est avec cet avertissement de l'arrivée imminente de l'Antéchrist que s'achève la scène. Suite à ces discussions, Guillaume acquiert la conviction que la mort du jeune enlumineur a quelque chose à voir avec le débat sur la signification et le rôle des images qui représentent à l'envers la création divine. Il tentera deux fois (le deuxième jour à prime et puis à sexte) de faire parler Bence, l'un des moines qui avaient pris part au débat initial.

À l'aide de tous ces œuvres d'art : le « psautier », le « un livre en miniature », les « nugae », les sculptures de monstres[2], que l'Œuvre emboîte, se réalise une ample mise en abyme du thème du monde à l'envers. L'utilisation de cette mise en abyme continuera tout au long du roman. Deux exemples (très suggestifs) : primo, la prochaine victime sera trouvée la

[1]Ibidem, p. 91; (« Il arrive ! Il arrive ! Ne perdez pas les derniers jours à rire sur les petits monstres à la peau léopardée et à la queue boudinée ! Ne dissipez pas les sept derniers jours ! »).
[2]Sur les représentations sculpturales d'animaux monstrueux voir : Wolff-Quenot Marie-Josèphe, Bestiaire de pierre : le symbolisme des animaux dans les cathédrales, La Nuée bleue, Strasbourg, 1992 et Ripert Pierre, *Le bestiaire des cathédrales : imagerie de la statuaire médiévale, symbolique des monstres, gargouilles et autres chimères*, Paris, De Vecchi, impr. 2009 (cop. 2010).

« tête en bas » et les « pieds en l'air », et secundo, la mise en abyme des images à l'envers sera invoquée par les miroirs déformants qui gardent l'entrée dans la bibliothèque.

Le « Premier jour », « Vêpres », les deux moines protagonistes visitent l'atelier du maître verrier Nicolas. Cette section du roman reprend le thème du monde sénescent, annoncé par le « Prologue ». Sur l'établi du maître se trouvent une collection de verres multicolores et un reliquaire inachevé :

> « Sul suo tavolo vi era una bellissima collezione di vetri multicolori, di piccole dimensioni, ma lastre più ampie erano addossate al muro. Davanti a lui stava un reliquario ancora incompiuto, di cui esisteva solo la carcassa in argento, ma sulla quale egli stava evidentemente incastonando vetri e altre pietre, che con i suoi strumenti aveva ridotto alle dimensioni di una gemma[1] ».

Ce reliquaire en train de se faire, œuvre discrètement insérée au sein de l'Œuvre, est à l'image du récit d'Adso (lui aussi un *work in progress*) où aventures et discours se tissent ensemble, en signes durables dans le temps de l'écriture du manuscrit et dans celui de notre lecture. Modeste, le frère verrier dit à ses visiteurs que les travaux qu'on exécute à présent sont d'une importance mineure par rapport aux œuvres anciennes. Un dialogue s'engage entre Nicolas et Guillaume, au sujet du monde vieillissant. Le moine franciscain croit au pouvoir de l'intelligence et de l'inventivité de l'homme pour métamorphoser le monde. Par la science, l'humanité peut trouver, à ses yeux, une voie de sauvegarde. Le verrier veut savoir quelles sont les choses que ses contemporains savent faire mieux que leurs prédécesseurs. Il lui dit que s'ils visitaient la crypte aux trésors du monastère, ils seraient surpris par des reliquaires d'une beauté et finesse exquise. Son ouvrage (qui est en train de prendre forme sur son établi) est un « misérable avorton » qui ne fait que « singer » ces œuvres sublimes.

Ensuite, Guillaume montre ses lunettes (« vitrei ab oculis ad legendum ») au frère verrier, et ils se mettent à discuter sur la science, la magie, la vérité, le bien et le mal. Et il reformule sa conviction antérieure : « spesso i sapienti dei tempi nuovi sono solo nani sulle spalle di nani[2] ». Les lunettes, comme toutes les inventions et les machines, « reproduisent non pas les formes » mais l'« opération ». Grâce à ses lunettes, Guillaume réussit à déchiffrer les « signes nécromantiques laissés par Venantius » (« Troisième jour », « None », pp. 211-

[1]Ibidem, p. 93; (« Sur sa table il y avait une très belle collection de verre multicolore, de petites dimensions, mais des plaques plus grandes étaient mises contre le mur. Devant lui se tenait un reliquaire encore inachevé, dont il n'existait que la carcasse en argent, mais dans laquelle il était évidemment en train d'enchâsser verre et d'autres pierres, qu'avec ses instruments il avait réduits aux dimensions d'une gemme »).
[2]Ibidem, p. 97; (« les savants des temps nouveaux ne sont que des nains hissés sur des épaules de nains »).

226). Tout comme les lunettes qui servent dans le plan diégétique à mieux scruter le mystérieux « microcosme » de l'abbaye bénédictine, la technique de la mise en abyme sert à mieux cerner les nombreuses similarités entre les différents plans narratifs.

Outil indispensable à la compréhension du texte, la mise en abyme herméneutique sert de guide au lecteur dans le labyrinthe de « signes des signes ». Créée à l'image d'un labyrinthe maniériste, la bibliothèque, ce labyrinthe de livres, symbolise l'étendue de la connaissance humaine. Dans l'*Apostille au* « Nom de la rose » le labyrinthe maniériste est définit comme étant une sorte d'arbre ou de « structure en forme de racines, avec de nombreuses impasses[1] ». La sortie est unique, et ceux qui s'y aventurent ont besoin d'un fil d'Ariane pour ne pas se perdre. Aussi le monde où le savant frère Guillaume « s'aperçoit qu'il vit », selon les aveux de l'écrivain, est ressemblant aux rhizomes :

«…strutturato a rizoma : ovvero, è strutturabile, ma mai definitivamente strutturato[2] ».

Ainsi, à l'instar de notre monde, l'univers des personnages du *Nom de la rose* est, selon l'aveu de l'auteur, un labyrinthe rhizomique, c'est-à-dire en forme de réseau, est « potentiellement infini » :

« Il rizoma è fatto in modo che ogni strada può connettersi con ogni altra. Non ha centro, non ha periferia, non ha uscita, perché è potenzialmente infinito[3] ».

La mise en abyme herméneutique permet au lecteur-interprète de démêler le sens caché dans le sens apparent. Dans le « Prologue » Adso expose toute une liste d'attitudes et de pensées contradictoires remarquées chez son maître. Quand autour d'eux se multiplient les cadavres, Guillaume agit d'une façon inadéquate à la situation. Une fois, il a passé la journée dans le potager du monastère à examiner les plantes comme si c'étaient des émeraudes ou d'autres pierres précieuses. Cependant, lorsqu'ils visitent les trésors de la crypte de l'abbaye, devant les vraies chrysoprases et les émeraudes, le moine franciscain a l'air de regarder un « buisson de stramoine ». Parfois, pendant maintes heures de ravissement, Guillaume feuillète des manuscrits dans le scriptorium. En le regardant, Adso est tenté croire qu'il fait cela que pour son plaisir personnel. À d'autres moments, il s'allonge sur le grabat de sa cellule et passe

[1]Ibidem, pp. 524-525.
[2]Ibidem, p.525; («… structuré en rhizome : ou, il est structurable, mais jamais définitivement structuré »).
[3]Loc.cit. ; (« Le rhizome est fait de telle sorte que chaque rue peut se connecter à chaque autre rue. Il n'a pas de centre, pas de périphérie, pas de sortie parce qu'il est potentiellement infini »).

de longues heures dans un état d'inertie, « pronunciando a malapena qualche monosillabo, senza contrarre un solo muscolo del viso[1]». Il a alors l'air d'être sous l'emprise d'une « sostanza vegetale capace di dar visioni[2]». Mais, sachant qu'il mène une vie équilibrée, tempérée, Adso repousse quand même cette pensée qui lui traverse l'esprit. Toutefois, au cours de leur voyage le franciscain s'arrête parfois pour cueillir certaines herbes. Il en garde sur lui « une petite provision » pour en manger dans les moments de « grande tension », vécus dans cette abbaye bénédictine du nord de l'Italie. Quand Adso lui demande d'en goûter, il lui répond (d'une manière assez *énigmatique*) que si ces herbes sont bonnes pour « un vieux franciscain », elles ne sont pas bénéfiques pour « un jeune bénédictin ».

Plus tard, le texte dévoile l'attitude de Guillaume. Et le lecteur réalise que par ces multiples attitudes contradictoires du personnage, le romancier veut attirer l'attention là où le signe passerait autrement inaperçu. Nous y repérons l'usage de la mise en abyme herméneutique dont on dit souvent qu'elle fonctionne comme un « mode d'emploi », comme une « recette » de lecture adéquate. En réfléchissant sur les modalités de décodage que l'œuvre porte en elle-même, ce type de mise en abyme offre une « vision unifiée » sur les questions lancées par le texte.

Une autre contradiction (de pensée cette fois-ci), consiste dans ses idées antinomiques liées à la théorie du « langage mental » de Guillaume d'Occam et à la théorie de « la signification naturelle » de Roger Bacon. Guillaume est présenté au lecteur comme une sorte de « visionnaire » à la Jules Verne. Il arrive à concevoir le fait que même si à leur époque les machines « pour voler » ou « voyager sur le fond de la mer » n'existent pas encore réellement, cela ne signifie pas, pour lui, que les idées (ou les concepts) de ces « machines inouïes » ne préexistent pas sous une forme potentielle : « Ma non devi preoccuparti se non ci sono ancora, perché non vuol dire che non ci saranno[3] », dit un jour le maître à son jeune disciple. Se remémorant les événements, Adso admet que ce ne fut pas la seule proposition antinomique, énoncée par Guillaume :

« …anche ora che sono vecchio e più saggio di allora non ho definitivamente compreso come egli potesse aver tanta fiducia nel suo amico di Occam e giurare al tempo stesso sulle parole di Bacone, come era

[1]Ibidem, p. 24; (« prononçant à grand-peine quelques monosyllabes, sans contracter un seul muscle de son visage »).
[2]Loc. cit.; (« substance végétale susceptible de donner des visions »).
[3]Ibidem, p. 26; (« Tu n'as pas à t'inquiéter, si elles n'existent pas encore, parce que cela ne veut pas dire qu'elles n'existeront pas »).

solito fare. E' pur vero che quelli erano tempi oscuri in cui un uomo saggio doveva pensare cose in contraddizione tra loro[1] ».

Au XIIIe siècle, Roger Bacon (le *Doctor mirabilis*) élabore une sémantique qui fait dépendre la signification non seulement du signe lui-même, mais encore de celui qui en fait usage et de l'intention posée. Remaniant la distinction « signe naturel » / « signe construit », il opte pour une logique fondée sur le sujet et sur la non-extensivité de l'énoncé. Selon lui, un discours n'est pas donné une fois pour toutes ni son sens reçu sans condition. Sa théorie est reprise par Guillaume d'Occam (qui dans le récit d'Adso est un ami très proche du frère franciscain Guillaume de Baskerville). Occam est l'un des premiers à avoir fondé une philosophie du langage à partir de l'idée d'un discours mental ou *lingua mentalis* (ou *verbum mentis*). La pensée intérieure, pour lui, s'articule comme un discours, sous-jacent au discours oral ou écrit, et structuré de la même façon chez tous les humains. Selon le *venerabilis inceptor* les catégories simples (le concept de « cheval », par exemple) sont formées dans l'esprit par un processus d'abstraction à partir de l'expérience, c'est-à-dire à partir de rencontres directes avec certains individus concrets, des chevaux par exemple dans le cas du concept de « cheval ». Et nous voyons, en effet une parfaite exemplification dans le premier chapitre « Premier jour », « Prime » quand Guillaume et Adso arrivent au pied de l'abbaye. Cet épisode, où l'on raconte comment le frère Guillaume fait l'épreuve de son intelligence et de son d'esprit d'observation très aigu, s'intègre parfaitement dans la narration, et peut être traduit comme étant « prémonitoire de l'intrigue et de l'action du roman[2] ».

Un des exemples de « vision unifiée » proposés par le texte est celui où le moine franciscain dit à son secrétaire que le paradis est l'enfer vu de l'autre côté :

> « Quando parlo con Ubertino ho l'impressione che l'inferno sia il paradiso guardato dall'altra parte[3] ».

Et, parce qu'Adso a l'air de ne pas comprendre, Guillaume ajoute :

> « …si tratta di sapere se ci sono delle parti e se c'è un tutto[4] ».

---

[1]Loc. cit.; (« …même à présent que je suis vieux et plus sage qu'en ce temps-là, je n'ai pas définitivement compris comment il pouvait avoir une telle confiance en son ami Occam et à la fois ne jurer que sur Bacon, selon son habitude »).

[2]Piotre Salwa, l'article « Umberto Eco : Texte hybride, narration rhizomatique, ironie » dans *Le texte hybride*, sous la direction de Dominique Budor et Walter Geerts, Press Sorbonne Nouvelle, Paris, 2004, p.64.

[3]*Il nome della rosa*, p.73; (« Quand je parle avec Ubertin, j'ai l'impression que l'enfer c'est le paradis regardé de l'autre côté »).

[4]Loc. cit.; (« …il s'agit de savoir s'il y a des parties ou s'il y a un tout »).

En ce qui concerne notre analyse, on peut affirmer que dans cette œuvre le « tout » et ses « parties » semblent travailler ensemble à préparer le lecteur à recevoir la « révélation » du signifié (lexical et textuel). C'est en ce but que certains énoncés se répètent tout au long du roman : « per speculum et in aenigmate » (p.19, p.88), « in aenigmate » (p.84), « omnis mundi creatura / quasi liber et pictura / nobis est in speculum » (p. 31, p.114), « speculum mundi » (p.127), « Speculum Stultorum » (p.140), « vagabond » ou « per mundum discurrit vagabundus » (p.53, p.61), « disjecta membra » (p.55, p.502), « mulier amicta sole » (p.179, p.244, p.317), ad placitum (p.54, p.357). La répétition de ces énoncés montre bien qu'il y a une cyclicité du discours. Ces énoncés forment des unités textuelles isolables qui signifient par ressemblance certains aspects pertinents et continus du récit[1]. À ces occasions, le texte semble vouloir s'adresser directement au lecteur (en dehors de la diégèse) et donner des informations sur elle, en opérant de cette manière un continuel va-et-vient entre le dedans et le dehors du monde fictionnel :

« …veder rappresentato su quelle pergamene il mio errare mi riempì di inquietudine e mi convinse che ciascuno di quei libri raccontava per misteriosi cachinni la mia storia di quel momento. "De te fabula narratur", mi dissi, e mi domandai se quelle pagine non contenessero già la storia degli istanti futuri che mi attendevano[2] ».

« Invece bastò la vista di quel libro a farmi dire "de te fabula narratur"[3]… »

Comme on peut le voit dans ces deux exemples, le roman parle de lui-même (en tant que « littérature » et de la position du lecteur) et c'est alors que se réalise une sorte de dédoublement déictique (méta-discursif) qui consiste à être à la fois (fictivement parlant) dehors et dedans.

Un autre exemple de « vision unifiée » offert par le texte est le passage où Guillaume affirme avoir vu le portrait de l'Antéchrist dans le visage de Jorge, dévasté de haine contre la philosophie :

« L'Anticristo può nascere dalla stessa pietà, dall'eccessivo amor di Dio o della verità, come l'eretico nasce dal santo e l'indemoniato dal veggente[4] ».

---

[1]Selon Dällenbach, le réfèrent de la mise en abyme est « l'ensemble du récit ». Mike Baal a remplacé ces termes par « un aspect pertinent et continu du texte, du récit ou de l'histoire » (Mike Baal, « Mise en abyme et iconicité », Littérature, no. 29, 1978. pp. 116-128).

[2]*Il nome della rosa*, p. 244; (« … voir représentée dans ces parchemins mon errance, me remplit d'inquiétude et me convainquit que chacun de ces livres racontait par de mystérieux ricanements mon histoire de ce moment-là. « De te fabula narratur », me dis-je, et je me demandai si ces pages ne contenaient pas déjà l'histoire des instants futurs qui m'attendaient »).

[3]Ibidem, p. 325; (« Il suffit la vue de ce livre pour me faire dire "de te fabula narratur"… »).

[4]Ibidem, p. 494; (« L'Antéchrist peut naître de la piété même, de l'excessif amour pour Dieu ou de la vérité, comme l'hérétique naît du saint et le possédé du voyant »).

L'aveugle craigne le livre d'Aristote à cause du fait que celui-ci enseigne « à déformer la face de toute vérité, afin que nous ne devenions pas les esclaves de nos fantasmes ». Dans la vision du franciscain la mission de l'homme qui aime ses semblables, les humains, est celle de « far ridere della verità, *fare ridere la verità*[1]». Cette passion démesurée fait de Jorge un fanatique et un possédé, un criminel, qui osera tout pour préserver sa « vérité ». Le second tome de la *Poétique*, dédié à la Comédie, prouvait à ceux qui le lisaient l'importance du rire. Poussés par le désir de connaissance, les moines enfreignent la règle qui condamne ce genre de lecture, et se font tuer. Leur mort semble épouser parfaitement la trame apocalyptique. À cause d'une phrase d'Alinardo, Guillaume est persuadé que la série des meurtres suit le « rythme » des trompettes de l'Apocalypse. Finalement, le frère franciscain se rend compte qu'il n'y aucune trame, qu'il n'y a pas un seul tueur, et que tout cela n'est qu'un « enchaînement de causes », car Jorge est dépassé par son propre plan initial. C'est justement ce qu'il arrive aux personnages de son second roman, *Le Pendule de Foucault*, où le romancier reprendra l'idée d'un plan imaginé qui devint réalité. Guillaume dit à Adso qu'il n'y a « point de trame » apocalyptique et qu'il l'a « découvert par erreur ». Voila, encore une affirmation « autocontradictoire » qui dépasse l'entendement du jeune bénédictin. Pour Guillaume, les signes « sono la sola cosa di cui l'uomo dispone per orientarsi nel mondo[2] ». Mais ce que le moine détective n'a pas compris dès le début c'est « la relation entre les signes ». Il affirme qu'il est arrivé à Jorge « à travers un schéma apocalyptique qui semblait porter tous les crimes », et que cependant sa découverte est due au « hasard ». Il se reproche d'avoir oublié « qu'il n'est point d'ordre dans l'univers ». Adso lui dit que même « en imaginant des choses erronées » il a trouvé quelque chose. Cela plut à Guillaume, qui voit dans l'« ordine che la nostra mente immagina[3] », une sorte de « rets » ou d'« échelle » nous servant à atteindre quelque chose. Selon lui, donc, les seules vérités profitables sont des « strumenti da buttare[4] », des instruments que nous devons abandonner après leur utilisation.

Le romancier se sert ici la mise en abyme herméneutique dans le but d'orienter l'attention du lecteur vers certains « nœuds » de ce « filet » qu'est l'œuvre. Et pour que la relation entre plusieurs « nœuds » soit plus envoûtante et plus lisible, il crée certaines unités sémantiques minimales qu'on retrouvera reprises à tous les niveaux du roman. Le « livre » est un des exemples d'unité sémantique minimale. Le livre, si convoité qui semble apporter un

[1]Loc. cit.; (« faire rire de la vérité, *faire rire la vérité* »).
[2]Ibidem, p. 495; (« sont la seule chose dont l'homme dispose pour s'orienter dans le monde »).
[3]Loc.cit.; (« ordre que notre esprit imagine »).
[4]Loc.cit.; (« des instruments à jeter »).

aperçu de la vérité à ses lecteurs (mais également leur mort), apparaît également au niveau intra-diégétique. Dans le rêve d'Adso, il était question d'un livre soustrait de la bibliothèque, soi-disant sous prétexte de distraire l'attention d'Abbon du vrai vol, celui des trésors abrités dans la crypte du monastère.

1.3. La mise en abyme onirique (1)

L'histoire d'Adso de Melk s'apparente à celle racontée par son homonyme, le visionnaire Adso de Montier-en-Der. Pour regarder de plus près la mise en abyme produite par ce doublement de personnage, il faut revenir en arrière, à sexte quand notre jeune Adso admire le portail abbatial. Au cours de la lecture de ce passage du texte, nous examinons une autre sorte de mise en abyme, très usitée dans la littérature médiévale : il s'agit de la mise en abyme onirique.

Les récits de rêve et de vision représentent un genre médiéval établi, doté d'une rhétorique propre et soumis à des lois déjà fixées en grande partie par les modèles de la littérature antique. Ces récits oniriques constituent un *topos* de la littérature médiévale, et ce n'est pas à cause du succès vingtiémiste de la mise en abyme qu'Umberto Eco les a développés.

Il y a une grande variété de récits de visions et de rêves dans la littérature du Moyen Âge. Loin d'être toujours un message de l'autre monde, le récit onirique constitue dans les œuvres médiévales une réflexion sur le pouvoir et l'ambiguïté de l'art narratif. Un bon exemple nous est offert par Adso même, il s'agit de *La Divine comédie* de Dante, poème au seuil du songe (« era pien di sonno ») :

« … il più grande poeta di quei tempi, Dante Alighieri da Firenze, morto da pochi anni, aveva composto un poema (che io non potei leggere perché era scritto nel volgare toscano) a cui avevano posto mano e cielo e terra, e di cui molti versi altro non erano che una parafrasi di brani scritti da Ubertino nel suo *Arbor vitae crucifixae*[1] ».

Dans la littérature médiévale, aussi bien que dans la littérature moderne et postmoderne, le récit de rêve est bien souvent un récit second qui ne prend son sens que par rapport à un récit-cadre. Le rêve et la vision s'avèrent des instruments efficaces entre les

[1]Ibidem, p. 56; (« … le plus grand poète de ces temps-là, Dante Alighieri de Florence, mort depuis peu d'années, avait composé un poème (que je n'ai pu lire, car il était écrit dans le vulgaire toscan) où l'on avait brassé et le ciel et la terre, et dont de nombreux vers n'étaient rien autre qu'une paraphrase de passages écrits par Ubertino dans son *Arbor vitae crucifixae* »).

mains de l'écrivain, très habile à jouer avec son lecteur le jeu du « faire croire ». En analysant en détail les séquences oniriques du *Nom de la rose*, on voit que les récits de rêves et de visions d'Adso fonctionnent à la manière de la mise en abyme, telle que la conçoivent ses critiques. Et parce que « toute vision est de nature onirique[1] » nous avons regroupé dans la même catégorie et les récits de rêves et les récits de visions des personnages. Lorsqu'on retrouvera rédupliqué, à l'intérieur de ces séquences oniriques insérées dans le récit principal, soit le « sujet », soit la « forme » du récit « gestant », nous utiliserons le terme de *mise en abyme onirique*.

Plusieurs rêves et visions des romans médiévaux d'Umberto Eco : *Il nome della rosa* et *Baudolino* « rédupliquent » des aspects essentiels du macro-récit romanesque. Ces deux romans présentent certains traits communs. Par exemple, les deux romans respectent la manière dont on écrivait à l'époque. Ces deux romans portent la marque des différentes versions par le biais desquelles l'histoire qu'ils racontent est parvenue jusqu'à nous, lecteurs du 20e ou 21e siècle. C'est d'ailleurs ce que l'auteur implicite veut nous faire observer dans son « Naturellement, un manuscrit ». Ce que nous pouvons retenir de l'enseignement de cette partie « préliminaire » du roman, c'est le fait que l'emboîtement de sources (et leur mirage) est un indice du savoir-faire de l'écrivain. Médiéviste par formation (et inspiration), Eco commence sa première expérience romanesque par mettre en jeu des procédures couramment utilisées dans la littérature médiévale : les ruses de l'art narratif, parmi lesquelles nous en citons deux : le truchement du manuscrit trouvé et la « pratique » que R. Dragonetti appelait « l'art du faux ». En effet, l'usage du faux était si répandu durant les siècles médiévaux que les spécialistes ont appelé le Moyen Âge tout entier : « l'époque des falsifications ». Épris de clarté, de rigueur et d'objectivité dans la représentation des faits historiques racontés dans ses romans, le savant Eco familiarise son lecteur avec les « supercheries littéraires », les manipulations textuelles médiévales, plus proches du roman que du discours historique au sens moderne, falsification de documents, fausse attribution d'auteurs et de citations, récits fabriqués de toutes pièces pour autoriser l' « invention » des reliques, bricolages rhétoriques et travestissements chronologiques dans les « Vies de saints » (deux exemples : le crâne de douze ans de Jean Baptiste dans *Le Nom de la rose*, qu'on retrouve à la fin de l'épisode où Adso et Guillaume visitent la crypte du trésor, et la falsification des reliques pratiquée assidument par les personnages de *Baudolino*).

[1]Idem, *Dall'albero al labirinto*, Bompiani, Milan, 2003, trad. fr. *De l'arbre au labyrinthe*, par Hélène Sauvage, Grasset et Fasquelle, 2010, p. 303.

La mise en abyme est un procédé qui repose sur l'inclusion ; par conséquent, il est nécessaire qu'une petite structure soit emboîtée dans une grande structure, de sorte que l'une et l'autre aient soit le même sujet, soit la même forme. Dans notre analyse de la mise en abyme onirique, nous suivons la signification que Dällenbach confère à la mise en abyme, celle « d'œuvre dans l'œuvre » ou de « narration seconde » incluse dans une narration première et entretenant avec elle une relation d'analogie thématique.Dans ce qui suit nous allons voir comment l'imbrication d'un récit onirique (de rêves et d'hallucinations visuelles et sonores) ou d'une description de livres, de sculptures ou d'enluminures, au cœur de la fiction, va créer le lieu idéal pour refléter au niveau micro-structurel soit la *forme* soit le *contenu* de l'œuvre-cadre. Les œuvres romanesques d'Umberto Eco témoignent d'une extraordinaire complexité et maîtrise de la structure narrative. Le romancier fait alterner avec une grande souplesse les quatre niveaux d'un texte littéraire : le niveau diégétique (le monde de ce qui est raconté), le niveau intradiégétique (un récit enchâssé, souvent porteur de mise en abyme), le niveau métadiégétique (le récit de ce qui est réfléchi) et le niveau extradiégétique (le monde de celui qui raconte). La structure narrative est, pour Eco, le « champ de la possibilité [1]» qui permet à l'œuvre de s'ouvrir vers sa dimension intérieure. En ce but, l'écrivain glisse toujours dans ses romans un emboîtement de récits narratifs (récit de journal, récit de rêve, récit épistolaire, etc.) qui prête à l'œuvre un aspect feuilleté, polyphonique, *palimpsestueux*. En plus, quand ces récits se font porteurs de *spécularité*, l'œuvre sera placée face à elle-même, tout en s'ouvrant vers cet infini contenu dans son « espace du dedans[2] ». Ainsi, à nos yeux, chez Umberto Eco, la mise en abyme n'est pas un simple mode de composition, mais un dispositif narratif idéal pour mettre en évidence la structuration de l'œuvre sur plusieurs paliers, niveaux narratifs. Et évidemment, pour montrer que l'œuvre, en sa qualité d'organisme bien calibré, bien déterminé, bien clos à son extériorité possède cependant la capacité de s'ouvrir vers l'infini de sa profondeur. Pour mieux illustrer le phénomène de la *mise en abyme onirique*, notre réflexion abordera aussi la question de l'emboîtement successif de structures psychiques (nommées aussi « niveaux de réalité »[3]) des personnages d'Eco :

---

[1]Nous empruntons cette expression à Umberto Eco, qu'il employait dans l'essai « De la manière de donner forme comme engagement et prise sur la réalité », la revue « Esthétique », éditée par Jean Michel Place, 2000, p.37.

[2]Paraphrase du titre du livre d'Henri Michaux, *L'Espace du dedans* : pages choisies (1927-1959), Gallimard, Paris, 1989.

[3]La notion de « niveaux de réalité » appartient au physicien Basarab Nicolescu : il l'a formulée dans son livre *Nous, la particule et le monde* et développée ensuite dans ses autres livres, articles, conférences. Basarab Nicolescu associe les niveaux de réalité à trois régions, de la manière suivante : la première région à la physique

veille dans le sommeil (hypnagogie), veille dans le rêve (rêve lucide), rêve dans le sommeil (rêve normal, sans prise de conscience), rêve dans l'état de veille (vision, hallucination), rêve dans le rêve (enchaînement de rêves).

Le point de départ d'une réflexion sur la *mise en abyme onirique* consiste dans le fait que le récit de rêve, en tant que structure narrative, exerce la fonction de *miroir* pour le récit principal à l'intérieur duquel il est enchâssé. Et parce que toute *vision* est de nature *onirique* (comme Umberto Eco l'a affirmé dans son *De L'Arbre au labyrinthe*), nous avons rassemblé les récits de : « songe », « vision », « transe », « hallucination », « méditation profonde » sous la dénomination générique de « récit onirique » ou « récit visionnaire ». Nous avançons l'hypothèse selon laquelle dans l'œuvre fictionnelle d'Umberto Eco, le récit onirique (ou visionnaire) est une structure narrative qui atteste que le discours romanesque est toujours « à la recherche de soi-même ». Ses romans comportent un grand nombre de pièces oniriques insérées dans la trame textuelle. Nous verrons, au fur et à mesure, que ces fragments visionnaires se trouvent en résonance soit avec la totalité du récit englobant soit avec une partie de celui-ci. Précisons que nous envisageons d'aborder la notion d'*onirique* sous un double aspect : en tant que « niveau de réalité » (expérimenté *in vivo* par le personnage) et en tant que « niveau narratif » (où un narrateur en état de veille raconte ses exploits oniriques).

L'univers romanesque d'Umberto Eco se construit selon un certain nombre de lois semblables à celles de notre monde de référence, comme sa poétique explicite l'a précisé maintes fois. C'est pourquoi il ne serait pas absurde de définir la « réalité » expérimentée par les personnages d'Umberto Eco avec les paroles de Heisenberg pour lequel elle est « une fluctuation continue de l'expérience », telle que la conscience la saisit.

Pour avoir la preuve d'une nette distinction entre les niveaux de réalité (et / ou de narrativité), nous adoptons la « formule » de Basarab Nicolescu selon laquelle deux niveaux de réalité sont différents si, en passant de l'un à l'autre, il y a rupture de concepts fondamentaux et rupture de lois. Grâce à la notion de niveaux de réalité, la Réalité acquiert une structure multidimensionnelle et multi-référentielle.

Avant de commencer l'analyse des récits oniriques du *Nom de la rose* il se doit redit le fait que pour qu'il y ait mise en abyme, il faut qu'il y ait un emboîtement (de niveaux de réalité et de niveaux narratifs), mais aussi un effet de spécularité.

---

classique, la deuxième région à la physique quantique et aux phénomènes biologiques et psychiques, et la troisième région à la sphère des expériences religieuses, philosophiques et artistiques.

1.3.1. Les récits oniriques d'Adso

Le songe et la vision sont des réalités vécues à travers « l'écran de la subjectivité[1] » du rêveur (ou de celui qui vit la vision), c'est pourquoi la mise en abyme onirique est nommée par certains chercheurs « mise en abyme du sujet ».

À peine arrivés au monastère, où ils sont bien accueillis et bien installés, Adso et Guillaume sont visités dans leur cellule par l'Abbé. Ces deux derniers ont une conversation où l'on retrouve, entre autres, l'idée du *mundus senescit*, de l'humanité vieillissante :

« Per i peccati degli uomini il mondo sta sospeso sul ciglio dell'abisso, penetrato dell'abisso stesso che l'abisso invoca. E domani, come voleva Onorio, i corpi degli uomini saranno più piccoli dei nostri, così come i nostri sono più piccoli di quelli degli antichi. Mundus senescit[2].

Dans leur dialogue, il est question aussi de l'existence et du rôle des monstres dans la création, de livres mensongers et de l'interdiction d'entrer dans la bibliothèque :

« I mostri esistono perché fanno parte del disegno divino e nelle stesse orribili fattezze dei mostri si rivela la potenza del Creatore. Così esistono per disegno divino anche i libri dei maghi, le kabbale dei giudei, le favole dei poeti pagani, le menzogne degli infedeli. E' stata ferma e santa convinzione di coloro che hanno voluto e sostenuto questa abbazia nei secoli, che anche nei libri menzogneri possa trasparire, agli occhi del lettore sagace, una pallida luce della sapienza divina. E perciò anche di essi la biblioteca è scrigno. Ma proprio per questo, capite, essa non può essere penetrata da chiunque[3] ».

Abbon parle aussi de la forme inédite de la bibliothèque. Selon lui, ce « labyrinthe de livres » est une entité vivante capable de se défendre toute seule contre les visiteurs non désirés :

« Nessuno deve. Nessuno può. Nessuno, volendolo, vi riuscirebbe. La biblioteca si difende da sola, insondabile come la verità che ospita, ingannevole come la menzogna che custodisce. Labirinto spirituale, è

[1]Gérard Moignet, « La grammaire des songes dans la Queste del Saint-Graal », dans la revue « Langue Française » no. 40, Larousse, Paris, 1978, pp. 113-119.
[2]*Il nome della rosa*, p. 44; (« Pour les péchés des hommes le monde est suspendu sur le bord de l'abîme, pénétré de l'abîme même que l'abîme invoque. Et demain, comme voulait Honorius, les corps des hommes seront plus petits que les nôtres, de même que les nôtres sont plus petits que ceux des antiques. Mundus senescit »).
[3]Ibidem, p. 46; (« Les monstres existent parce qu'ils font partie du dessein divin et jusque dans les traits horribles des monstres se révèle la puissance du Créateur. Ainsi par dessein divin existent aussi les livres des mages, les cabales des juifs, les fables des poètes païens, les mensonges des infidèles. Ce fut là la ferme et sainte conviction de ceux qui ont voulu et soutenu cette abbaye au cours des siècles, que même dans les livres mensongers, puisse transparaître, aux yeux du lecteur sagace, une pâle lumière de la sagesse divine. C'est pourquoi fût-ce à ces livres la bibliothèque fait écrin. Mais précisément de ce fait, vous comprenez, n'importe qui ne peut y pénétrer »).

anche labirinto terreno. Potreste entrare e potreste non uscire. E ciò detto, vorrei che voi vi adeguaste alle regole dell'abbazia[1] ».

Le noble hôte exige de son invité de se conformer aux règles de l'abbaye, argumentant qu'un homme qui a su décrire son cheval Brunel sans le voir et « la mort d'Adelme sans en connaître presque rien », n'aura aucune difficulté « à raisonner » sur les espaces auxquels l'accès ne lui est pas permis.

Avant que l'Abbé quitte la cellule, Guillaume lui demande des nouvelles de son ami Ubertin de Casale. C'est ainsi que tout de suite après le départ de l'Abbé, le frère Guillaume et le secrétaire vont chercher Ubertin à l'église où celui-ci passe ses journées « en méditations » et « en prière ». Devant l'église, le jeune novice contemple l'architecture du portail figurant l'Apocalypse. Il est tellement impressionné par ces représentations en pierre que soudain il les voit prendre vie, bouger et parler.

«Abituati finalmente gli occhi alla penombra, di colpo il muto discorso della pietra istoriata, accessibile com'era immediatamente alla vista e alla fantasia di chiunque (perché pictura est laicorum literatura), folgorò il mio sguardo e mi immerse in una visione di cui ancor oggi a stento la mia lingua riesce a dire[2] ».

Le vieux moine s'efforce de traduire en mots le contenu non verbal de sa vision d'antan, ce qui n'est pas une chose facile. Tout comme l'apôtre Jean, le jeune novice voit « un trône placé dans le ciel et quelqu'un assis sur le trône ». Le visage de l'homme assis sur le trône est « sévère et impassible » et ses yeux sont « dardés » sur l'humanité arrivée au terme de son aventure[3] ». La barbe du trônant s'écoulait sur « sa poitrine comme les eaux d'un fleuve, en ruisseaux tous égaux et symétriquement répartis ». La description dynamique de cette image se réalise à l'aide de l'hypotypose et présente les caractéristiques suivantes : la « barbe », tout comme un « fleuve », ruisselle en parties égales et symétriques. De même, le manuscrit d'Adso est composé, lui aussi à l'image des ramifications d'un fleuve, de sept grandes parties (les sept jours passés à l'abbaye), sous-divisées en sous-parties (les périodes

[1]Loc.cit.; (« 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 enserre. Labyrinthe spirituel, c'est aussi un labyrinthe terrestre. Vous pourriez entrer et vous ne pourriez plus sorti »).
[2]Ibidem, pp. 48-49; (« Les yeux enfin accoutumés à la pénombre, soudain le muet discours de la pierre historiée, accessible comme il était immédiatement à la vue et à l'imagination de tous (car pictura est laicorum literatura), éblouit mon regard et me plongea dans une vision qu'à grand-peine aujourd'hui encore ma langue parvient à dire »).
[3]On remarque ici, dans ce récit secondaire, le renvoi au *mundus senescit* ; comme on l'a déjà vu, ce thème est récurrent au niveau diégétique.

correspondant aux heures liturgiques) et accompagnées d'un « Prologue » et d'un « Feuillet » final.

La couronne, « enrichie d'émaux et de gemmes » que le trônant porte sur la tête est elle aussi un objet qui (mine de rien) renvoie à un des thèmes essentielles de l'histoire, les pierres précieuses, et implicitement aux disputes théologiques sur la pauvreté. La tunique de pourpre de cet homme, disposée « en amples volutes sur ses genoux », pourrait nous suggère de belles courbes, comme celles des dunes de sable, par exemple. L'impérial personnage tient en sa main gauche « un livre scellé », mais un autre homme « beau » et « gentil » situé « à la dextre du Trônant », lui présente un volumen. Il s'agit du premier livre, celui de la vie et de la mort, selon lequel sera appliqué le jugement dernier. Ce livre est redoublé par un second livre, celui de l'Apôtre.

La vision d'Adso est accompagnée de fortes émotions mystiques. Comme devant un écran où on projette un film, Adso regarde le déroulement de toute une série d'images mouvementées, où les cheveux et les barbes de quatre personnages bibliques (Pierre, Paul, Jérémie et Isaïe), ainsi que les plis de leurs robes, évoquent des formes ondulées, comme celles des vagues ou des spirales:

« … contorti anch'essi come in un passo di danza, le lunghe mani ossute levate a dita tese come ali, e come ali le barbe e i capelli mossi da un vento profetico, le pieghe delle vesti lunghissime agitate dalle lunghissime gambe dando vita a onde e volute…[1] ».

Les séquences suivantes sont moins agréables à regarder ; il voit la prostituée de Babylone, un avare et un orgueilleux (deux torturés par des démons), et aussi deux gourmands au corps répugnant :

« E mentre ritraevo l'occhio affascinato da quella enigmatica polifonia di membra sante (…), vidi a lato del portale (…) altre visioni orribili a vedersi, e giustificate in quel luogo solo per la loro forza parabolica e allegorica o per l'insegnamento morale che trasmettevano : e vidi una femmina lussuriosa nuda e scarnificata, rosa da rospi immondi, succhiata da serpenti, accoppiata a un satiro dal ventre rigonfio e dalle gambe di grifo coperte di ispidi peli, la gola oscena, che urlava la propria dannazione, e vidi un avaro, rigido della rigidità della

[1]Ibidem, p. 51; (« …contorsionnés eux aussi comme dans un pas de danse, leurs longues mains osseuses levées doigts tendus comme des ailes, et comme des ailes leur barbes et leur cheveux qui ondoient sous un vent prophétique, les plis de leur robe immensément longue agités par leurs immenses jambes donnant vie aux vagues et volutes… »).

morte sul suo letto sontuosamente colonnato, ormai preda imbelle di una coorte di demoni di cui uno gli strappava dalla bocca rantolante l'anima in forma di infante… [1]».

L'âme de l'avare prend la « forme » d'un « petit enfant », qu'est « le modèle réduit » de l'homme qui à présent expie ses dettes terrestres. Un homme orgueilleux tient sur ses épaules un diable qui lui met « les griffes dans les yeux » et les deux gourmands se déchirent « en un corps à corps répugnant ». Adso voit aussi des créatures à la « tête de bouc », au « poil de lion » et « gueule de panthère », tous « prisonniers dans une selve de flammes » dont il peut « presque sentir l'haleine ardente ». Et autour d'eux, il voit d'autres créatures et animaux du bestiaire de Satan[2]. À travers la longue énumération d'habitants de l'enfer, un autre thème important du récit romanesque vient au premier plan, celui des créatures monstrueuses et des animaux sataniques (ou des représentations de Satan sous forme animale)[3]. La vision devient de plus en plus effrayante, au point qu'Adso ne sait plus désormais s'il se trouve dans un « lieu ami ou dans la vallée du Jugement dernier ». Pétrifié d'effroi, et presque avec des larmes aux yeux, il lui semble entendre (« ou l'entendis-je vraiment ? », se demande le vieux Adso) la « voix » et revoir les « visions » qui ont accompagnés ses les tout premiers pas de son noviciat : ses « lectures des livres sacrés et les nuits de méditation dans le chœur de Melk ». Ensuite, Adso entend une voix retentissante « comme une trompette ». Cette voix lui dit : « quello che vedi scrivilo in un libro[4] ». Et, le vieux Adso ajoute que c'est précisement ce qu'il est en train de faire à présent : « e questo ora sto facendo[5] ».

---

[1]Ibidem, p. 51-52; (« Et tandis que mon œil fasciné quittait cette énigmatique polyphonie de membres saints (…) je vis sur le côté du portail (…) d'autres visions horribles à voir … je vis une femme luxurieuse nue et décharnée, rongée par des crapauds immondes, sucée par des serpents, accouplée à un satire au ventre rebondi et à pattes de griffon recouvertes de poils hirsutes… je vis un avare, roide de la roideur de la mort sur son lit somptueusement orné de colonnes, désormais proie débile d'une cour de démons dont l'un lui arrachait avec ses râles son âme en forme de petit enfant… »).

[2]Sur les bestiaires médiévaux de Satan voir Muchembled Robert, *Une Histoire du Diable.* XIIe-XXe siècle, Éditions du Seuil, 2000.

[3]Avant d'aller plus loin, il se doit mentionner qu'un autre type de mise en abyme est illustré dans la séquence onirique que nous sommes en train d'analyser, à savoir la mise en abyme taxinomique (que nous avons baptisée ainsi parce qu'elle apparaît au cœur d'une description taxinomique) ; que nous l'avons nommée également mise en abyme du signifié. Nous reviendrons ultérieurement à ce type de mise en abyme pour l'étudier en profondeur. Pour l'instant, disons seulement qu'il s'agit d'un procédé narratif se présentant sous la forme d'une énumération de signifiants ayant en commun un signifié. Ce procédé est amplement employé aussi bien dans *Il nome della rosa* que dans l'intégralité de l'œuvre d'Umberto Eco. Comme nous l'avons vu dans le chapitre dédié aux premières expériences narratives d'Umberto Eco, ce procédé constitue l'un des traits les plus caractéristiques de son écriture.

[4]Ibidem, p. 53; (« ce que tu vois, écris-le dans un livre »).

[5]Loc.cit.; (« et c'est là ce que je fais maintenant »).

Après cela, il voit (tout comme l'apôtre Jean) « une porte ouverte dans le ciel » et le Trônant qui prend une faux et crie :

« …è giunta l'ora di mietere perché è matura la messe della terra[1]».

Adso comprend alors que sa vision parle de ce qui s'est passé dans l'abbaye (et qu'ils ont saisi sur les lèvres réticentes de l'Abbé). Les jours suivants, il retourne « contempler le portail, sûr de vivre l'histoire même qu'il racontait » et il comprend qu'ils sont montés jusqu'à ce monastère pour assister à un « carnage ».

Il faut remarquer d'abord l'emploi dans ce micro-récit de l'hypotypose, procédé qui entraîne une synesthésie de sens. Généralement, dans les cas de mise en abyme onirique plusieurs sens s'activent : la vue (les images prennent vie), l'ouïe (le visionnaire entend des sons, des voix), le toucher (il sent l'ardeur du feu, la brise du vent, etc.).

Prêtons, un instant, attention au contexte préalable, préparatoire, en quelque sorte, de la vision:

« Abituati finalmente gli occhi alla penombra, di colpo il muto discorso della pietra istoriata (…) folgorò il mio sguardo e mi immerse in una visione[2] ».

Pour que la vision ait lieu il est nécessaire donc que le sujet soit placé dans un milieu clair-obscur, dans « la pénombre » ; une lumière trop puissante gênerait et empêcherait la plongée dans l'intériorité de sa conscience. Des formules comme « me plongea dans une vision » ou « je vis un trône placé dans le ciel », indiquent la pénétration dans un état modifié de conscience. Ce genre d'expérience visionnaire est riche en émotions intenses, parfois extatiques, comme l'atestent certaines extraits de texte : « mon âme, ravie par ce concert de beautés (…) était sur le point d'exploser en un cantique de joie »; « moi qui les regardais extasié » ; « danse extatique », etc.

Transfiguré par l'émerveillement, l'esprit d'Adso dépasse le continuum spatio-temporel, vit une expérience extracorporelle où il s'identifie à ces personnages de pierre qui sont « habités par l'Esprit », « illuminés par la révélation », qui ont des « regards exaltés par l'enthousiasme », « les joues enflammées par l'amour » et « les pupilles dilatées par la béatitude ».

---

[1]Loc.cit.; (« l'heure est venue de moissonner car la moisson de la terre est mûre »).
[2]Ibidem, p. 49; (« Les yeux enfin accoutumés à la pénombre, soudain le muet discours de la pierre historiée (…) éblouit mon regard et me plongea dans une vision »).

Plusieurs liens de contiguïté rattachent cette tumultueuse séquence onirique (qui est une transposition du dernier livre du *Nouveau Testament*) à la fiction enchâssante. Elle reflète comme dans un miroir des situations et des thèmes du macro-récit qui l'englobe. En raison de sa structure spéculaire et d'emboîtement, nous sommes donc fondée à voir dans ce grand récit de vision, une mise en abyme onirique. Elle comporte en elle-même plusieurs exemples de mise en abyme. Voici un exemple de mise en abyme de l'énonciation : « j'ouïs une voix puissante comme une trompette qui disait : « Ce que tu vois, écris-le dans un livre » (et c'est là ce que je fais maintenant) ». L'« histoire racontée par la pierre » sculptée du portail est une transposition architecturale du livre prophétique de l'Apôtre Jean, qui eut une vision et entendit une voix l'exhortant à écrire d'écrire ce qu'il verrait dans sa vision. La mise en abyme, intimement liée à la temporalité de l'œuvre, ne peut conduire qu'à un perpétuel « se refléter soi-même ». On distinguera ainsi plusieurs voix et visions superposées les unes sur les autres. La première voix est celle du jeune Adso qui a la vision provoquée par les représentations apocalyptiques du portail. Sur cette vision se greffent d'autres visions, vécues dans le passé, qui avaient accompagné ses premiers pas de novice au monastère de Melk (parmi lesquelles s'actualisent des visions surgies lors de ses premières lectures du livre de Jean de Patmos). Ensuite, nous avons la voix du vieil Adso qui est en train d'écrire le livre de ses péripéties et ses visions.

Pour Adso, d'entre tous les arts, l'architecture est celle « qui cherche avec le plus de hardiesse à reproduire dans son rythme l'ordre de l'univers[1] », le *Kosmos* ; elle est pareille à un « grand animal sur lequel resplendit la perfection et la proportion de tous ses membres ». C'est la conception d'Augustin selon laquelle Dieu a établi les choses de la création en « nombre », « poids » et « mesure ». L'art architectural est donc l'art qui réussit, le mieux, à délivrer les formes « du poids de la matière[2] » et à rendre parfaite même la forme des formes les plus difformes (peuples monstrueux, diables, figures mythiques hybridées mi-humaines, mi-animales).

Pour synthétiser, le livre (qui est un enchaînement de signes) relate une image (architecturale) où un homme, assis à la droite du Trônant, tend un livre; à son tour (par la force de la vision), l'image de cet homme du portail, libérée du « poids de la matière » se fait son, pure vibration primordiale ; cette image se singularise et devient le Signe désincarné, le

[1]Ibidem, p. 33.
[2]Ibidem, p. 50.

Verbe à l'origine de la Création ; cette voix surnaturelle exige l'écriture même du livre que nous sommes en train de lire. Dans la vision apparaissent deux hommes et deux livres : un homme en train de tendre un livre (c'est saint Jean et son livre prophétique) au Fils de l'Homme, au Trônant, qui lui aussi tient un livre scellé sur ses genoux (c'est le livre de la vie et de la mort où sont écrites toutes les actions des gens de tout temps et tout pays).

Au niveau diégétique, dans le livre d'Adso (livre écrit, tout comme le livre de l'Apôtre, sous commande surnaturelle) un des personnages parle d'un livre apocalyptique (le *Libellus de Antechristo*) écrit par l'illustre abbé et écrivain du 10e siècle, Adso de Montier-en-Der. Ce personnage se fait l'annonciateur d'une eschatologie déjà débutée, déjà à l'œuvre. Pour ceux qui, comme lui, « ont des yeux pour voir » et savent lire les signes du temps, la « terrible » Apocalypse est en train de se dérouler; c'est pourquoi il avertit ses confrères de faire attention à ces sept derniers jours de leur vie et ne pas gâcher ce temps précieux à rire sur ces ridicules images qui représentent la création divine à l'envers.

Au niveau méta-textuel, l'histoire d'Adso est une histoire rapportée par un narrateur extra-diégétique qui affirme avoir vécu la vision du livre non encore écrit :

> « Vi sono momenti magici, di grande stanchezza fisica e intensa eccitazione motoria, in cui si danno visioni di persone conosciute in passato ("en me retraçant ces details, j'en suis à me demander s'ils sont réels, ou bien si je les ai rêvés"). Come appresi più tardi dal bel libretto dell'Abbé de Bucquoy, si danno altresì visioni di libri non ancora scritti.
>
> Se non fosse successo qualcosa di nuovo sarei ancora qui a domandarmi da dove venga la storia di Adso da Melk…[1] ».

Les racines de ce passage méta-diégétique vont jusqu'au niveau extra-diégétique (de l'instance auctoriale ultime). Dans son livre *Confessions of a Young Novelist*, Umberto Eco avoue que son premier roman était né d'une vision épiphanique, d'une étincelle séminale où un moine se fait empoisonner par le livre qu'il est en train de lire :

> « J'ai été tout simplement frappé par l'image d'un moine empoisonné pendant que celui-ci lisait un livre (…).
>
> « …je me suis rappelé une expérience que j'ai eue à l'âge de seize ans : en visitant un monastère bénédictin (Santa Scolastica di Subiaco), je suis passé sous quelques arcades médiévales et j'ai pénétré dans une

[1]Ibidem, pp. 12-13 (« Il est des moments magiques, de grande fatigue physique et d'intense excitation motrice, où surgissent des visions de personnes connues par le passé (« en me retraçant ces détails, j'en suis à me demander s'ils sont réels, ou bien si je les ai rêvés »). Comme je l'appris plus tard dans le beau livre de l'abbé de Bucquoy, surgissent pareillement des visions de livres non encore écrits. / Si rien de nouveau ne s'était produit, j'en serais encore à me demander d'où peut bien venir l'histoire d'Adso de Melk… »).

bibliothèque sombre, où, ouvert sur une écritoire, j'ai trouvé *Acta Sanctorum*. En feuilletant le tome volumineux dans un silence profond, à la lueur de ces quelques rayons que les vitraux laissaient pénétrer à l'intérieur de la salle, je dus sentir quelque chose comme une sorte de frisson. À distance de plus de quarante années, ce frisson est sorti de mon subconscient.

Celle-ci fut l'image séminale. Le reste est apparu petit à petit, pendant que j'essayais à donner un sens à cette image-là [1]».

Narrer signifie donc pour Umberto Eco « délivrer » ce « messager » du monde causal qui lui a rendu visite lorsque les « portes » de sa « perception » s'ouvrirent largement vers l'intériorité de sa conscience. Contemplation et introspection s'accordent pour que cette *singularité* puisse surgir à la surface de sa psyché. L'*abyssème* est un archétype qui provient d'un monde transcendant. Il est le moteur qui déclenche l'acte de création. Le premier récit onirique d'Adso traite de l'origine divine du livre : la voix lui ordonne d'écrire sa vision dans un livre, met en abyme l'acte même de sa composition. De cette façon, le livre est lié à l'*ekphrasis*[2], et son écriture devient une action intradiégétique. Le narrateur diégétique se donne une source onirique d'où le récit se propage.

L'*Apocalypse*, dans le Nouveau Testament, constitue un exemple de la transmission des livres divins. Jean raconte comment l'ange du Seigneur lui apparut en rêve, lui montrant un livre et disant : « prends ce livre et mange-le ». Ce qui veut dire que le livre divin est d'abord écrit là-haut et ensuite transmis à l'homme. L'apôtre doit avaler le livre tendu par l'ange, pour mieux assimiler la parole divine. En un sens contraire, à la fin du *Nom de la rose*, l'aveugle Jorge mange le livre d'Aristote (que toute sa vie il s'est donné la peine de cacher aux autres). Il dévore le livre empoisonné par lui-même.

Le retour à l'état habituel de conscience et à la fiction principale se fait par l'intervention brutale d'une voix extérieure. La voix qu'interrompt la vision d'Adso (et la contemplation de Guillaume) est celle de Salvatore, un moine difforme qui parle à la fois toutes les langues et aucune, et qui semble une incarnation des monstres incrustés dans la pierre, ou pire, une manifestation du diable sous forme humaine :

«…il suo volto non era dissimile da quello dei mostri che avevo appena visto sui capitelli. Non mi è mai accaduto in vita, come invece accadde a molti miei confratelli, di essere visitato dal diavolo, ma credo che se

[1]Traduction personnelle; (pp. 24-25 dans l'édition française des *Confessions*).
[2]Voir à ce sujet Testanière Jacqueline, *L'ekphrasis dans l'œuvre narrative d'Umberto Eco*, dans la revue « Cahiers d'études romanes », no. 24 de 2011, consultable on-line à l'adresse : http://etudesromanes.revues.org

esso dovesse apparirmi un giorno (…) esso non avrebbe altre fattezze di quelle che mi presentava in quell'istante il nostro interlocutore[1] ».

Tout comme son langage babélique, le visage de Salvatore était « fait de morceaux de faces d'autrui assemblés »; sa figure s'apparente à une reconstitution, à un collage des débris d'un miroir cassé, déréglé qui ayant perdu la netteté de l'unité originelle, reflète à présent une multitude d'images, déviées, déformées, biscornues. Nous retrouverons cette idée de "miroir éclaté" dans le rêve qu'Adso fait à l'église. Malgré le fait qu'il semble incarner le diable (ou la Bête apocalyptique), il porte quand même le nom de Salvatore (« Sauveur ») ce qui signifie que même sa monstrueuse apparence peut révéler la divinité, contenue dans chaque partie ou aspect de la création. Si le Seigneur a comme corps l'univers entier, Salvatore serait implicitement une manifestation du principe divin.

Après la rencontre de cet être bizarre qui leur criait de se repentir (« pénitenziagité »), nos deux protagonistes, partis à la recherche de l'ami de Guillaume, Ubertin de Casale, pénètrent dans l'église. À leur tour, ils perturbent avec le bruit de leur pas la prière extatique du saint homme « prostré » aux pieds d'une majestueuse Vierge au « sourire ineffable » :

« L'uomo, udendo il rumore dei nostri passi, alzò il volto. Era un vegliardo, col volto glabro, il cranio senza capelli, i grandi occhi celesti, una bocca sottile e rossa, la pelle candida, il teschio ossuto a cui la pelle aderiva come fosse una mummia conservata nel latte. Le mani erano bianche, dalle dita lunghe e sottili. Sembrava una fanciulla avvizzita da una morte precoce. Posò su di noi uno sguardo dapprima smarrito, come lo avessimo disturbato in una visione estatica, poi il volto gli si illuminò di gioia[2] ».

Le premier récit onirique d'Adso (exposé dans le chapitre « Premier jour », « Sexte », pp. 48-53) met en abyme un autre texte (onirique), celui de l'Apocalypse, à propos duquel Umberto Eco disait : « le modèle de la vision de Jean n'est pas la peinture, mais (…) le rêve[3] ». La vision de l'apôtre « se manifeste comme un événement cinématographique » (où les images se rangent successivement). L'intégralité du texte de l'Apocalypse est sous-tendue, d'après Eco, par une « démarche onirique » : « les événements se répètent même plusieurs fois, la Bête est donnée comme morte, puis on la voit encore engagée dans le combat, on dit

[1]*Il nome della rosa*, p. 53; (« quant à son visage, il n'était pas dissemblable de celui des monstres que je venais de voir sur les chapiteaux. Dans ma vie, il ne m'est jamais arrivé, comme il arriva par contre à nombre de mes frères, d'être visité par le diable, mais je crois que si ce dernier devait m'apparaître un jour … il n'aurait d'autre aspect que celui que m'offrait en cet instant notre interlocuteur »).
[2]Ibidem, p. 56; (L'homme, en entendant le bruit de nos pas, leva son visage. (…) Il posa sur nous un regard d'abord égaré, comme si nous l'avions troublé dans une vision extatique, puis son visage s'illumina de joie ».)
[3]Idem, *Beatus de Liebana*, éditeur Franco Maria Ricci, Paris, 1982, p. 38.

que Babylone s'est écroulée, et elle est encore là, attendant son châtiment, et ainsi de suite[1] ». L'écrivain désire « rendre justice[2] » à l'Apocalypse ; il transpose ce texte « si riche d'images et si polyvalent qu'il a inspiré des lectures multiples[3] » dans son roman sous forme de vision onirique. Adso admirait le portail de l'abbatiale quand tout à coup, « le muet discours de la pierre historiée » commença à défiler sous ses yeux, comme dans un film.

Le deuxième récit onirique aura lieu le « Deuxième jour », « Nuit » (p. 178) quand les deux protagonistes pénètrent dans le labyrinthe de la bibliothèque. Dans une des salles, une sorte de lampe allumée (ou d'encensoir) est posée sur une table, à côté de laquelle il y a un livre ouvert aux couleurs vives. Adso s'approche pour le regarder. Le livre (une représentation de l'Apocalypse) montre un « dragon avec dix têtes » qui fait s'écrouler avec sa queue les astres célestes sur la terre. Soudain, le dragon se détache de la feuille du livre » et vient tournoyer autour de la tête du jeune novice, comme un papillon. D'autres images commencent à s'animer et sortent du livre. Adso, n'est plus un spectateur (quoique terrifié) comme dans la vision du portail. Ici, les personnages de ce « film » font irruption dans le monde du spectateur. Renversé au milieu de la pièce, il voit une femme « séduisante » et « nimbée de lumière » qui vient s'approcher près de son visage. Sa perception corporelle est defformée : le plafond s'incline et descend sur lui, ses doigts grandissent démesurément, il a l'impression de sentir le souffle de la femme sur son visage. Il a des hallucinations auditives également : il dit avoir entendu « le sifflement de mille serpents ». Adso voit aussi Béranger ayant « un sourire odieux, ruisselant de luxure » sur sa figure. Notre novice s'est finalement évanoui. Le trouvant en train de délirer, Guillaume lui dit :

« Ti ho trovato che deliravi ai piedi di un tavolo con sopra una bella apocalisse mozarabica, aperta sulla pagina della mulier amicta sole che fronteggia il dragone[4] ».

Il lui explique que ce qu'il a vu n'était pas réel et qu'il a inspiré une substance qui brûlait dans la lampe :

« Sono erbe, solo erbe, senza bisogno di quelle preparazioni negromantiche di cui ci parlava il vetraio. Erbe, specchi... [5] ».

---

[1]Loc.cit.

[2]Selon Umberto Eco, Beatus (le moine du VIIIe siècle, l'interprète, le plus célèbre de l'Apocalypse) avait commis une erreur : il avait *trop rempli* ce texte qui est, en fait, une « œuvre ouverte » ; et pour qu'elle vive, cette « œuvre ouverte » a besoin d'être « trahie » sinon elle « devient dangereuse » par les « dogmes » qu'elle « inspire ».

[3]Ibidem, p. 85.

[4]Idem, *Il nome della rosa*, p. 179; (« Je t'ai trouvé en train de délirer au pied d'une table avec une belle apocalypse mozarabique, ouverte à la page de la mulier amicta sole qui affronte le dragon »).

[5]Loc.cit.; (« Ce sont des herbes, rien que des herbes, sans besoin de ces préparations dont nous parlait le verrier »).

En effet, dans le chapitre « Premier jour », « Vêpres », Nicolas le maître verrier de l'abbaye, avoue à Guillaume que les secrets de la science, abrités dans l'Édifice, sont bien gardés par « des œuvres de magie ». Dans le récit du verrier sur les lampes à vision, un livre est mis en abyme : celui des secrets d'Albert le Grand, dans lequel on parle de lampes qui par fumigation provoquent des visions. Dans ce livre, raconte Nicolas, on dit que, la personne qui respire la fumée croit avoir une tête de chien ou d'être aussi grosse qu'un éléphant ou que la pièce se remplit de serpents:

« Io penso che siano lampade preparate per le visioni. Sai, se prendi il grasso dell'orecchio di un cane e ne ungi uno stoppino, chi respira il fumo di quella lampada crederà di avere una testa di cane, e se avrà qualcuno accanto lo vedrà con testa di cane. E c'è un altro unguento che fa sì che coloro che girano intorno alla lampada si sentano grandi come elefanti. E con gli occhi di un pipistrello e di due pesci di cui non ricordo il nome, e il fiele di un lupo, fai uno stoppino che bruciando ti farà vedere gli animali di cui hai preso il grasso. E con la coda di lucertola fai vedere tutte le cose intorno come d'argento, e con il grasso di un serpente nero e un frammento di lenzuolo funebre, la stanza apparirà piena di serpenti[1] ».

Nous avons vu que le texte se « répète » : le récit onirique d'Adso a comme référent un autre fragment de texte où l'on parle également de lampes à vision. Ce deuxième récit onirique d'Adso constitue ainsi une mise en abyme d'un aspect du récit encadrant. Par le biais de sa structure réfléchissante, la mise en abyme permet d'assumer la nature redondante du texte ; ce faisant, elle nous transmet une vérité inhérente à tout texte littéraire : par sa répétition, cet aspect du texte (mis en abyme) fonctionne comme un « écho » dans un vaste intertexte. Placé au milieu du livre, ce deuxième récit onirique est beaucoup plus court que celui du portail (situé au début de l'histoire) ou de celui de la fin où l'on raconte le rêve fait par Adso dans l'église.

Le troisième (et le dernier) récit onirique de notre bénédictin apparaît dans la sous-division « Tierce » du chapitre « Sixième jour » (pp. 429-438). En écoutant le *Dies irae*, Adso fait un « rêve » ou il a une « vision » qui révèle des éléments essentiels de la diégèse. Dans son *Récit spéculaire*, Lucien Dällenbach soulignait aussi que le rêve est un support

[1]Ibidem, p. 98; (« Je pense que ce sont des lampes préparées pour les visions. Tu sais, si tu prends le gras de l'oreille d'un chien et que tu en passes sur une mèche, celui qui respire la fumée de cette lampe croira avoir une tête de chien, et si quelqu'un se trouve à côté de lui, il le verra avec la tête d'un chien. Et il existe un autre onguent qui fait que ceux qui tournent autour de la lampe se sentent gros comme des éléphants. Et avec les yeux d'une chauve-souris et de deux poissons dont je ne me souviens pas le nom et le fiel d'un loup, tu fabriques une mèche qui en brûlant te fera voir les animaux dont tu as pris le gras. Et avec la queue d'un lézard tu fais voir toutes les choses autour comme si elles étaient d'argent, avec le gras d'un serpent noir et un fragment d'un linceul funèbre, la pièce où tu te trouves apparaîtra remplie de serpents »).

traditionnel de la mise en abyme[1]. Par ailleurs, il faut noter la valeur prophétique de ce rêve, valeur qui représente, selon Ricardou, une caractéristique de la mise en abyme.

Après la visite guidée par Nicolas au trésor de la crypte, Guillaume monte au scriptorium et Adso va à l'église où l'on priait pour l'âme de Malachie. Il s'assoit au fond de l'église et se replie sur lui-même pour « lutter contre le froid ». Le froid, l'éclairage « pâle » et « livide » et le « murmure monotone » des moines qui prononcent l'oraison funèbre, vont aider l'esprit du jeune moine à s'ouvrir vers un état non ordinaire (ou modifié) de conscience.

> « Sentii un poco di calore, mossi le labbra per unirmi al coro dei confratelli oranti. Li seguivo senza quasi rendermi conto di quanto dicessero le mie labbra, col capo che mi ciondolava e gli occhi che mi si chiudevano. Trascorse molto tempo, credo di essermi addormentato e risvegliato almeno tre o quattro volte. Poi il coro intonò il *Dies irae*... [2] ».

Même s'il répète machinalement la prière, il ressent « un peu de chaleur » ; ce réchauffement est le signe que son esprit « étiré » entre veille et sommeil est suffisamment préparé à acquérir l'expérience visionnaire.

Le *Dies iræ* (« Jour de colère ») est une séquence d'un poème latin, partiellement apocalyptique, du début du 11e siècle. Devenue une partie de la liturgie catholique des défunts, cette séquence évoque les sept trompettes, la Parousie du Christ et la colère de Dieu au Jour du Jugement Dernier. Les raisons de sa présence au cœur du roman sont intimement liées à la pratique de la mise en abyme, car, comme nous allons le voir un peu plus loin, elle respecte les règles édictées par Gide dans sa « charte de 1893 ».

Le jeune Adso vit un état de conscience *modifié*. Les états *modifiés* (ou états altérés de conscience) peuvent être provoqués soit par des substances psychotropes, comme l'alcool ou les plantes hallucinogènes (comme nous l'avons vu dans l'épisode de la bibliothèque, aux pages 188-193, où la fumée des lampes est la cause des hallucinations visuelles d'Adso), soit après des traumatismes physiques (une fatigue excessive, une longue privation de sommeil, une exposition prolongée au froid extrême ou à la chaleur trop intense), soit par des pratiques spirituelles (la prière, la méditation, le rêve lucide ou éveillé) comme c'est le cas dans le fragment suivant :

---

[1]Lucian Dällenbach, *Récit spéculaire*, p. 154.

[2]*Il nome della rosa*, p. 429; (« Je sentis un peu de chaleur, remuai les lèvres pour m'unir au chœur de mes frères orants. Je les suivais sans presque me rendre compte de ce que disaient mes lèvres, ma tête dodelinait et mes yeux se fermaient. Un long temps passa, je crois m'être endormi et réveillé au moins trois ou quatre fois. Puis le chœur entonna le *Dies iræ* »).

« Il salmodiare mi prese come un narcotico. Mi addormentai del tutto. O forse, più che assopirmi, caddi esausto in un agitato torpore, ripiegato su me stesso, come una creatura racchiusa ancora nel ventre della madre. E in quella nebbia dell'anima, ritrovandomi come in una regione che non era di questo mondo, ebbi una visione, o sogno che fosse[1] ».

Magnifique image que « ce brouillard de l'âme », suggérant qu'avant la naissance l'âme de la mère et l'âme du bébé ne sont pas différenciées. Similairement, ces deux entités, l'une enchâssée dans l'autre, rappellent une situation de cosmologie purement romanesque où la mère représente le récit premier (ou diégétique) et la créature à l'intérieur du ventre de la mère symbolise le récit onirique (dans lequel on retrouve, à petite échelle, les personnages, les actions et les décors de l'univers entier de l'œuvre).

L'expérience du rêve est un fait anthropologique universel raconté tant par les livres sacrés de l'humanité que par une multitude d'œuvres littéraires et picturales. Au cours de l'histoire, le vécu onirique se module selon l'époque et la culture au sein de laquelle ces créations apparaissent. Dans l'Antiquité et au Moyen Âge, on croyait que la divinité parlait à travers les rêves et les visions. Depuis l'Antiquité, les transpositions littéraires de l'expérience onirique font du récit de rêve un « dramomètre du récit principal[2] » dans lequel il se trouve inséré. Tel un exemplaire historiographe, Umberto Eco rendra au récit onirique de son *roman de la rose* les mêmes caractéristiques consignées par les écrits médiévaux.

Nous verrons que le récit du rêve d'Adso dans l'église respecte la forme que la mise en abyme onirique avait dans la littérature médiévale[3], où le songe apparaissait comme un micro-récit inséré à l'intérieur du récit principal et entretenait « une relation de similitude[4] » avec le texte qui le contenait. Le récit du rêve de notre personnage évoque l'œuf trouvé par un moine dans un autre œuf, dans l'épisode qui le précède. Mais pour qu'il y ait mise en abyme, un simple emboîtement ne suffit pas, et il faut donc qu'il y ait aussi un effet de spécularité, ce que nous nous apprêtons à montrer à propos du récit onirique d'Adso.

---

[1]Ibidem, p. 429 ; (« La psalmodie s'empara de moi comme un narcotique. Je m'endormis tout à fait. Ou peut-être, plus que m'assoupir, je tombai épuisé dans une torpeur agitée, replié sur moi-même, comme une créature enclose encore dans le ventre de sa mère. Et dans ce brouillard de l'âme, me retrouvant comme dans une région qui n'était pas de ce monde, j'eus une vision, ou un rêve, c'est selon »).
[2]Frédéric Canovas, *L'Écriture rêvée,* L'Harmattan, Paris, 2000, p. 20.
[3]Un exemple d'étude de la mise en abyme onirique est fourni par l'article de Frédéric Canovas, « Forme et fonction de l'énoncé onirique dans le texte médiéval : l'exemple du Décaméron », « Neophilologus », vol. LXXX, no. 4, 1996, pp. 555-568.
[4]Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire,* p. 18.

Dans *Il nome della rosa,* le vécu onirique est un contenu narré par un narrateur intradiégétique. On constate que, par le dédoublement du rêveur et du narrateur, s'opère la *mise à distance* du rêve et de son souvenir par l'écriture.

L'épigraphe placée en tête de la partie « Tierce » du chapitre du « Sixième jour », annonce qu'« Adso, en écoutant le *Dies irae*, a un rêve ou une vision, comme on voudra ». Cette phrase est une mise en abyme de l'énoncé. Par son encadrement narratif et la vérification ultérieure de sa prophétie, le récit du rêve d'Adso s'encadre parfaitement au fond commun des songes médiévaux. Dans la séquence onirique, les formules d'introduction ou de final, insérées au début et à la fin de l'énoncé du rêve, l'authentifient explicitement en tant que tel. On y distingue plusieurs formes lexicales d'annonces oniriques : « ma tête dodelinait et mes yeux se fermaient », « je crois m'être endormi et réveillé », « Je m'endormis tout à fait », « plus que m'assoupir, je tombai épuisé dans une torpeur agitée », « j'eus une vision, ou un rêve », « je me réveillai ».

La présence des récits oniriques est le fruit d'un discours romanesque à la recherche de lui-même. Détaché du récit principal, l'énoncé onirique de *Dies ir*æ expose un monde à l'envers où se trouvent parodiés des scènes de la vie monacale (où l'Abbé et Jorge font et disent des choses contradictoires) et des épisodes de la Bible. Lorsqu'Adso racontera son rêve à son maître, celui-ci lui révélera que le contenu de son rêve s'inspire d'un écrit anonyme qu'on a attribué au saint et martyr Cyprien, le *Coena Cypriani*[1], une parodie de la Sainte Écriture, qu'Adso connaissait sans doute parce que ce texte était très populaire parmi les jeunes novices des milieux monastiques. Les hommes du Moyen Âge avaient une appréhension particulière du futur et des prédictions. L'homme médiéval ne subit pas son *fatum* implacable, comme dans la tragédie hellénique, pour lui les songes et les visions étaient toujours des signes providentiels, des mises en garde contre ce qui l'attendait, des messages divins qu'il cherchait à déchiffrer pour mieux adapter, améliorer ou transformer ses actions. C'est pourquoi Adso se demande en quoi consistait sa signification Providentielle. « Un rêve est une écriture, et maintes écritures ne sont que des rêves » dit Guillaume, en conseillant à son jeune secrétaire de donner une interprétation « anagogique » au contenu de son rêve. Pourquoi ces histoires bouffonnes ressortissaient-elles à la surface à ce moment précis ? Aristote, qui a traité les rêves dans son *Petit Traité d'histoire naturelle*, les considérait comme

[1]*Cène de Cyprien*, trad. de Jean-Marc Terrasse, in Christine Modesto, *Studien zur Cena Cypriani und zu deren Rezeption*, Tübingen, 1992 ; voir aussi l'article d'Arthur Lapôtre, « La *Cena Cypriani* et ses énigmes », dans la revue « Recherches de Science Religieuse », no. 1, Paris, 1912, pp. 497-596.

un phénomène somatique lié au vécu de la journée. Tous ces événements mouvementés, sanglants, tous ces mystères autour de la bibliothèque et toutes ces intrigues internes et ces conspirations troublent l'esprit du jeune novice. La séquence du rêve d'Adso dans l'église comporte trois étapes : L'entrée en songe. Le rêve. Le retour à la veille. On peut dire plutôt qu'il s'agit d'un souvenir de songe. Le songe est une ruse, une tactique solide pour construire un discours qui est *redondant*, qui se réitère infatigablement. Il est bien connu qu'au Moyen Âge existaient cinq types de rêves: l'*oraculum* (rêve que Dieu envoie à ses émissaires), la *visio* (rêve prophétique clair), le *somnium* (rêve nécessitant une interprétation), l'*insomnium* (rêve commun et sans intérêt), le *phantasma* (apparitions fantomatiques qui apparaissent pendant les premières phases du sommeil, dont fait partie le cauchemar ou l'*éphialtès*). Au moment où Adso raconte à Guillaume son rêve, il se demande aussi à laquelle de ces cinq catégories il pourrait l'inclure.

En « rétroaction » sur lui-même, Adso franchit le seuil d'une autre réalité (celle du sommeil aux rêves) et explore un espace qui, malgré ses ressemblances avec les enceintes monacales (la crypte, la cuisine, la forgerie, le réfectoire), n'est pas « de ce monde » :

« Penetravo per una scala stretta in un budello basso, come se entrassi nella cripta del tesoro, ma pervenivo, sempre scendendo, in una cripta più ampia che erano le cucine dell'Edificio. Erano certamente le cucine, ma non solo operose di forni e pignatte, bensì anche di mantici e di martelli, come se vi si fossero dati convegno anche i fabbri di Nicola. (…)

Non capivo se mi trovavo all'inferno o in un paradiso concepito come avrebbe potuto Salvatore, grondante di sughi e palpitante di salsicciotti. Ma non ebbi tempo di chiedermi dove fossi, perché una torma di omiciattoli, di nanerottoli con la testa grande a forma di pentola, entrarono di corsa e, travolgendomi nel loro impeto, mi spinsero sulla soglia del refettorio, obbligandomi a entrare[1] ».

Les créatures monstrueuses y sont présentes par cette troupe de nains aux « grosses têtes en forme de braisière » semblables aux images que le jeune novice a admirées sur la table de travail de l'enlumineur décédé :

« La sala era parata a festa. Grandi arazzi e stendardi pendevano dalle pareti, ma le immagini che li adornavano non erano quelle che di solito fanno appello alla pietà dei fedeli o celebrano le glorie dei re. Esse

[1]*Il nome della rosa*, p. 429 ; (« Je pénétrais par un escalier étroit dans un boyau souterrain, comme si j'entrais dans la crypte du trésor, mais je parvenais, toujours en descendant, à une crypte plus vaste qui était les cuisines de l'Édifice. Il s'agissait certainement des cuisines, mais nanties outre que de fours et de marmites, de soufflets aussi et de marteaux, comme si c'était aussi un lieu de réunion pour les forgerons de Nicolas. (…) / Je ne comprenais pas si je me trouvais en enfer ou dans un paradis tel qu'aurait pu le concevoir Salvatore, ruisselant de jus et palpitant d'andouillettes. Mais je n'eus pas le temps de me demander où j'étais, parce qu'une troupe d'avortons, de nabots aux grosses têtes en forme de braisière, entra en courant et, m'emportant dans son élan, me poussa sur le seuil du réfectoire, me contraignit à entrer »).

parevano piuttosto ispirate ai marginalia di Adelmo e delle sue immagini riproducevano le meno tremende e le più buffonesche: lepri che danzavano intorno all'albero della cuccagna, fiumi percorsi da pesci che si buttavano spontaneamente nella padella, tesa da scimmie vestite da vescovi-cuochi, mostri dal ventre pingue che danzavano intorno a marmitte fumanti[1] ».

Dans le rêve, le motif de la tapisserie est fort illustratif. Les tapisseries, qui sont une duplication picturale de la réalité onirique, constituent une mise en abyme des éléments de la diégèse, car ces images évoquaient les marginalia du jeune miniaturiste Adelme. Les monstres apparaissent encore une fois, ils prennent la forme de singes cuisiniers vêtus en habits d'évêque.

Un autre élément du récit principal est présent dans le rêve par la fourchette de l'Abbé, qui reçoit dans ce contexte renversé une valeur humoristique. Des personnages appartenant à l'histoire diégétique (l'Abbé, Jorge, le cellérier) effectuent ici des gestes contraires aux rigueurs d'une vie monastique : ils boivent du vin et s'amusent en lisant des parodies des scènes de la vie des saints et de la Bible :

« Al centro della tavola stava l'Abate, vestito a festa, con una grande veste di porpora ricamata, impugnando la sua forchetta come uno scettro. Accanto a lui, Jorge beveva da un gran boccale di vino, e il cellario, vestito come Bernardo Gui, leggeva virtuosamente da un libro in forma di scorpione le vite dei santi e i brani del vangelo, ma erano racconti che dicevano di Gesù che celiava con l'apostolo ricordandogli che era una pietra e su quella pietra svergognata che rotolava per la pianura avrebbe fondato la sua chiesa, o il racconto di san Gerolamo che commentava la bibbia dicendo che Dio voleva denudare le terga a Gerusalemme. E a ogni frase del cellario Jorge rideva picchiando il pugno sul tavolo e gridava: "Tu sarai il prossimo Abate, ventre di Dio", proprio così diceva, Dio mi perdoni[2] ».

On remarque, d'emblée que ce passage fait allusion à l'intrigue diégétique liée à l'élection du chef spirituel du monastère. D'ailleurs, ce récit onirique est, en grande partie,

[1]Ibidem, pp.429-430; (« La salle était parée comme pour une fête. De grandes tapisseries pendaient aux murs, mais les images qui les ornaient n'étaient pas celles qui d'habitude font appel à la piété des fidèles ou célèbrent les gloires des rois. Elles me semblaient plutôt s'inspirer des marginalia d'Adelme et d'entre ses figures elles reproduisaient les moins effrayantes et les plus bouffonnes : des lièvres qui dansaient autour d'un mât de cocagne, des rivières sillonnées de poissons qui se jetaient spontanément dans la poêle, tendue par des singes vêtus en évêques-cuisiniers, monstres au ventre gras qui dansaient autour de marmites fumantes »).

[2]Ibidem, p.430; (« Au centre de la table se tenait l'Abbé, avec ses habits de fête, une grande robe de pourpre brodée, empoignant sa fourchette comme un sceptre. À côté de lui, Jorge s'abreuvait à un grand pichet de vin, et le cellérier, habillé comme Bernard Gui, lisait vertueusement dans un livre en forme de scorpion la vie des saints et des passages de l'Évangile, mais c'étaient des histoires qui racontaient que Jésus plaisantait avec l'apôtre en lui rappelant qu'il était une pierre et que sur cette pierre éhontée qui roulait à travers la plaine il fonderait son Église, ou l'histoire de saint Jérôme qui commentait la Bible en disant que Dieu voulait dénuder le derrière de Jérusalem. Et à chaque phrase du cellérier, Jorge riait en donnant du poing sur table et s'écriant : « Tu seras le prochain Abbé, ventre-Dieu ! », c'est précisément son expression, que Dieu me pardonne »).

une « réduplication » renversée de l'épisode du repas du soir raconté dans le sous-chapitre « Complies » du « Premier Jour » où nos deux protagonistes « jouissent de l'agréable hospitalité de l'Abbé et de la conversation courroucée de Jorge ». Dans le rêve, la scène de leur premier repas au monastère devient un festin auquel participent les moines (Abbon, Jorge, Bernard Gui,) et une foule, richement vêtue, de personnages bibliques (Adam et Eve, Caïn et Abel, Malachie et Tobie, Abraham et Isaac, Salomon et David, Noé, Daniel, Benjamin, Jonas, Judas, l'apôtre Paul, le pharaon Nabuchodonosor, etc.) et les femmes des Saintes Écritures (Marie, Elisabeth, Sara, Rachel, Rébecca, Salomé, etc.). Parmi ces femmes, Adso voit, « belle comme l'aurore », la jeune fille (de la cuisine), maintenant habillée en tenue de reine, ornée de diamants, de perles, d'émeraudes. Le réfectoire se remplissait de plus en plus de monde, Adelme avec son « visage pâle » avertissait quelqu'un qui était assis sur le rebord d'une fenêtre « qu'on pouvait faire une belle chute », Venantius, qui sortit « tout rouge » d'un « énorme chaudron fumant » distribuait « des boudins pur sang de porc », Roger Bacon descendit du ciel sur sa machine volante (« unico homine regente »), Fra Dolcino (et sa belle Marguerite) qui pleurait et, en posant sa tête sur l'épaule de Bernard Gui, l'appelait « pape angélique ».

Dans le rêve, l'aveugle Jorge portait des « vitra ad legendum » ; Jésus chantait le *Dies irae*, plaisantait avec les convives. Tout en dévorant « à belles dents » un âne avec ses doigts noirs, le saint personnage offrait aux autres « les feuillets d'un livre » en disant : « prenez et mangez, ce sont les énigmes de Symphosius, parmi lesquelles celle du poisson qui est le fils de Dieu et votre sauveur ». Ce passage met en abyme deux épisodes. Le premier est celui du sous-chapitre « Prime » du « Deuxième jour », où Bence raconte à Guillaume et à Adso qu'à l'occasion du débat sur les métaphores et les énigmes, Jorge fut contre « l'énigme du poisson de Symphosius ». Il recommanda aux moines que leur parler se fasse par le « oui » et par le « non » et qu'il suffirait de dire « poisson » pour nommer un poisson. Pour le moine aveugle les métaphores et les jeux de mots ne sont que des « sons mensongers » qui ne font que « voiler l'idée » (de poisson). Le deuxième épisode, mis en abyme ici, n'a pas eu encore lieu (à ce moment de la narration), il se réalisera à la fin du roman quand l'aveugle arrache les pages du livre d'Aristote et les mange. Ce qui donne davantage de profondeur à ce passage du récit onirique est le fait que deux thèmes bibliques : celui de la manducation de livres et celui de l'eucharistie se trouvent superposés. Le texte continue à renvoyer à lui-même dans le songe d'Adso quand, ivre, l'Abbé frappait, « le premier et le septième des quatre » de ses convives

qui « sortaient difformes comme des spectres » du miroir qui éclata en mille morceaux. Tout à coup, le décor change et tous ces gens, complètement ivres à présent, se retrouvent dans la crypte du trésor, où Abbon se met en colère. Il criait qu'on a soustrait un livre (très précieux qui parlait de scorpions et des sept trompettes) uniquement pour distraire son attention et saccager ses trésors. L'abbé ordonne aux archers du roi de fouiller tout le monde et on retrouve des objets volés sur presque tous ces personnages illustres : un drap multicolore sur Agar, un sceau d'or sur Rachel, un miroir d'argent sur Técla, une couverture de soie sur Judith ; on retrouve également un chat noir sur la jeune fille, qu'ils traitent de « sorcière » et de « pseudo-apôtre » et sur laquelle ils se jettent tous pour la bafouer et la massacrer. Ils lui font endurer ce qu'on leur a fait subir. Le corps de la fille se décharna, se fractionna en mille fragments et s'éparpilla dans « les châsses et les reliquaires de cristal et d'or de la crypte ». Puis, Adso se rendit compte qu'il s'agissait, en fait, des parties de la crypte qui s'assemblaient pour former le corps de la jeune fille, devenue « une chose minérale », et qui se décomposait à nouveau et s'éparpillait partout. Les hôtes du banquet avaient volé en éclats eux aussi et « gisaient à présent dans la crypte chacun momifié en son propre débris, chacun diaphane synecdoque de soi-même, Rachel comme un os, Daniel comme une dent, Samson comme une mâchoire, Jésus comme un lambeau de robe purpurine ». Là, on reconnaît l'épisode de la crypte où l'impressionnante collection de reliques bouleverse le jeune bénédictin et le fait plonger en une méditation sur la résurrection des corps au moment de la Parousie. Nous reparlerons amplement de ce moment introspectif du personnage dans le chapitre intitulé « La mise en abyme ontologique ». Dans le rêve apparaissent Salvatore et le pape Jean, et aussi Guillaume qui dit à Adso qu'il a déjà vu ce qu'il y avait dans le « finis Africae ». En un mot, bien qu'inversés, tous les éléments de la diégèse y sont gravés. Le récit du rêve se clôt par la formule : « E mi svegliai mentre terminavano in chiesa le ultime parole del canto funebre[1] ». Adso veut souligner la durée de son rêve. Très longue au niveau de réalité du sommeil et fulgurante dans la réalité de l'état de veille :

> « Segno che la mia visione, se non era durata, fulminea come tutte le visioni, la durata di un amen, era durata poco meno di un *Dies irae*[2] ».

[1]Ibidem, p. 438 ; (« Et je me réveillai au moment où s'achevaient dans l'église les dernières paroles du chant funèbre »).
[2]Loc.cit ; (« Signe que ma vision, si elle n'avait pas duré, foudroyante comme toutes les visions, la durée d'un amen, avait duré un peu moins qu'un *Dies irae* »).

On constate donc un lien fondamental entre le récit de rêve et les récits visionnaires : rêver et avoir une vision se rencontrent - dans *Il nome della rosa* - à l'intérieur d'une même structure de sens. En effet, le récit du rêve fait par Adso dans l'église et les deux récits de vision adoptent la forme de la mise en abyme onirique. Leur analyse nous a montré effectivement la présence d'un rapport essentiellement réflexif entre le récit onirique enchâssé et le récit diégétique enchâssant. L'œuvre nous dévoile sa structure « multi-niveaux » emboîtés, se réfléchissant en permanence les uns dans les autres. Si au niveau diégétique l'œuvre s'auto-présente comme une « liste[1] » d'aventures, au niveau intradiégétique ces aventures sont vécues au niveau de la conscience, où les dichotomies entre ce qu'on appelle « expérimentateur » et « expérimenté » s'harmonisent et disparaissent. La liste ou l'énumération acquiert une fonction spéculaire. Dans le chapitre suivant nous verrons comment celle-ci forme un *îlot* narratif particulier et renvoie à des aspects essentiels du récit romanesque.

1.4. La *fractalité* au niveau du concept

Pour donner plus de clarté, à ce que nous avons dit dans notre analyse du pastiche *Lettre à mon fils*, et aux propos qui vont suivre, il faut redire ici que la mise en abyme taxinomique caractérise la texture propre des univers fictionnels d'Umberto Eco, qu'elle est une caractéristique de son style, une spécificité de son écriture narrative. Selon notre opinion, les fragments de texte comportant des énumérations d'éléments clé de la narration sont autant d'exemples de fractalité. En littérature, la forme ou le contenu de différentes structures narratives ne sont jamais parfaitement fractals, n'étant jamais parfaitement autosimilaires et ne comportant pas de détails à l'infini. Cependant, il y beaucoup d'exemples d'études[2] qui emploient les fractales comme modèle d'analyse des formes narratives d'un roman ou d'un conte ou de n'importe quelle sorte de texte narratif. L'étude de la *fractalité* dans *Le Nom de la rose*, nous aidera à voir l'œuvre romanesque d'Umberto Eco comme une *forme* dynamique,

[1]Le narrateur diégétique, au début de son récit, en s'adressant au lecteur dit avec modestie que ce qu'il s'apprête à raconter est seulement une liste des faits « admirables » et « terribles » dont il fut témoin dans sa jeunesse. Ainsi, dès le début, il veut « régler ses comptes » avec ce lecteur inconnu à qui il ne promet nullement « une composition parfaite », c'est-à-dire une œuvre d'art (d'une grande finesse, ajoutons-nous) organisée selon les principes esthétiques essentiels: la *claritas* (ou luminosité ou éclat), la *proportio* (ou l'harmonie des parties entre elles) et l'*integritas* (ou l'achèvement car l'incomplétude est au Moyen Âge synonyme de laideur).

[2]Alain Boutot, *L'invention des formes. Chaos-Catastrophes-Fractales-Structures dissipatives-Attracteurs étranges*, Éditions Odile Jacob, collection « Philosophie », Paris, 1993 ; l'article d'Alain Goulet, « Le style à la lumière des fractales », dans la revue « Elseneur », no. 11, Presses Universitaires de Caen, 1996 ; Amélie Adde suit le même modèle d'analyse analogique dans son article *La structure de la* « Comedia » *à la lumière de la théorie des fractals*, « Savoirs et littérature », tome II, Presses universitaires Franc-Comtoises, 2001.

comme un organisme vivant qui *parle* de sa propre genèse et se réfléchit à tous ses niveaux, du grand tout jusqu'à la stratification des phrases. Examinons de plus près cette entité surprenante, paradoxale (puisqu'elle est pourvue de bornes extérieures, mais illimitée intérieurement) qu'est le texte du roman, et qui se nourrit par ses échanges avec l'extérieur, c'est-à-dire par son contact avec le lecteur (et ses modes de pensée, de perception, d'expression). Et parce qu'à chaque lecture son univers s'étend, s'enrichit, nous espérons que notre interprétation l'aidera davantage à s'étendre vers l'infini de sa profondeur.

Le roman comporte plusieurs exemples de mise en abyme taxinomique, car des signifiés tels que « monstre », « prodige », « relique », « pharmacon », « vagabond » et « pierre précieuse » sont repris (et mis en abyme) dans une longue chaîne de signifiants ayant tendance à évoluer vers le démesuré, vers l'infini. Avec l'analyse de ce type de mise en abyme, nous souhaitons introduire un concept grâce auquel les signifiés que nous venons d'énumérer s'avèrent être autant d'exemples de *singularités*, des points de l'infiniment petit du texte qui remplissent la fonction de relier le tout à ses parties. Ce que nous avons baptisé *abyssème* (du latin *abyssus*, « sans fond », et *sème*, qui est une sorte d'*atome sémantique*, défini par des linguistes tels Bernard Pottier ou Algirdas-Julien Greimas comme l'unité minimale de signification non susceptible de réalisation indépendante) est justement *embryon* qu'on retrouve transposé à tous les niveaux de l'œuvre. Dans le cas du *Nom de la rose*, cette structure embryonnaire est inextricablement liée à l'« idée séminale » dont parlait le romancier dans ses *Confessions* (et qui est la variante discursive de la vision qu'il a eue à l'âge de seize ans). Trois lexèmes : « livre », « moine », « mort », tous trois éléments d'un même atome, tourbillonnent presque obsessionnellement au sein de cette première expérience romanesque d'Umberto Eco, au point de nous faire dire que « plus on avance, plus c'est la même rose[1] ». Ce que nous sommes en train de lire, c'est bien une « histoire de livres », comme l'a affirmé l'auteur dans l'*Apostille*, une histoire de moines qui vivent pour les livres, à travers les livres, et qui se font tuer par un livre mystérieux aux pages poisseuses imbibées d'une substance apportée à l'abbaye par un moine voyageur. Questionné par Guillaume, l'herboriste réalise que la disparition de la dangereuse substance (qui s'est produite beaucoup d'années auparavant) ne fut pas un incident causé par la tempête, mais bien un vol parfaitement dissimulé. Comme on l'apprend à la fin du livre, le voleur était Jorge, le dragon gardien des richesses du labyrinthe. C'était lui le maître de la bibliothèque, tandis que

[1]Norris David, « Plus c'est la même rose », in *Italien Storytellers : Essays in Italian Narrative Literature*, sous la direction d'E. Haywood et C. O. Cuilleanain, Irish Academic Press, Dublin, 1989, pp. 243-253.

Malachie n'est qu'un « petit chien » fidèle, qui un jour décide de désobéir et trouve la mort par la même occasion. Cet esprit haineux, cruel et destructif est bien plus qu'un simple monstre, il incarne le diable, l'Antéchrist.

1.4.1. La mise en abyme taxinomique du signifié « monstre »

Le discours romanesque se nourrit de la réalité historique et de la pensée de l'époque (choisie comme toile de fond du roman), de l'histoire des idées et des doctrines, de l'environnement culturel et social de l'époque en question.

Il nome della rosa parle abondamment de monstres, de créatures insolites, de races monstrueuses dont les listes ne cessent de s'allonger. Et, si ces êtres inhabituels y font irruption, c'est sans doute parce que dans l'Europe médiévale du 14e siècle il existait une double tradition, aristotélicienne et augustinienne, relative aux montres et aux monstruosités. Le monstre (qui était d'ailleurs une excellente métaphore de l'homme) jouissait de respect et en même temps, posait des problèmes d'interprétation[1].

Le terme latin « monstrum » signifie manifestation exceptionnelle ; il renvoie aussi aux termes « ostentum », « potentum », « prodigium » et « miraculum ». Ainsi, l'entité monstrueuse rejoignait les « mirabilia », les « miracula » (si chers aux naturalistes antiques et médiévaux) et les prodiges (les œuvres de Dieu où resplendissent la gloire et la puissance du Créateur).

On parlait de monstres dans les livres. Le *Liber Monstrorum*, œuvre anonyme célèbre du VIIIe siècle, qui réunissait des notices antiques sur les peuples monstrueux, décrivait les monstres comme étant des créatures étranges, résultant d'une combinaison d'éléments humains et de parties animales. Dans un recueil médiéval des *Gesta romanorum* (vers 1300), les hommes sauvages sont nommés *monstra* et *portenta* (prodiges).

Ces êtres figuraient sur les *mapae mundi* médiévales, qui les situaient aux confins du monde civilisé. Les monstres, assujettis à la gloire de Dieu, ornaient les chapiteaux, les tympans, les portails et les consoles des cathédrales romanes et gothiques.

La monstruosité traduit la différence culturelle. C'est pourquoi des légendes racontaient que le roi Alexandre de Macédoine aurait bâti un mur pour empêcher ces créatures de pénétrer en Europe et d'envahir la chrétienté, cette chrétienté européenne hantée par la peur du différent. Vers la fin de l'Antiquité, le thème de ces créatures effrayantes fusionna

[1]Dans la *Cité de Dieu*, Saint Augustin interprétait le monstre comme une preuve irréfutable du terrible pouvoir divin et également comme un avertissement ; le monstre était donc une création divine intentionnelle et « utile ».

avec celui du Mal. Définis comme démoniaques, ces peuples innombrables et donc impossibles à compter, essaimeront à partir des « portes caspiennes », le passage naturel entre l'Orient et l'Occiden, envahiront les terres et « renverseront les fondements du monde », comme l'exprimait Éphrem le Syrien, le théologien du IVe siècle. D'où venait, peut-être la question du monde renversé au *Nom de la rose*.

Dans *Le Nom de la rose*, la première référence diégétique aux monstres apparaît très tôt, le « Premier jour », à « Tierce » où Guillaume a une conversation avec Abonne et où ce dernier affirme que les monstres ont leur propre rôle dans la création :

« I mostri esistono perché fanno parte del disegno divino e nelle stesse orribili fattezze dei mostri si rivela la potenza del Creatore[1] ».

Ensuite, l'idée de « monstre » est reprise dans un récit second, le premier récit visionnaire d'Adso, où elle prenait la forme d'une énumération des manifestations sous forme animale de Satan :

« …tutti gli animali del bestiario di Satana (…) fauni, esseri dal doppio sesso, bruti dalle mani con sei dita, sirene, ippocentauri, gorgoni, arpie, incubi, dracontopodi, minotauri, linci, pardi, chimere, cenoperi dal muso di cane che lanciavano fuoco dalle narici, dentetiranni, policaudati, serpenti pelosi, salamandre, ceraste, chelidri, colubri, bicipiti dalla schiena armata di denti, iene, lontre, cornacchie, coccodrilli, idropi dalle corna a sega, rane, grifoni, scimmie, cinocefali, leucroti, manticore, avvoltoi, parandri, donnole, draghi, upupe, civette, basilischi, ypnali, presteri, spectafichi, scorpioni, sauri, cetacei, scitali, anfisbene, jaculi, dipsadi, ramarri, remore, polipi, murene e testuggini[2] ».

Ce flux énumératif qui mélangeait des êtres exclus, bisexuels, bicéphales ou ayant des « mains à six doigts » avec des animaux fabuleux[3], des créatures mythiques et avec des citoyens de l'enfer, provoque l'horreur et le vertige, donne une impression d'infinité, d'innombrable.

---

[1]*Il nome della rosa*, p. 46; (« Les monstres existent parce qu'ils font partie du dessein divin et jusque dans les traits horribles des monstres se révèle la puissance du Créateur »).

[2]Ibidem, p. 52; (« … tous les animaux du bestiaire de Satan (…) des faunes, des êtres à double sexe, des brutes aux mains à six doigts, des sirènes, hippocentaures, gorgones, harpies, chimères, cénopères au museau de chien qui lançaient du feu par les naseaux, dentyrans, polycaudés, serpents villeux, salamandres, cérastes, chélydres, couleuvres lisses, bicéphales à échine armée de dents, hyènes, loutres, corneilles, crocodiles, hydropexes aux cornes en scie, grenouilles, griffons, singes, cynocéphales, léoncrottes, manticores, vautours, tharandes, belettes, chouettes, basilics, hypnales, wivre, spectafigues, scorpions, sauriens, cétacés, scytales, amphisbènes, schirims, dipsades, remoras, murènes, lézards verts, poulpes et tortues »).

[3]Sur la confusion entre les animaux réels et imaginaires à l'époque du Moyen Âge, voir Marty-Dufaut Josy, *Les animaux du Moyen Âge réels et mythiques*, éditeur Géménos, collection « Temps mémoire », Marseille, 2005.

Ce foisonnant condensé d'animaux sataniques, cette énumération de signifiants ayant un signifié collectif, est un premier exemple de mise en abyme taxinomique (ou du concept). Au cœur de ce passage, le signifié « monstre » est rédupliqué, réfléchi au niveau de chacun de ces signifiants : « faunes », « êtres à double sexe », « brutes aux mains à six doigts », « sirènes », « hippocentaures », « gorgones », « harpies », « chimères », « cénopères », « dentyrans », « polycaudés », « serpents », « salamandres », « cérastes », « chélydres », « couleuvres », « bicéphales à échine armée de dents », « hyènes », « crocodiles », « hydropexes aux cornes en scie », « grenouilles », « griffons », « singes », « cynocéphales », « léoncrottes », « manticores », « tharandes », « chouettes », « basilics », « hypnales », « wivre », « spectafigues », « scorpions », « sauriens », « cétacés », « scytales », « amphisbènes », « schirims », « dipsades », etc.

Thème fondamental dans l'imagerie symbolique du Moyen Âge, la faune du Mal est une occasion pour notre romancier d'introduire, potentiellement, l'infini au cœur de l'œuvre. Ce qui caractérise cette population infernale, en plus de la violence, la férocité et la laideur, est sa prolifération désordonnée, sa multiplication effrénée. À nos yeux, ce passage est une enclave narrative destinée à dire la grande, l'obsessionnelle peur du Moyen Âge : la peur des légions diaboliques, l'une des « peurs du plus grand nombre[1] » de l'époque médiévale. La formule « Mon nom est Légion parce que nous sommes nombreux » de l'Évangile de Marc (Marc 5, 9) avait ouvert la voie aux représentations du diable sous formes fractales évoquant la multitude et le grouillement[2]. Ces légions innombrables sont évoquées dans un autre épisode du roman, celui où le cellérier, désespéré par la perspective de la torture (et souhaitant s'en soustraire par une mort immédiate) se met à avouer des atrocités qu'il n'a pas commises : crimes, trahisons, rituels de magie noire; sa « confession » se termine par une invocation vers le « grand Lucifer empereur de l'enfer[3] » et vers « tutti i baroni delle legioni infernali [4] » qui terrifie l'assistance. Il commence à implorer et à appeler par leurs noms les « capi » des légions de démons : Adramelch, Alastor, Azazel, Abigor, Amon, Samaël Bélial, Focalor, Haborym, Zaebos, Léonard, etc. La phrase qui contient l'énumération de tous ces noms de diables se clôt par des points de suspension pour suggérer le fait que la liste peut continuer.

---

[1]Voir à ce sujet Jean Delumeau, *La peur en Occident*, Hachette, Paris, 1999, pp. 46-256.
[2]Par exemple sous forme d'essaim d'abeilles (Raul Glaber, *Histoires*, livre II, chapitre XI) ou de mouches (Grégoire de Tours, *Historia Francorum*, X, 25, PL, LXXI, col. 556-557).
[3]*Il nome della rosa*, p. 391.
[4]Loc.cit.

Monstres mi-hommes mi-animaux, les faunes incarnaient l'idée de bestialité d'une nature non maîtrisée, non domestiquée. Souvent ils étaient symptômes de l'emprise du paganisme sur les hommes : ils étaient le reflet de leurs penchants et de leur excès. C'est ainsi qu'avec d'autres divinités grecques (les satyres) ou romaines (Pan), les faunes ont largement influé sur l'aspect donné à Satan et aux démons de l'iconographie chrétienne. Ils sont représentés ayant un buste d'homme et des traits qui soulignent leur animalité : des cornes, des oreilles pointues, des cuisses velues, des sabots, des pattes et une queue de bouc.

Les sirènes - les légendes en abondent tout au long de l'Antiquité[1] et du Moyen Âge. Leur imagerie à la périphérie des églises romanes, spécialement, semble avoir une interprétation négative : ces créatures étaient associées au sexe féminin et par la suite elles symbolisaient le mal, la duplicité, la tentation et la chute de l'humanité hors de la grâce de Dieu[2].

On y remarque les grenouilles et le singe. Pourquoi évoqueraient-t-ils le diable ? Le symbolisme négatif de la grenouille est ponctué par deux épisodes bibliques : l'*Exode* (VIII, 2-14) où on raconte l'invasion de tout un pays par les grenouilles et l'*Apocalypse* de saint Jean (XVI, 13) où l'on parle de « trois esprits impurs, semblables à des grenouilles » qui sont sortis des bouches du dragon, de la bête et du faux prophète. Le verset suivant précise aussi que ces grenouilles sont des esprits de démons. La conception chrétienne qui voyait en la grenouille un symbole du diable fut propagée également par certains pères de l'Église qui considéraient que la boue où elles vivaient et les coassements intempestifs étaient un signe de dégradation et de sordidité. La façon dont est considéré le deuxième animal n'est pas meilleure non plus. Satanique par excellence, le singe - « malin », « voleur », « glouton», « sournois », « luxurieux » et de surcroît « menteur » puisqu'il ressemble à l'homme dont il est la caricature vivante, rappelle ce vil imitateur du Créateur, qu'est le diable.

Hippocentaures, gorgones, harpies, griffons, serpents, salamandres, toutes ces bêtes, qu'elles soient réelles ou légendaires, incarnent, aux yeux d'un chrétien du Moyen Âge, le diable. Tous ces animaux cités par ce passage du roman insistent sur la diversité des formes diaboliques. L'« etc » nous suggère que l'énumération reste ouverte ; il s'agit d'une « liste

[1]Pour ne pas rappeler qu'Homère et Pline l'Ancien.
[2]Janetta Rebold Benton, *Bestiaire médiéval. Les animaux dans l'art du Moyen Âge*, traduit de l'anglais par Michèle Veubret, Éditions Abbeville, Paris, 1992, p. 33.

poétique[1] » *isolable* du reste du texte, d'une sorte de litanie d'animaux sataniques, destinée à provoquer le vertige chez le lecteur.

Dans le chapitre « Premier jour », « Après none », Guillaume et Adso visitent le scriptorium. Dans cette partie, les monstres seront à nouveau invoqués par les images du « Psautier » :

« Piccole teste a zampa d'uccello, animali con mani umane sulle terga, teste chiomate dalle quali spuntavano piedi, dragoni zebrati, quadrupedi dal collo serpentino che si allacciava in mille nodi inestricabili, scimmie dalle corna cervine, sirene a forma di volatile con ali membranose sul dorso, uomini senza braccia con altri corpi umani che spuntavano loro sulla schiena a mo' di gobba, e figure con la bocca dentata sul ventre, umani con la testa equina ed equini con gambe umane, pesci con ali d'uccello e uccelli con coda di pesce, mostri a corpo unico e doppia testa o testa unica e corpo doppio, vacche a coda di gallo dalle ali di farfalla, donne dal capo squamato come il dorso di un pesce, chimere bicefale interallacciate con libellule dal muso di lucertola, centauri, dragoni, elefanti, manticore, sciapodi sdraiati su rami d'albero, grifoni dalla cui coda si generava un arciere in assetto di guerra, creature diaboliche dal collo senza fine, sequenze di animali antropomorfi e di nani zoomorfi…[2]» .

Ce fragment est une mise en abyme taxinomique : un livre (un « Psautier », décoré avec des images vives) placé dans le livre met en abyme l'idée de « créature monstrueuse ». Tout comme dans l'exemple précédent, la relance incessante du même signifié dans le filet des signifiants, compose un effet d'emboîtement infini de la même idée. Ainsi, l'idée de « monstre » se trouve réitérées incessamment au cœur de cet inventaire.

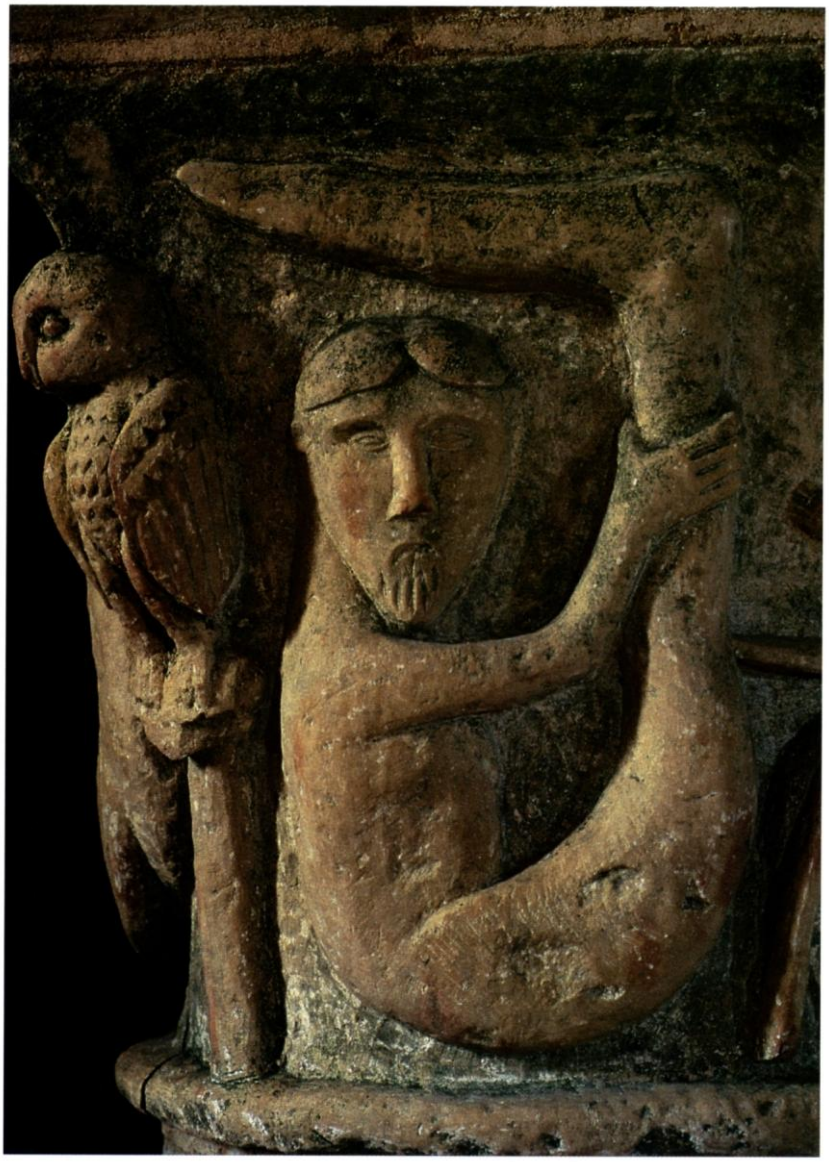
À l'occasion de la première visite du scriptorium, les monstres font l'objet du débat des moines (nous l'avons déjà vu dans le sous-chapitre « L'« œuvre dans l'œuvre ») sur la question de la connaissance de Dieu à travers les êtres et les « choses les plus difformes » :

---

[1]Umberto Eco, *Vertige de la liste*, Flammarion, 2009 ; le chapitre « Il y a liste et liste » s'ouvre avec la distinction entre « liste pratique » et « liste poétique », la deuxième ayant toujours une finalité artistique. L'écrivain aborde amplement ce sujet dans le chapitre « Mes listes » des *Confessions d'un jeune romancier*.

[2]*Il nome della rosa*, pp. 84-85 ; (« Petites têtes en forme de patte d'oiseau, animaux avec des mains humaines sur leur derrière, têtes chevelues d'où pointaient des pieds, dragons zébrés, quadrupèdes dont le cou serpentin s'entrelaçait en mille nœuds inextricables, singes aux cornes cervines, sirènes en forme de volatile avec des ailes membraneuses sur l'échine, hommes sans bras avec d'autres corps humains qui leur poussaient sur le dos en guise de bosse, et figures avec une bouche dentée sur le ventre, humains à la tête équine et équins aux jambes humaines, poissons avec des ailes d'oiseau et oiseaux à queue de poisson, monstres à corps unique et double tête ou tête unique et corps double, vaches à queue de coq aux ailes de papillon, femmes à la tête écailleuse comme le dos d'un poisson, chimères bicéphales entrecroisées avec des libellules au museau de lézard, centaures, dragons, éléphants, manticores, sciapodes allongés sur les branches d'un arbre, griffons… créatures diaboliques au cou sans fin, théories d'animaux anthropomorphes et de nains zoomorphes … »).

« Ma l'Areopagita insegna," disse umilmente Guglielmo, "che Dio può essere nominato solo attraverso le cose più difformi. E Ugo di San Vittore ci ricordava che quanto più la similitudine si fa dissimile, tanto più la verità ci è rivelata sotto il velame di figure orribili e indecorose …[1] ».



Sciapode, Chapiteau de l'église Saint-Patrice de Saint Parize-le-Châtel (Nièvre)

[1]Ibidem, p. 88; (« Mais, l'Aréopagite enseigne, dit humblement Guillaume, que Dieu ne peut être nommé qu'à travers les choses les plus difformes. Et Hugues de Saint-Victor nous rappelait que plus la ressemblance devient dissemblable, plus la vérité nous est révélée sous le voile de figures horribles et inconvenantes… »).

Jorge s'oppose à cette thèse et évoque les sculptures représentant des figures de monstres. Ces images, taillées dans la pierre des chapiteaux de l'église, ne sont pour le vieux moine que de « ridicules monstruosités ». Quoique « belles », ces « formes déformées », ces « difformités » ne peuvent nullement parler de Dieu. L'aveugle décrit ces sculptures si bien, si ardemment qu'Adso a presque l'impression de les avoir sous les yeux :

« …quelle ridicole mostruosità, quelle deformi formosità e formose difformità? Quelle sordide scimmie? Quei leoni, quei centauri, quegli esseri semiumani, con la bocca sul ventre, un piede solo, le orecchie a vela? Quelle tigri maculate, quei guerrieri in lotta, quei cacciatori che soffiano nel corno, e quei molti corpi in una sola testa e molte teste in un solo corpo? Quadrupedi con la coda di serpente, e pesci con la testa di quadrupede, e qui un animale che davanti pare un cavallo e dietro un caprone, e là un equino con le corna…[1]».

Le discours descriptif de Jorge, cette *ekphrasis* d' « êtres monstrueux », abrite un troisième exemple d'une mise en abyme du concept de « monstre ». On voit, capturée dans les rets des phrases, une seule et unique idée, se réverbérant à travers ce réseau de signifiants : « monstruosités », « singes », « lions », « centaures », « êtres semi-humains », « quadrupèdes à queue de serpent », « poissons à tête de quadrupède », etc. Définie comme une figure de rhétorique, dont le but est de « décrire une œuvre d'art », l'ekphrasis consiste, dans *Il nome della rosa*, en la description « périégétique » de sculptures architecturales s'étalant en couleurs, lumières, visages, corps, objets et aussi en une vision mystico-religieuse. L'hypotypose et l'ekphrasis se rapprochent par le fait qu'elles se définissent tous deux comme « un discours qui met sous les yeux ce qui doit être montré, comme disait Théon d'Alexandrie. Le discours descriptif détaillé des sculptures de Jorge a comme qualités principales la vivacité visuelle et la clarté. Il rappelle la description faite par Adso des scènes architecturales qui ont provoqué sa première vision interrompue par Salvatore, le moine à l'aspect physique monstrueux.

On constate l'alternance de niveaux diégétiques - intradiégétiques : la présence des monstres se fait ressentir autant dans la diégèse que dans les récits secondaires englobés dans le macro-récit. Jusque-là, nous avons vu que la mise en abyme taxinomique apparaissait toujours au niveau du récit enchâssé : micro-récit onirique, micro-récit d'images animées

[1]Loc.cit.; (« … ces ridicules monstruosités, ces belles formes déformées et ces belles difformités ? Ces singes sordides ? Ces lions, ces centaures, ces êtres semi-humains, avec une bouche sur le ventre, un pied unique, les oreilles en forme de voile ? Ces tigres léopardés, ces guerriers en lutte, ces chasseurs qui soufflent dans un olifant, et ces théories de corps pour une seule tête et ces théories de têtes pour un seul corps ? Quadrupèdes à queue de serpent, et poissons à tête de quadrupède, et ici un animal qui par-devant a l'air d'un cheval et par derrière d'un bouc, et là un onagre avec des cornes… »).

contenues dans un livre, micro-récit de motifs architecturaux. Mais elle fait aussi son apparition dans le récit principal, comme on le voit le « Cinquième jour », à « Prime », où la description d'un palimpseste architectural clôt une mise en abyme taxinomique. Sur le tympan de la vieille église où trônait le Christ entouré de ses douze apôtres, figurent les peuples du monde, « destinés à recevoir la bonne nouvelle » : les Juifs, les Byzantins, les Cappadociens, les Arabes, les Scythes, les Romains, les Arméniens, les Indiens, et au milieu d'eux se trouvaient représentés des habitants des terres inconnues », des peuples de monstres dont parlaient le *Physiologue* et les récits des voyageurs » :

«… i bruti con sei dita per mano, i fauni che nascono dai vermi che si formano tra la corteccia e la polpa degli alberi, le sirene con la coda squamosa, che seducono i marinai, gli etiopi dal corpo tutto nero, che si difendono dalla vampa del sole scavando caverne sotterranee, gli onocentauri, uomini sino all'ombelico e asini di sotto, i ciclopi con un occhio solo della grandezza di uno scudo, Scilla con la testa e il petto di ragazza, il ventre di lupa e la coda di delfino, gli uomini pelosi dell'India che vivono nelle paludi e sul fiume Epigmaride, i cinocefali, che non possono dire parola senza interrompersi e abbaiare, gli sciapodi, che corrono velocissimi sulla loro unica gamba e quando si vogliono riparare dal sole si sdraiano e rizzano il gran piede come un ombrello, gli astomati della Grecia privi di bocca, che respirano dalle narici e vivono solo d'aria, le donne barbute d'Armenia, i pigmei, gli epistigi che alcuni chiamano anche blemmi, che nascono senza testa, hanno la bocca sul ventre e gli occhi sulle spalle, le donne mostruose del mar Rosso, alte dodici piedi, coi capelli che arrivano al calcagno, una coda bovina in fondo alla schiena e zoccoli di cammello, e quelli con le piante dei piedi rovesciate all'indietro, che chi li insegue guardandone le orme arriva sempre da dove vengono e mai dove vanno, e ancora gli uomini con tre teste, quelli con gli occhi luccicanti come lampade e i mostri dell'isola di Circe, corpi umani e cervici dei più vari animali...

Questi e altri prodigi erano scolpiti su quel portale[1] ».

Une fois de plus, nous remarquons sur le plan graphique, les points de suspension (…) qui suggèrent eux aussi que la litanie de ces « prodiges sculptées » reste ouverte, que le

[1]Ibidem, pp. 340-341; (« … les **Brutiens** avec six doigts à chaque main, les **Fauniens** qui naissent des vers qui se forment entre l'écorce et l'aubier des arbres, les **Sirènes** avec leur queue écailleuse, qui séduisent les marins, les **Ethiopiens** au corps tout noir, qui se défendent des flammes du soleil en creusant des cavernes souterraines, les **Onacentaures**, hommes jusqu'au nombril et ânes en dessous, les **Cyclopes** avec un œil unique de la largeur d'un écu, **Scylla** avec sa tête et sa poitrine de fille, son ventre de loup et sa queue de dauphin, les **hommes velus** de l'Inde qui vivent dans les marais et sur le fleuve Epigmaride, les **Cynocéphales**, qui ne peuvent dire un mot sans s'interrompre et aboyer, les Sciapodes, qui courent à folle allure sur leur unique jambe et quand ils veulent se protéger du soleil, s'allongent et dressent leur grand pied comme une ombrelle, les **Astomates** de la Grèce, sans bouche, qui respirent par leur narines et ne vivent que d'air, les **femmes barbues** d'Arménie, les **Pygmées**, les **Epistiges**, que certains appellent aussi **Blemmyes**, qui naissent sans tête, ont la bouche sur le ventre et les yeux sur les épaules, les **femmes monstrueuses** de la mer rouge, de douze pieds de haut, avec des cheveux qui leur arrivent aux talons, une queue bovine au bas du dos et des sabots de chameau, et puis ceux qui ont la plante des pieds dirigée vers l'arrière, tant et si bien qu'à les suivre à la trace, on arrive toujours d'où ils viennent et jamais où ils vont, et encore ceux dont les yeux brillent comme des lampes et les **monstres de l'île de Circé**, corps humains et cols des animaux les plus variés…/ C'étaient là, parmi d'autres, les prodiges sculptés sur ce portail »).

répertoire de créatures étranges peut encore continuer *ad infinitum*. Cyclopes, Cynocéphales, Sciapodes, Blemmyes vont peupler le quatrième roman d'Umberto Eco. Ces êtres deviendront dans *Baudolino* des personnages « vivants », ils participeront aux aventures de Baudolino et de ses amis. Dans le fragment que nous venons de citer, la figure du « monstre », s'amplifie, se redouble davantage car nous avons affaire à des peuples de monstres : « Brutiens », « Fauniens », « Sirènes », « Onacentaures », « Cyclopes », « Cynocéphales », « Sciapodes », « Astomates », « Pygmées », « Blemmyes », populations de « femmes monstrueuses de la mer Rouge », et de « monstres de l'île de Circé », etc. Et donc le nombre de ces créatures augmente énormément, s'étend vers l'innombrable.

Les images de monstres continueront à hanter nos personnages qui, le « Deuxième jour », « Nuit », pénètrent dans le labyrinthe, où Adso voit venir à sa rencontre un « gigante di proporzioni minacciose, dal corpo ondulato e fluttuante come quello di un fantasma[1] ». Le jeune novice a peur, car il croit avoir vu un diable. Ce n'était, en fait, que son image grandie, déformée et renvoyée par un miroir, comme lui montre son maître, qui le prend par la main et le conduit devant la plaque de verre ondulé où Adso vit leurs deux images « grotesquement altérées ». Guillaume explique à Adso qu'il y a plusieurs sortes de miroirs. Selon la façon dont leur surface est modulée, les miroirs peuvent agrandir les choses les plus minuscules (comme ses lunettes) ; certains miroirs « font apparaître les images renversées, ou obliques » tandis que d'autres montrent deux objets au lieu d'un ou quatre au lieu de deux ; il y a d'autres miroirs encore qui « fanno di un nano un gigante o di un gigante un nano[2] ». Les miroirs déformants de la bibliothèque, tout comme les métaphores de R. Queneau, construisent « un double à toute vérité » afin de faire rire de cette vérité. Ces « doubles virtuels » destinés à faire peur aux « ignorants », font rire le savant frère franciscain qui s'est tout de suite rendu compte qu'il s'agissait d'un effet d'optique et non pas d'apparitions diaboliques. Et, comme on s'y attendait déjà, des « œuvres dans l'œuvre » viennent y mettre en abyme l'intrigue et la discussion des personnages. Un traité d'optique *De aspectibus*, composé par Alhazen, un auteur arabe qui prouvait « con precise dimostrazioni geometriche, ha parlato della forza degli specchi[3] » et deux autres livres qui représentaient des monstres ou des animaux fabuleux : *De bestiis*, un grand volume orné de fines enluminures où, « était

[1]Ibidem, pp. 175-176; (« géant de proportions menaçantes, au corps onduleux et fluctuant comme celui d'un fantôme »).
[2]Ibidem, p.176; (« font d'un nain un géant ou d'un géant un nain »).
[3]Loc.cit.; (« avec des démonstrations géométriques précises, a parlé de la force des miroirs »).

représenté un très bel unicorne » et *Liber monstrorum de diversis generibus* qui avait aussi de très belles images et semblait plus ancien que le livre de l'unicorne.

Le « Sixième jour » à « Prime », le texte se replie, une fois de plus, sur lui-même pour discourir encore sur les êtres prodigieux. Guidés par Nicolas, nos deux protagonistes visitent la crypte du monastère qui regorgeait de trésors: reliques, prodiges et êtres prodigieux empaillés apportés de terres lointaines par les moines voyageurs. Le monde souterrain de la crypte renvoie à l'obscurité et à l'idée de la mort. Les trésors étaient préservés dans des coffrets et des châsses, qui, par l'enfermement de corps ou d'objets, évoquent le cercueil et l'engloutissement par les ténèbres :

« Tutto intorno stavano teche di grandezza disuguale, all'interno delle quali la luce delle torce (accese da due fidati aiutanti di Nicola) faceva risplendere oggetti di meravigliosa bellezza[1] ».

Quoi qu'il en soit, le texte nous expose ici la problématique médiévale des contenants et des contenus. Mais, à part les reliquaires, qui « constituent la gloire » de ce monastère, il y avait des reliques « profanes », c'est-à-dire « des témoignages de prodiges et d'êtres prodigieux de terres lointaines », rapportés au monastère par les moines qui avaient traversé le monde jusqu'aux extrêmes confins:

« un basilisco e un'idra impagliati, un corno di unicorno, un uovo che un eremita aveva trovato dentro un altro uovo, un pezzo della manna che nutrì gli ebrei nel deserto, un dente di balena, una noce di cocco, l'omero di una bestia prediluviale, la zanna d'avorio di un elefante, la costola di un delfino[2] ».

Notons que les mêmes curiosités apparaissent dans le livre de Jules Guiffrey consacré au célèbre trésor du duc de Berry, cité par Umberto Eco dans sa thèse de doctorat[3].

1.4.2. La mise en abyme du signifié « relique »

Dans l'épisode de la crypte, nous sommes invités à nous imaginer une multitude de trésors dont les plus précieux sont les reliquaires en or ou en argent, ornés de pierres précieuses et abritant de saints objets (exposés sur des coussins de pourpre), parmi lesquels

[1]Ibidem, p. 421; (« Nous étions entourés de reliquaires et de châsses de grandeur variée, à l'intérieur desquels la lumière des torches (tenues par deux aides de confiance de Nicolas) faisait resplendir des objets d'une merveilleuse beauté »).
[2]Ibidem, p. 426 ; (« …un basilic et une hydre empaillés, une corne d'unicorne, un œuf qu'un ermite avait trouvé à l'intérieur d'un autre œuf, un flocon de la manne qui nourrit les Hébreux dans le désert, une dent de baleine, une noix de coco, l'humérus d'une bête antédiluvienne, le croc d'ivoire d'un éléphant, la côte d'un dauphin »).
[3]Jules Guiffrey, *Inventaire de Jean, duc de Berry*, Paris, 1894-1896, 2 volumes, in Umberto Eco, *Le Problème esthétique chez Thomas d'Aquin*, traduit en français par Maurice Javion, Presses Universitaires de France, Paris, 1996, p. 27.

Adso rappelle : « la pointe de la lance qui perça le côté du Sauveur », « un morceau de bois vénérable de la sainte croix » (rapporté du Golgotha au monastère par Hélène, la mère de l'empereur Constantin), « un clou de la croix », « une partie de la couronne d'épines », « un lambeau jauni de la nappe de la dernière Cène », « la bourse de saint Matthieu », « un os du bras de sainte Anne », « un fragment de la mangeoire de Bethléem », « un empan de la tunique purpurine de saint Jean l'Evangéliste », « deux chaînes qui serrèrent les chevilles de l'apôtre Pierre à Rome », « le crâne de saint Adalbert », « l'épée de saint Étienne », « un tibia de sainte Marguerite », « un doigt de saint Vital », « une côte de sainte Sophie », « le menton de saint Eoban », « la partie supérieure de l'omoplate de saint Jean Chrysostome », « la bague de fiançailles de saint Joseph », « une dent de saint Jean-Baptiste », « la verge de Moïse », « un point de dentelle déchiré et minuscule de l'habit nuptial de la Vierge Marie ». Et encore beaucoup d'autres reliques qu'Adso ne reconnut pas et dont les reliquaires qui les contenaient plus anciens et plus précieux : « une série infinie de fragments d'os, d'étoffe, de bois, de métal, de verre » et « des flacons avec des poudres foncées » qui contenaient « des débris calcinés de la ville de Sodome » ou « de la chaux des murailles de Jéricho ». La réserve de merveilles ne s'épuise pas. Adso continue l'exploration d'objets et de fragments d'os des saints, « prisonniers des édifices de cristal ou de métal ». Il admire fasciné des « cartilages jaunis, mystiques et répugnants à la fois », des « lambeaux de vêtements d'époque immémoriale », des miettes d'étoffe et de corps saints, etc. Le jeune novice vit ici un moment méditatif dont nous reparlerons dans le chapitre sur la mise en abyme ontologique. Guillaume s'adresse à Adso en lui disant de ne pas trop s'extasier sur ces châsses, car il en avait vu quantité dans d'autres églises :

«Se tutti fossero autentici, Nostro Signore non sarebbe stato suppliziato su due assi incrociate, ma su di una intera foresta[1] ».

Ainsi, le texte suggère que les reliques sont innombrables, pas uniquement dans cette crypte, mais dans le monde entier. Afin d'éveiller l'esprit critique de son disciple, Guillaume dit qu'il avait vu, dans une cathédrale de Cologne, le crâne de Jean-Baptiste à l'âge de douze ans. Adso est admiratif au début, mais tout de suite il a un doute et s'exclame : « Ma il Battista fu ucciso in età più avanzata![2] ». La réponse du maître étonna le moinillon, car, très

[1]Ibidem, p. 427; (« S'ils étaient tous authentiques, dit-t-il, Notre Seigneur n'eût pas été supplicié sur deux planches croisées, mais sur une forêt entière »).
[2]Loc.cit. ; (« Mais Jean-Baptiste fut tué à un âge plus avancé ! »).

sérieux, Guillaume lui répond que l'autre crâne doit se trouver dans un autre trésor. Le texte nous dévoile donc une autre attitude inhabituelle, contradictoire du moine franciscain :

« Guglielmo invece rideva solo quando diceva cose serie, e si manteneva serissimo quando presumibilmente celiava[1] »

On touche ici à la problématique de la falsification des reliques qui sera merveilleusement illustrée et déployée dans *Baudolino*, et dont nous reparlerons quand l'occasion se présentera.

1.4.3. La mise en abyme du signifié « pharmacon »

Le « pharmacon [2]» désigne une substance extraite de plantes, qui est à la fois poison et remède. Par exemple la valériane (cultivée par le frère herboriste dans son jardin) dont quelques gouttes seulement calmaient les battements désordonnés du cœur, tandis qu'une dose excessive provoquait la torpeur et la mort. Les plantes apparaissent tout au long du récit romanesque. Dans le « Prologue » Adso raconte que son maître avait ramassé certaines herbes au cours de leur voyage et qu'il s'en est servi dans les moments tendus passés dans l'enceinte du monastère bénédictin. Dans le chapitre « Premier jour » à « Sexte », dans les discussions de Guillaume et d'Ubertino, il est question de la vertu des plantes (et de la nature des pierres) dont l'étude peut servir à « améliorer le genre humain[3] » et à « préparer » le combat contre « l'Antéchrist » ; dans cette partie du texte, les plantes sont présentes métaphoriquement aussi, par l'« ivraie des fraticelles ».Toujours au « Premier jour » mais dans la section « Vers none », le dialogue entre Guillaume et le frère herboriste cite : « herbes comestibles », « plantes médicinales », « bonnes herbes », « plantes bonnes à manger », « herbes dangereuses qui provoquent de mauvaises visions » et « herbes qui protègent contre les visions. Dans ce sous-chapitre, trois livres mettent en abyme la discussion des personnages sur les plantes : *Theatrum Sanitas* de Abul Asan al Muktar ibn Boltan, *De virtutibus herbarum* de Platearius et *De plantis* d'Aristote. Dans le dialogue avec le maître verrier, « Premier jour » à « Vêpres », il est question de plantes (brûlées dans des lampes) qui provoquaient des visions. Le « Deuxième jour », à « Matines » on découvre le cadavre de Venantius, ce qui fait que le frère franciscain et l'herboriste conversent sur les « substances

[1]Loc.cit. ; (« Gillaume, au contraire, riait seulement quand il disait des choses sérieuses, et il gardait tout son ton sérieux quand soi-disant il plaisantait »).
[2]Le frère herboriste explique à Guillaume et à Adso que les Grecs nommaient « pharmacon » et le médicament et le poison, et qu'il s'en faut de très peu pour passer du médicament au poison et l'inverse.
[3]Ibidem, p. 73.

salutaires » et les « poisons » (pp. 118-119). Le corps du jeune traducteur est transporté dans le laboratoire de Séverin où « alambics et autres instruments de verre et de terre » et « une abondante série de fioles, brocs, vases, pleins de substances de différentes couleurs » font songer Adso à l'atelier d'un alchimiste. Tout comme les reliques qui étaient conservées dans des châsses, boîtes et coffrets, les substances sont contenues dans toutes sortes de récipients. Séverin présente à Guillaume et à Adso les substances rares extraites de plantes qui ne poussaient pas dans la région et qui provenaient de toutes les parties du monde. Tout comme les prodiges de la crypte, ces plantes rares étaient rapportées au fil des ans par les moines voyageurs. L'herboriste avoue garder « des choses très précieuses et introuvables », des « substances qu'il est aisé d'obtenir à partir de la végétation » des lieux éloignés : « agati pilé » (qui provenait du Cathay et qu'il avait obtenu d'un savant arabe), « aloès socotrin » (qui venait des Indes et était un excellent cicatrisant), « ariente vivant » (qui ressuscitait les morts ou plutôt réveillait ceux qui s'évanouissaient), « arsenacho » (poison mortel pour ceux qui l'avalaient), « bourrache » (plante bonne pour les poumons), « bétoine » (bonne pour les fractures du crâne), « mastic », « myrrhe », « mumiyya » (qui sert à préparer de nombreux médicaments), « mandragola officinalis » (bonne pour le sommeil), « tuthie » (excellente pour les yeux).

En rapport étroit avec l'action et la narration, le passage taxinomique n'est pas une pure énumération. Des éléments textuels, dispersés à travers le récit cadre et ses récits secondaires, se retrouvent concentrés en une (ou maximum deux) phrases, d'une longueur assez importante pour satisfaire l'appétence du romancier pour une rhétorique du démesuré. Ce débordement de signifiés lexicaux renvoie aux passages de texte où, à plusieurs reprises, le discours romanesque se penche sur les plantes. Il renvoie également à l'*abyssème* moine-livre-mort (si l'on pense au fait que les pages du livre, si convoité par nos moines, sont imprégnées d'une substance extraite d'une plante, très probablement l'arsenic cité par le moine dans son inventaire de pharmacos exotiques).

1.4.4. La mise en abyme du signifié « vagabond »

La mise en abyme du signifiant « vagabond » se trouve disséminée tout au long du roman. Trois personnages incarnent trois exemples différents de vagabond : Salvatore, Rémigio, Ubertino. Les récits de ces trois moines alternent avec les explications de Guillaume (apportées aux questions de son secrétaire) et avec les souvenirs du jeune Adso qui fut témoin à Florence de l'exécution d'un minorite accusé d'hérésie. À toutes ces narrations se joint

l'action romanesque qui nous fait vivre une scène inquisitoriale où Rémigio, Salvatore et la jeune paysanne (deux hérétiques et une sorcière) sont accusés d'avoir pactisé avec le diable. L'épisode de l'interrogatoire du frère Rémigio de Varagine, ancien dolcinien, démontre que ce sont les inquisiteurs qui créent les hérétiques (idée véhiculée, tantôt par Adso, tantôt par son maître). Également, les commentaires du vieux Adso, qui aura rencontré sur le chemin de sa vie une multitude de vagabonds, viendront parfaire le fascinant tableau des événements et des mouvements erratiques de l'époque.

En fait, la question de l'hérésie est l'un des thèmes majeurs, elle est le « fil rouge qui court tout au long de l'œuvre[1] ». Depuis le « Prologue », le lecteur est introduit dans le contexte historique de ce début mouvementé du XIVe siècle : les intrigues des personnages haut placés (papes et empereurs) pour acquérir le pouvoir ou s'y maintenir, les débats sur la pauvreté de Christ et des apôtres (le « Chapitre de Pérouse[2] ») et les disputes théologiques entre les frères franciscains, adeptes de la pauvreté et les chefs de l'Eglise. Ces derniers craignaient la perte de leurs richesses et privilèges, et ils encouragèrent le pape Jean XXII à proscrire les propositions des franciscains (la décrétale « Cum inter nonnullos »). L'Église déclare hérétiques ceux qui n'acceptent plus ou critiquent les dogmes des vérités révélées, et vice-versa le pape est traité d'hérétique[3] par ces « hommes soucieux de vérité[4] » insatisfaits par les failles des dogmes chrétiens. Toujours dans le « Prologue » sont expliquées les raisons politiques du conflit entre le pape et le roi Louis de Bavière. Le roi avait proclamé le pape Jean hérétique, ce qui faisait de lui un allié provisoire des spirituels. Les conflits entre le pontife et le suzerain sont repris au « Premier jour » dans la sous-division « Sexte », quand l'hérésie fait l'objet des pensées d'Adso à la vue du pieux Ubertino. Ensuite, l'hérésie est au cœur des événements tumultueux évoqués dans le dialogue de deux moines franciscains. Les souvenirs de leur passé commun d'anciens inquisiteurs font résonner des noms tels Claire de Montfaucon, Angèle de Foligno, Marguerite de Città di Castello, Bontivengo de Gubbio,

---

[1]Lire à ce sujet l'article de Charles Faure et de Thierry Surace, « Le rasoir d'Occam et les lunettes d'Eco », in « Actes du Centre de Sémiologie Romane », no. 6, intitulé *De l'archaïque et du cryptique à la signifiance*, sous la direction de Pierre Barucco, Université de Nice, Sophia Antipolis, 1994, pp. 265-275.

[2]Dans le « Prologue », Adso explique qu'en 1322 a eu lieu à Pérouse le chapitre des frères franciscains avec Michel de Césène à leur tête, où la pauvreté prenait la forme d'une vérité de foi. L'année suivante, 1323, le pape Jean XXII condamna comme hérétiques les articles des franciscains spirituels par la décrétale « Cum inter nonnullos ».

[3]À plusieurs reprises, le pape est appelé « hérétique » ou « hérésiarque » par les personnages du roman.

[4]Christine Thouzellier dans son ouvrage *Hérésie et Hérétiques. Vaudois, cathares, patarins, albigeois*, Éditions « Di Storia e Letteratura », Rome, 1969, offre une analyse approfondie du concept d'« hérétique » : un « hérétique n'est ni un anormal, ni un névrosé » il est au contraire « un homme soucieux de vérité » qui conteste les « anomalies » et les « déviations » de la société chrétienne de son temps.

Jacomo de Montefalcone, Giovanuccio de Bevagna. Les trois derniers (Bontivengo, Jacomo et Giovanuccio) étaient des franciscains accusés en 1307 d'avoir sympathisé avec les idées des hérétiques de la secte du « Spiritus Libertatis », souvent nommés « bégards[1] ». Ubertino leur avait extorqué des aveux sous torture, ce qui avait beaucoup déplu à Guillaume qui n'appréciait guère ces procédés. Au sujet de cette confusion, l'historien britannique N. Cohn écrit qu'elle provenait du fait que les adeptes des deux sectes parcouraient le monde « comme des moines vagabonds ». Il dit aussi que ces « saints mendiants » (comme tout hérétique d'ailleurs), « ne tiraient leur autorité que d'eux-mêmes ». À son tour, Ubertino va mener une vie errante pour fuir la colère du pape qui le fait poursuivre comme hérétique[2].

À la fin du sous-chapitre « Prime » du « Deuxième jour », le moine franciscain et son secrétaire s'entretiennent sur le vrai sens de la pénitence et sur les mouvements des flagellants (que les foules considéraient tantôt saints, tantôt hérétiques). Le « Chapitre de Pérouse », le « Troisième Âge » prophétisé par Joachim de Flore[3], les « soi-disant apôtres » et Fra Dolcino, y sont évoqués. Le sous-chapitre « Tierce » du même jour s'ouvre avec la rixe entre Salvatore et le cuisinier. Ce dernier le traite de « fraticelle » et de « minorite » et l'autre riposte, il dit qu'il n'est pas fraticelle minorite, mais moine de Saint Benedict, et l'appelle à son tour « bogomile ». Le cuisinier s'énerve et lui crie que c'est lui l'hérétique. Avant que le chef de cuisine le boute dehors, Salvatore dit à Guillaume de défendre son ordre :

«…"Frate," disse a Guglielmo, "difendi tu il tuo ordine che non è il mio, digli che i filios Francisci non ereticos esse!" [4]».

Les allusions fréquentes aux fraticelles, aux minorites hérétiques et au mystérieux Fra Dolcino, commencent à réveiller de plus en plus la curiosité du jeune novice bénédictin. Surtout que tout de suite après l'accrochage des deux moines, fait son apparition dans la cuisine Aymaro d'Alexandrie, qui accuse l'abbé d'avoir laissé envahir l'abbaye par les fraticelles, ces hérétiques transfuges du saint ordre des franciscains.

Le deuxième jour à « None », Abbon, après avoir montré sa fierté au sujet des richesses de son abbaye, montre sa haine contre les hérétiques, en mettant dans le même panier fraticelles, dolciniens, cathares, bogomiles, vaudois, patarins. Pour l'abbé, tous étaient

---

[1]Norman Cohn, *Les Fanatiques de l'Apocalypse*, Éditions Payot, Paris, 1983, pp. 168-169.
[2] Sur la vie et l'œuvre d'Ubertino da Casale voir Callaey Frédégand, *L'Idéalisme Franciscain Spirituel au XIVe siècle. Étude sur Ubertin de Casale*, recueil de travaux de l'Université de Louvain, 1911.
[3]Voir à ce sujet Henri De Lubac**,** *La Postérité spirituelle de Joachim de Flore*, Éditions Lethielleux, Paris, 1978.
[4]*Il nome della rosa*, p.128.

salis de crimes, coupables de révoltes, saccages et perversité des mœurs, promiscuité sexuelle, sodomie. À tous ces groupes d'hérétiques s'ajoutent les « tourbes » de simples, de pauvres et de défavorisés qui ont adhéré aux idées de ces partisans de la pauvreté, devenant ainsi des ennemis des évêques et « carne da macello[1] ». En effet, comme Jacques Le Goff l'a souligné, au Moyen Âge « pauvre, malade, vagabond sont presque synonymes[2]». L'ancien inquisiteur reproche à Abbon d'avoir mis sur le même plan les minorites du chapitre de Pérouse et les bandes d'hérétiques qui ont mal compris le message évangélique et ont transformé le combat contre les richesses en vengeances personnelles et carnages. Ce qui s'ensuit est une polémique qui dresse un tableau presque exhaustif des groupes hérétiques.

Le troisième jour, à « None » Adso questionne son maître au sujet des différences entre ces groupes d'hérétiques. Guillaume se sert de l'analogie du « fleuve dense et majestueux » (qui, s'approchant de la mer, devient son propre delta et se ramifie en une multitude de bras courant dans toutes les directions et affluant de nouveau les uns aux autres, au point qu'on ne sait plus ce qui est fleuve encore et ce qui est déjà mer) pour lui dire que les groupes hérétiques (les bras du fleuve) et les mouvements réformateurs sont nombreux et se confondent. Ici, le texte se répète, on voit reprise et renforcée l'idée exprimée le jour précédent à « None ».

La mise en abyme taxinomique entretient un double et très étroit rapport : avec l'action romanesque et avec la narration ; la foisonnante taxinomie d'êtres errants (qui constitue un condensé de la mise en abyme du signifiant « vagabond »), montre que le texte parle intensément de ces *pauperes*, qui se classifient en deux grandes classes : pauvres par condition sociale (paysans, citadins déshérités du sort) et pauvres par choix spirituel, théologique (moines, prédicateurs ambulants, adeptes de diverses sectes qui mènent une vie pauvre selon le modèle des apôtres du Christ). Une large gamme de pauvres (qui forment le gros des troupes hérétiques) se déploie sous les yeux du lecteur : les pauvres en esprit au sens évangélique du terme, moines en rupture de monastère, vagabonds, prostituées, les pauvres volontaires qui imitent l'esprit de pauvreté apostolique, pauvres citadins et campagnards, pauvres près des monastères, pauvres ermites, prédicateurs errants, etc. L'énumération de ces

[1]Ibidem, p. 158 ; (« de la chair à boucher »).
[2]Jacques Le Goff, *La Civilisation de l'Occident médiéval* (première parution en 1964 aux Éditions B. Artaud) Flammarion, 1982, p. 296. Nous convions dans ce contexte à la lecture (agréable et instructive) de l'article de Jacques Le Goff, « Umberto Eco, forcément médiéval et terriblement moderne », « Magazine littéraire », no. 262, 1989.

cohortes d'hommes assemblés en bandes et en groupes est, à nos yeux, un des passages où l'œuvre s'avère ce qu'elle s'annonçait être dès le début : « une liste des faits ». En effet, les listes étaient à la mode au Moyen Âge, et c'est bien pour cette raison aussi que le roman tout entier en regorge : noms de moines, titres de livres, animaux du bestiaire satanique, prodiges, reliques, plantes et pierres précieuses. Il n'y a rien de surprenant donc d'entendre le narrateur affirmer :

« L'elenco potrebbe certo continuare e nulla vi è di più meraviglioso dell'elenco, strumento di mirabili ipotiposi[1] ».

Un premier récit-témoignage de la condition d'être errant est celui de Salvatore (pp.192-198), qui raconte à Adso l'histoire de sa fuite du village natal et de son errance par le monde. Et, parce qu'il s'exprime en une langue latine vulgaire hybridée par des mots du dialecte italien de l'époque, par des bribes de français provençal, d'espagnol et par des idiomes empruntés à des habitants de tous les lieux où il a séjourné et à tous les compagnons de vagabondage (des mercenaires germaniques jusqu'aux bogomiles dalmates), le vieux Adso s'efforce à retranscrire cette histoire qui ressemble beaucoup à un *patchwork* de mots tronqués. Parti du Montferrat natal en direction de la Ligurie et ensuite vers la Provence française, et espérant trouver le paradis terrestre (ce « paese di Cuccagna, dove dagli alberi, che trasudano miele, crescono forme di cacio e salsicciotti profumati[2] »), Salvatore erre longtemps au nord de l'Italie. En compagnie d'une troupe de frères minorites, appelés aussi *fraticelles*[3], il s'adonne à une vie sans loi, ni discipline. Accusé de vols et d'autres infractions, il se réfugie dans la région de Toulouse où il s'intègre au groupe des pastoureaux, qui suivent un moine apostat et un prêtre excommunié, et qui vont en direction de Carcassonne. Rassemblées en bandes, ces cohortes en procession forment une masse effrayante. Enivrés par un sentiment de liberté et de pouvoir, ils parcourent villes et villages, et n'obéissant plus ni à la voix de la raison ni à la justice, ils s'emparent de tout ce qu'ils rencontrent sur leur chemin. Si certains d'entre eux se font prendre, leurs compagnons prennent d'assaut les prisons et les libèrent. Ils traversent Paris et ensuite prennent la route en direction de l'Aquitaine tout en attaquant et tuant les juifs rencontrés sur leur chemin. Ensuite Salvatore se sépare de la foule

[1]Ibidem, p. 81; (« L'énumération pourrait certes continuer, car il n'est rien de plus merveilleux que l'énumération, instrument d'admirables hypotyposes »).
[2]Ibidem, p. 192.
[3]Les dissidents les plus radicaux de la branche dite « spirituelle » de l'ordre franciscain, opposée à l'aile « orthodoxe » par sa pratique de la pauvreté volontaire. Un bon nombre des *fraticelli* ont embrassé vivement les idées hérétiques du Libre-Esprit.

des pastoureaux. Il s'éloigne des terres françaises et, en passant par la Novare, arrive à Casale ; ici il est accueilli dans un couvent de frères mineurs, où il rencontre Ubertino. Quand il risque de se faire brûler, il se met à l'abri au sein d'un autre ordre monacal. Après de longues années d'errances, à la recherche d'une vie meilleure, Salvatore se réfugie dans l'abbaye bénédictine (où il se fait prendre en 1327 par l'inquisition). Ici, sous la protection du cellérier, il est libre de manger à sa faim sans voler et de vénérer Dieu à sa façon sans trop risquer le bûcher. Ce monastère devint pour lui une anticipation du paradis. La vie pauvre et errante qu'il menait s'adoucit, s'améliora; le monde ne lui semblait plus « una valle di lacrime[1] ». À travers son périple, Salvatore mendie, maraude, se fait passer pour malade pour susciter la compassion des gens. Parfois il se fait embaucher provisoirement chez quelque seigneur, mais il reprend inlassablement « la via della foresta, della strada maestra[2] ».

L'image des cohortes d'errants gagne en dynamisme et en prégnance. Le vieux narrateur fournit une cascade d'appellations de bandes de vagabonds :

«… falsi monaci, ciarlatani, giuntatori, arcatori, pezzenti e straccioni, lebbrosi e storpiati, ambulanti, girovaghi, cantastorie, chierici senza patria, studenti itineranti, bari, giocolieri, mercenari invalidi, giudei erranti, scampati dagli infedeli con lo spirito distrutto, folli, fuggitivi colpiti da bando, malfattori con le orecchie mozzate, sodomiti, e tra loro artigiani ambulanti, tessitori, calderai, seggiolai, arrotini, impagliatori, muratori, e ancora manigoldi di ogni risma, bari, birboni, baroni, bricconi, gaglioffi, guidoni, trucconi, calcanti, protobianti, paltonieri, e canonici e preti simoniaci e barattieri, e gente che viveva ormai sulla credulità altrui, falsari di bolle e sigilli papali, venditori di indulgenze, falsi paralitici che si sdraiavano alle porte delle chiese, vaganti in fuga dai conventi, venditori di reliquie, perdonatori, indovini e chiromanti, negromanti, guaritori, falsi questuanti, e fornicatori di ogni risma, corruttori di monache e di fanciulle con inganni e violenze, simulatori di idropisia, epilessia, emorroidi, gotta e piaghe, nonché follia melanconica[3] ».

---

[1]Ibidem, p. 192; (« une vallée de larmes »).
[2]Loc.cit.
[3]Ibidem, pp. 192-193; («…faux moines, charlatans, dupeurs, besaciers, bélîtres et gueux, lépreux et estropiats, batteurs d'estrade, marchands et musiciens ambulants, clercs sans patrie, étudiants itinérants, fricoteurs, jongleurs, mercenaires invalides, juifs errants, échappés aux infidèles avec l'esprit impotent, fous, fugitifs en rupture de ban, malfaiteurs aux oreilles coupées, sodomites, et parmi eux artisans ambulants, tisseurs, chaudronniers, chaisiers, rémouleurs, rempailleurs, maçons, et encore fripouilles de tout acabit, tricheurs, filous, fieffés coquins, vauriens, gens sans aveu, sans feu ni lieu, meurt-de-faim, cul-de-jatte, truands, porteballes, et chanoines et prêtres simoniaques et prévaricateurs, et gens qui vivaient désormais sur la crédulité d'autrui, faussaires de bulles et de sceaux papaux, vendeurs d'indulgences, faux paralytiques qui s'allongeaient aux portes des églises, rôdeurs fuyant leurs couvents, marchands de reliques, rédempteurs, devins et chiromanciens, nécromants, guérisseurs, faux quêteurs, et fornicateurs de tout acabit, corrupteurs de nonnes et de fillettes par ruse et violences, simulateurs d'hydropisie, épilepsie, hémorroïdes, goutte et plaies, ainsi que de folie mélancolique »).

Ce fragment, contenant une mise en abyme (condensée) du signifié « vagabond », expose un tableau fractal du phénomène errant de l'époque. Il s'agit, en fait, d'une seule phrase qui, sans respiration, énumère tout un tas d'êtres errants.

Si la phrase suivante est destinée à nous faire « voir », d'une manière très vivace, colorée, pénétrante, les nombreuses feintes et les ruses des charlatans qui contrefaisaient le mal (emplâtres, cannes, bandages, bubons, enflures, etc.), une troisième phrase renforcera la fractalité de cette énumération de signifiants à signifié consubstantiel :

« Anche dopo i fatti che narro (…) vedo di questi ciarlatani che avevano loro nomi e loro suddivisioni in legioni, come i demoni: accapponi, lotori, protomedici, pauperes verecundi, morghigeri, affamiglioli, crociarii, alacerbati, reliquiari, affarinati, falpatori, iucchi, spectini, cochini, appezzenti e attarantati, acconi e admiracti, mutuatori, attremanti, cagnabaldi, falsibordoni, accadenti, alacrimanti e affarfanti[1] ».

Groupés en « bandes » et en « légions », les vagabonds se subdivisent et se multiplient à l'infini. En de nombreux endroits de l'œuvre, on voit réapparaître ce phénomène : au cœur d'une hypotypose (une description vivace, fluide, dynamique) apparaît une litanie d'éléments qui réplique (ou donne l'impression de répliquer) à l'*infinitum* une seule et unique idée. Dans l'exemple ci-dessus, le texte semble s'ouvrir vers un paysage hallucinant où l'on voit migrer une multitude d'êtres errants, nomades, transhumants : des pèlerins, des sans-abri, des fugitifs, des mendiants, des prédicateurs, des étudiants itinérants, des marchands et des musiciens ambulants, des voleurs et des charlatans, des hérétiques, des lépreux et des faux paralytiques, et ainsi de suite. *Volens nolens* le lecteur est amené à penser l'infini latent de ce passage qui met en abyme l'idée de vagabond, c'est-à-dire d'une personne qui, à cette époque, vivait en marge de la société. Grâce à l'hypotypose, il *voit* une formidable foule d'exclus, de proscrits, de pauvres, de malades, de déracinés défiler devant ses yeux.

Adso reconnaît dans le récit de Salvatore beaucoup d'hérétiques : patarins, vaudois, cathares, disciples d'Arnaud, bogomiles dalmates. Vivant parmi ces bandes de vagabonds, il lui est arrivé d'écouter les sermons des prédicateurs franciscains, « clandestins » comme lui et, quand il évoque ces moments, son visage « féroce » semble s'illuminer d'une douce lumière. La clandestinité de ces prédicateurs est expliquée dans le chapitre « None » du

[1]Ibidem, p. 193; (« Même après les faits que je raconte (…) j'en vis beaucoup et j'en vois encore de ces charlatans qui avaient leurs noms et leurs subdivisions en légions, comme les démons : capons, rifodés, proto-médecins, pauperes verecundi, francs-mitous, narquois, archi-suppôts, cagous, petite-flamme, hubins, sabouleux, farinoises, feutrards, baguenauds, trouillefous, piedebous, hapuants et attrantulés, fanouëls et fapasquëtes, mutuelleurs, frezons, trouvains, faubourdons, surdents, surlacrimes et surands »).

« Troisième jour » où l'on expose une discussion entre le maître et son élève, provoquée par les questions de ce dernier sur les différences entre les groupes hérétiques. Guillaume se sert d'une analogie afin de donner à son jeune disciple des exemples. L'aspiration vers Dieu est comparée par ce savant à un fleuve qui, par une force inassouvie, détruit tout barrage, canaux, digues, tout ce qui l'empêche de se jeter dans la mer. Ce qu'il veut exprimer par cette allégorie est que les mouvements réformistes au sein de l'Église-mère et les mouvements hérétiques niés et rejetés par celle-ci, se confondent à cause de trop de directions et d'orientations (orthodoxes ou sectaires). Adso utilise lui aussi une analogie (qui montre davantage la fractalité de ce phénomène) : il s'agit de l'image du fleuve de boue coulant par les sentes du monde, où l'on assimile disciples de saint François d'Assise (prêcheurs de la pauvreté et prédicateurs de bonne foi, c'est-à-dire des spirituels ou des frères mineurs) et hérétiques en très grand nombre (sectes et groupes pénitentiels) :

« Era come una melma che scorreva per i sentieri del nostro mondo, e fra essi si insinuavano predicatori in buona fede, eretici in cerca di nuove prede, agitatori di discordia[1] ».

Le « Quatrième jour », à « Prime » Guillaume interroge Salvatore et ensuite le cellérier sur leurs activités de *rôdeurs* nocturnes, et les amène à avouer des choses vécues avant leur arrivée à l'abbaye. Salvatore n'hésite pas à dénoncer son protecteur et raconte leur rencontre à la Paroi Chauve parmi les milliers de partisans de la bande de Dolcino, leur échappée lors des insurrections, leur refuge dans le couvent de Casale et ensuite leur transfert chez les clunistes. Moins coopérant que Salvatore, au début, le cellérier devient franc et serviable quand Guillaume lui fait savoir l'imminente arrivée de la légation pontificale conduite par un redoutable inquisiteur. Le récit de Rémigio sur son passé de moine minorite errant renvoie à un autre thème essentiel du roman, celui du monde renversé :

« Ho avuto una vita bizzarra, come accadde a molti di noi minoriti. Anni fa ho creduto nell'ideale di povertà, ho abbandonato la comunità per darmi a vita randagia. Ho creduto alla predicazione di Dolcino, come molti altri come me. (…) Vedi, per Salvatore era comprensibile, veniva dai servi della gleba, da una infanzia di carestie e di malattie... Dolcino rappresentava la ribellione, e la distruzione dei signori. Per me è stato diverso, ero di famiglia cittadina, non sfuggivo alla fame. E' stata... non so come dire, una festa dei folli, un bel carnevale... Sui monti con Dolcino, prima che fossimo ridotti a mangiare la carne dei nostri compagni morti in

[1]Loc.cit.; (C'était comme une boue qui coulait par les sentiers de notre monde, et parmi eux se glissaient des prédicateurs de bonne foi, des hérétiques à la recherche de nouvelles proies, des fauteurs de discorde).

battaglia, prima che ne morissero tanti di stenti che non si poteva mangiarli tutti, e si gettavano in pasto agli uccelli e alle fiere sulle pendici del Rebello...[1] ».

Il tient à préciser que, si son compagnon Salvatore, fils de serfs de la glèbe, s'est enfui de chez lui à cause de la famine et des maladies, lui qui est issu d'une famille citadine, rejoint les troupes hérétiques de Dolcino par esprit de rébellion. Le temps passé avec les dolciniens ressemble à une fête des *fols*, à un carnaval : « Te l'ho detto, è stato un gran carnevale, e a carnevale si fanno le cose alla rovescia[2] », dit Rémigio à Guillaume. Vivre parmi ces foules de gens signifie pour lui avoir le courage de se rebeller contre un ordre social et moral préétabli. L'ordre et les conventions sociales sont abolis comme au temps des grandes fêtes populaires et des carnavals quand on célébrait le désordre et on pratiquait le renversement hiérarchique de tout ordre[3] social, ecclésiastique, etc. La vie de vagabond[4] est une autre manière de vivre, l'opportunité de vivre une expérience nouvelle. Sans maître, ces hommes sont livrés à eux-mêmes; Rémigio, comme beaucoup d'entre eux, ne comprend pas les disputes sur la pauvreté de Christ ; il prend part à ces événements plutôt parce qu'il recherche la précieuse liberté dont les prêcheurs parlent. Poussés par ce sentiment de liberté et de folie sur les routes et dans les montagnes avec Dolcino, ces gens transgressent bon nombre de conventions et de coutumes humaines et chrétiennes. La misère et les privations les font manger la chair de leurs compagnons morts au combat ; et parce qu'ils ne peuvent pas manger tous ces cadavres, au lieu de les enterrer (comme aurait fait tout bon chrétien), ils les jettent aux oiseaux et aux bêtes sauvages sur les pentes du mont Rebello.

Après l'épisode du massacre de la Paroi Chauve, Salvatore et Rémigio se sauvent et entrent tous les deux dans le couvent de Casale. Dans ce monastère ils rencontrent Ubertino, le chef du groupe des franciscains dénommés « Spirituels ». Ubertino de Casale, après des études à Paris, retourne dans le Piémont natal, à Casale et se fait prédicateur. Son esprit

---

[1]Ibidem, p. 275 ; (« J'ai eu une vie bizarre, comme il arriva à nombre d'entre nous, minorites. Il y a bien des années de cela, j'ai cru en l'idéal de pauvreté, j'ai abandonné la communauté pour me livrer à une vie errante[1]. J'ai cru en la prédication de Dolcino, ainsi que tant d'autres avec moi. (…) Tu vois, pour Salvatore c'était compréhensible, il provenait des serfs de la glèbe, enfant des famines et des maladies… Dolcino représentait la rébellion contre ceux qui l'avaient affamé. Pour moi, ce fut différent, j'étais de famille citadine, je ne m'enfuyais pas devant la faim. Ce fut… je ne sais comment dire, une fête des fols, un beau carnaval… Sur les monts avec Dolcino, avant que nous fussions réduits à manger la chair de nos compagnons morts au combat, avant qu'il en mourût tant de privations, qu'on ne pouvait tous les manger, et qu'on les jetait en morceaux aux oiseaux et aux bêtes féroces sur les pentes du Rebello… »).

[2]Ibidem 276 ; (« Je te l'ai dit, ce fut un grand carnaval, et au carnaval, les choses se font à l'envers »).

[3]Fabre Daniel, *Carnaval ou la fête à l'envers*, Éditions Gallimard, 1992.

[4]Sur l'errance et sur la façon de voyager au Moyen Âge voir Verdon Jean, *Voyager au Moyen Âge*, Éditions Perrin, 2007 (autres éd.1998, 2003) et Jacques Le Goff, *Un autre Moyen Âge*, Éditions Gallimard, Paris, 1977 (autre éd. 1999).

enflammé et passionné lui attire des ennuis avec les autorités ecclésiastiques et il se voit obligé de mener une vie de fugitif, de vagabond[1]. C'est ainsi qu'il se réfugie dans cette abbaye bénédictine tout comme les deux autres anciens dolciniens. Toutes ces histoires mystérieuses qui depuis quelques jours font ressurgir le passé, piquent de plus en plus la curiosité du jeune Adso. Il va chercher Ubertino à l'église et lui demande de l'éclairer sur la « mala pianta dell'eresia[2] », plus précisément il veut connaître l'histoire de Dolcino. Le récit d'Ubertino, qu'on retrouve au sous-chapitre « Après complies » du « Troisième jour » (pp.225-234), expose le point de vue du vieux chef des Spirituels (de Toscane) sur la confuse et belliqueuse question de l'hérésie. Commencé par l'évocation des évènements passés une soixantaine d'années auparavant (quand Ubertino n'était qu'un enfant) son récit présente le pseudo-apôtre Gérard Segarelli et ses disciples qui parcouraient les routes comme des mendiants et invitaient à une vie de pénitence en criant : « Pénitenziagité ! ». C'est le mot utilisé par Salvatore à sa première rencontre avec Adso et Guillaume. Le franciscain reconnaît tout de suite cette formule hérétique, et lui demande si avant de venir dans cette abbaye, il était dans un couvent de frères mineurs. Salvatore s'esquive, et Guillaume reformule alors sa question ; sans détour il lui demande si d'antan il avait connu ceux qu'on appelait les apôtres. Il se réfère aux adeptes de deux mouvements millénaristes formés autour de Gérard Segarelli de Parme et de Fra Dolcino de Novare. Selon Ubertino, le premier avait voulu se faire moine minorite, mais sa requête est refusée. Il passe de longues heures dans l'église des frères mineurs où il reçoit la révélation de sa mission. Segarelli commence à imiter le *look* des Apôtres représentés sur les fresques de l'église franciscaine : il se laisse pousser la barbe et les cheveux, vête une longue tunique blanche de lin et se chausse de sandales, ce qui lui confère aux yeux des « simples » une aura de sainteté. Pour que l'imitation soit parfaite, Segarelli se fait circoncire. Il vend ses biens matériels mais, contrairement à l'exemple de saint François, l'argent n'est pas distribué aux malades, ni aux pauvres. En échange, il le jette par terre en disant : « Ne prenda chi ne vuole[3] ». Ramassé par des voleurs infidèles, l'or est joué aux dés. Son attitude paradoxale exhibe l'aspiration à un changement radical. De même l'histoire de la vigne (Ubertino raconte qu'un jour il a rassemblé des gens simples qui ne le connaissaient pas et qu'il leur avait dit d'entrer dans une vigne et de manger les raisins) montre sa prédilection

[1]En 1323, Ubertino publie son traité sur la pauvreté du Christ et de ses apôtres, intitulé *Tractatus de altissima paupertate Christi et apostolorum ejus*. La même année, accusé d'hérésie, il s'enfuit, peut-être pour s'allier au parti de l'empereur.
[2]Ibidem, p. 224; (« la mauvaise herbe de l'hérésie »).
[3]Ibidem, p. 226.

pour les libertés d'une vie errante et sans loi. Il arrive à enrôler autour de lui des centaines de personnes (la plupart des gens du peuple et quelques nobles) vivant d'aumônes et de pillages. Bientôt sa secte se répand en Europe : en Allemagne (elle est assimilée à la secte des bégards et condamnée en 1287 par un concile), en France et en Catalogne. Plusieurs papes (Grégoire X, Honorius IV, Nicolas IV) blâment cet ordre de pseudo-apôtres qui font concurrence aux ordres mendiants et prétendent être des joachimites[1]. Les persécutions (qui commencent à Bologne en 1286 par la pendaison de trois apostoliques accusés de vol et de paillardise) continuent aussi après l'élimination de Segarelli, brûlé à Parme en 1300. Malgré la mort du prophète et la persécution de plus en plus accentuée, le nombre des apostoliques s'accroît avec le ralliement des moines franciscains dissidents, les fraticelles.

Après avoir évoqué plusieurs aspects de la vie de Segarelli, la narration d'Ubertino se focalise ensuite sur la figure de Dolcino, fils bâtard d'un prêtre navarrais (qui s'occupa de son éducation et fit de lui un homme lettré, instruit). En échange des remerciements, Dolcino vole son bienfaiteur et s'enfuit à Trente où il reprend la prédication de Gherardo, en radicalisant le mouvement apostolique. L'histoire des exploits de Dolcino, racontée par le vieux chef des Spirituels, s'étend sur plusieurs pages. Essayons un bref résumé. À Trente, Dolcino séduit une très belle fille noble, ou plutôt, précise Ubertino, c'est elle qui le séduit, tout comme Abélard fut séduit par Héloïse. L'évêque de cette ville se scandalise et les chasse de son diocèse. Accompagné de plus de mille disciples, il part vers son pays d'origine et tout au long du chemin se joignent à lui des foules de gens simples, captivés par ses paroles. Dans la région novaraise, où la population avait chassé les dirigeants, sujets de l'évêque de Verceil, Dolcino trouve une atmosphère favorable à sa révolte. Il y est reçu à bras ouverts. La narration d'Ubertino insiste sur la relation hérésie-révolte :

> « … l'eresia si sposa alla rivolta contro i signori, in molti casi, e per questo l'eretico comincia a predicare madonna povertà e poi cade preda di tutte le tentazioni del potere, della guerra, della violenza[2] ».

Le texte reprend cette idée (exposée à peu près sous la même forme) le « Cinquième jour » à l'occasion du procès inquisitorial où Bernardo Gui veut démontrer que ceux qui prêchent la pauvreté volontaire sont tous des hérétiques, des fauteurs de trouble, des ennemis du pontife et implicitement des alliés de l'empereur. Ubertino raconte ensuite à Adso que

[1]Tout comme les franciscains, ils se disaient adeptes de la doctrine millénariste de Joachim de Flore.
[2]Ibidem, p. 229 ; (« … l'hérésie se marie à la révolte contre les seigneurs, en de nombreux cas, et c'est ainsi que l'hérétique commence par prêcher madone pauvreté et puis tombe en proie à toutes les tentations du pouvoir, de la guerre, de la violence »).

Dolcino, avec sa compagne Marguerite et ses trois mille adeptes, s'établit à la Paroi Chauve, un mont à proximité de Novare. Il raconte aussi que de là le chef écrit des lettres à ses « lieutenants » des régions éloignées. À cause de la grande famine (de 1305) et des nombreux combats avec l'armée de l'évêque de Verceil, Dolcino et les siens sont obligés d'abandonner la Paroi Chauve et se réfugier sur un autre mont Zubello ou Rubello. Ici, après de terribles massacres, ils sont capturés et condamnés au bûcher.

Après le long entretien avec Ubertino, Adso monte au scriptorium où, sur une table, trouve un livre sur l'histoire de l'hérésie dolcinienne qu'un des moines de l'abbaye était en train d'écrire :

« …stava aperto un manoscritto che un monaco copiava in quei giorni. Il titolo subito mi attrasse : Historia fratris Dulcini Heresiarche. Credo fosse il tavolo di Pietro da Sant'Albano, di cui mi avevano detto che stava scrivendo una monumentale storia dell'eresia (dopo quel che avvenne all'abbazia naturalmente non la scrisse più - ma non anticipiamo gli eventi)[1] ».

Le texte nous suggère que ce *work in progress*, n'a jamais été terminé à cause des ravages irrémédiables de l'incendie qui éclata la nuit du septième jour. On devine ici un clin d'œil du romancier, puisque la biographie anonyme intitulée *Historia fratris Dulcini Heresiarche* constitue aujourd'hui l'une des sources principales sur la vie et la doctrine de Dolcino. Par le truchement du livre on redouble et complète les informations véhiculées dans les épisodes antérieurs. Plus que cela, l'œuvre reviendra, presque obstinément, à ces aspects dans les chapitres à venir). Nous avons ici un exemple d'œuvre dans l'œuvre, dont le romancier se sert pour réaliser sa fructueuse technique de la mise en abyme. Dans ce manuscrit, Adso apprend comment le couple d'hérétiques se fait arrêter :

« Appresi dunque come nel marzo del 1307, il sabato santo, Dolcino, Margherita e Longino, infine presi, furono condotti nella città di Biella e consegnati al vescovo, che attendeva la decisione del papa. Il papa, come apprese la notizia la trasmise al re di Francia Filippo, scrivendo: "Ci sono giunte notizie graditissime, feconde di gioia ed esultanza, perché quel demone pestifero, figlio di Belial e orrendissimo eresiarca Dolcino, dopo lunghi pericoli, fatiche, stragi e frequenti interventi, finalmente coi suoi seguaci è prigioniero nelle nostre

[1]Ibidem, p. 235; (« … était ouvert un manuscrit qu'un moine copiait en ces jours-là. Aussitôt le titre m'a attiré : *Historia fratris Dulcini Heresiarche.* Je crois que c'était la table de Pierre de Sant'Albano, dont on m'avait dit qu'il écrivait une histoire monumentale de l'hérésie (après ce qu'il advint à l'abbaye, il ne l'écrivit naturellement plus – mais n'anticipons pas les événements) ».)

carceri, per opera del nostro venerabile fratello Raniero, vescovo di Vercelli, catturato nel giorno della santa cena del Signore, e la numerosa gente che era con lui, infettata dal contagio, fu uccisa quel giorno stesso"[1] ».

La présence de la lettre du pape vers le roi français aide l'œuvre à s'ouvrir davantage vers son *espace du dedans*. Nous avons ici un emboîtement de plusieurs textes : le manuscrit d'Adso parle du manuscrit de Pierre de Sant'Albano qui, à son tour, parle de la lettre par laquelle le pontife annonçait la mort de l'hérésiarque Dolcino. Adso continue la terrifiante lecture sur la mort de deux amants :

« Margherita fu bruciata per prima, davanti a Dolcino, il quale non mosse muscolo del volto, così come non aveva emesso un lamento quando le tenaglie gli mordevano le membra. Poi il carro continuò la sua strada, mentre i carnefici infilavano i loro ferri in vasi pieni di faci ardenti. Dolcino subì altri tormenti, e restò sempre muto, salvo quando gli amputarono il naso, perché si strinse un poco nelle spalle, e quando gli strapparono il membro virile, ché a quel punto egli lanciò un lungo sospiro, come un mugolìo. Le ultime cose che disse suonarono a impenitenza, e avvertì che sarebbe risuscitato il terzo giorno. Poi fu bruciato e le sue ceneri furono disperse al vento[2] ».

Ensuite, Adso décide d'aller tout seul dans le labyrinthe de la bibliothèque. En montant l'escalier qui mène à la bibliothèque, il se rappelle avoir assisté à Florence à l'exécution d'un fraticelle, fra Michel brûlé pour hérésie. Cet événement l'avait beaucoup impressionné et l'image du minorite sur le bûcher se confond maintenant dans la tête du jeune novice avec l'image de Dolcino et avec celle de la belle Marguerite. On remarque que plusieurs histoires similaires (de Segarelli, de Dolcino et de sa compagne Marguerite, de fra Michel, de Salvatore, de Rémigio et de la jeune paysanne, qui subiront tous la même mort sur le bûcher) sont racontées d'une telle façon que le récit apparaisse comme incessamment réfléchi, rédupliqué, et mis en abyme. Au cœur du labyrinthe, les livres qu'Adso ouvre au hasard lui parlent inexplicablement de son errance solitaire dans le labyrinthe, et aussi de sa propre histoire :

---

[1]Loc.cit; (« J'appris donc comment en mars de l'an 1307, le samedi saint, Dolcino, Marguerite et ses autres lieutenants auraient été finalement pris, conduits dans la ville de Biella et remis à l'évêque, qui attendait la décision du pape. Le pape, sitôt qu'il sut la nouvelle, la transmit au roi de France, Philippe, en écrivant : *Des nouvelles infiniment agréables nous sont parvenues, fécondes en joie et allégresse, pour ce que le démon pestifère, fils de Bélial et grande horreur hérésiarque, Dolcino, après de longs dangers, des peines et des massacres incessants, et de fréquentes incursions, est enfin, avec ses partisans, prisonnier dans nos prisons, grâce à notre vénérable frère Raniero, évêque de Verceil, capturé en le jour de la sainte Cène du Seigneur, et la nombreuse gent qui était avec lui, infectée par contagion, fut tuée ce jour même* »).

[2]Ibidem pp. 235-236 ; (« Marguerite fut brûlée la première, devant Dolcino dont pas un seul muscle du visage ne bougea, tout comme il n'avait pas émis une plainte lorsque les tenailles lui mordaient les membres. Après quoi le chariot poursuivit sa route, alors que les bourreaux enfilaient leurs fers dans des vases pleins de flambeaux ardents. Dolcino subit d'autres tourments, et il resta toujours muet, sauf quand on l'amputa de son nez, car il haussa légèrement les épaules, et quand on lui arracha le membre viril, car là il poussa un long soupir, comme un glapissement. Ses dernières paroles témoignèrent de son impénitence, et il avertit qu'il ressusciterait le troisième jour. Ses cendres furent dispersées au vent »).

« E poi capii perché collegavo così strettamente la belva e il catafratto al labirinto: perché entrambi, come tutte le figure di quel libro, emergevano da un tessuto figurato di labirinti interallacciati, dove linee d'onice e smeraldo, fili di crisopazio, nastri di berillo sembravano tutti alludere al gomitolo di sale e corridoi in cui mi trovavo. Il mio occhio si perdeva, sulla pagina, per sentieri splendenti, come i miei piedi si stavano perdendo nella teoria inquietante delle sale della biblioteca, e il veder rappresentato su quelle pergamene il mio errare mi riempì di inquietudine e mi convinse che ciascuno di quei libri raccontava per misteriosi cachinni la mia storia di quel momento. "De te fabula narratur," mi dissi, e mi domandai se quelle pagine non contenessero già la storia degli istanti futuri che mi attendevano[1] ».

Adso attribue aux livres le pouvoir de raconter le passé, d'étaler le présent et même de prédire le futur. En effet, le livre qu'il ouvrit par la suite, encore une fois, celui de Jean, montra à ce jeune novice une « mulier amicta sole » de toute beauté. Quelques pages plus loin il trouva l'image d'une autre femme, « la prostituée de Babylone ». Après son incursion solitaire et rebelle dans le labyrinthe des livres, Adso descend dans les cuisines où il fait la connaissance de la jeune fille « redoutable comme des bataillons ». La scène de leur rencontre amoureuse, prophétisée à peine quelques instants auparavant par le livre de la révélation de l'Apôtre, est truffée de citations bibliques tirées du *Cantique des Cantiques*[2]. La prostituée de Babylone de l'*Apocalypse* préfigurait la rencontre avec la paysanne qui se prostituait pour des vivres. De cette manière, à la fin du sous-chapitre « Après complies » du « Troisième jour », très subtilement le texte s'entortille sur lui-même pour exposer au lecteur une double question: de la pauvreté et de la prostitution.

Dans le sous-chapitre suivant (« Nuit »), Adso confesse à Guillaume son péché charnel, et celui-ci lui explique que le gros cœur trouvé sur le sol de la cuisine est un cœur de bovine abandonné par la fille en signe d'amour désintéressé pour lui. Il dit aussi à son novice que toute cette histoire n'a peut-être rien à voir avec les crimes de l'abbaye. Il suspecte Salvatore et le cellérier, c'est pourquoi il a décidé de les questionner tous deux. Le « Quatrième jour », à « Prime », Guillaume commence l'interrogatoire de Rémigio en faisant référence à un livre sur la pauvreté des villageois où l'on traitait aussi de la prostitution des femmes à cause de la famine et de la misère :

---

[1]Ibidem, p. 244 ; (« Et puis je compris pourquoi je rapprochais aussi étroitement la bête et le cataphracte du labyrinthe : parce que l'une et l'autre, comme toutes les figures de ce livre, émergeaient d'un tissu illustré de labyrinthes entrelacés qui semblaient tous faire allusion à la pelote de salles et de couloirs dans laquelle je me trouvais. Mon œil se perdait, sur la page, dans des sentiers resplendissants, comme mes pieds perdaient leur chemin dans la théorie inquiétante des salles de la bibliothèque ; et voir représentée dans ces parchemins mon errance, me remplit d'inquiétude et me convainquit que chacun de ces livres racontait par de mystérieux ricanements mon histoire présente. Et je me demandai si ces pages ne contenaient pas déjà l'histoire des instants futurs qui m'attendaient »).

[2]Cet épisode apparaît mis en abyme dans le rêve d'Adso.

« Ti domandavo su come vivano a valle, perché meditavo oggi in biblioteca sulle prediche alle donne di Umberto da Romans, e in particolare su quel capitolo *Ad mulieres pauperes in villulis*. Dove dice che esse più di altre sono tentate ai peccati della carne, a causa della loro miseria, e saggiamente dice che esse peccant enim mortaliter, cum peccant cum quocumque laico, mortalius vero quando cum Clerico in sacris ordinibus constituto, maxime vero quando cum Religioso mundo mortuo. Tu sai meglio di me che anche in luoghi santi come le abbazie le tentazioni del demone meridiano non mancano mai. Mi chiedevo se nei tuoi contatti con la gente del villaggio fossi venuto ad apprendere che alcuni monaci, Dio non volesse, abbiano indotto alcune fanciulle in fornicazione[1] ».

La mention du chapitre « Ad mulieres pauperes in villulis » du livre de sermons du vénérable dominicain Humbert de Romans à cet endroit du texte se fait dans le but de mettre en abyme l'intrigue romanesque. Quelques chapitres plus loin, le thème des « mulieres pauperes » s'associe à celui de la sorcellerie. Attirée par les promesses gastronomiques de Salvatore, la jeune fille revient pendant la nuit dans l'enceinte du monastère où elle se fait prendre par les archers. Bernardo Gui l'accuse sans la moindre hésitation de sorcellerie à cause d'une volaille, toute prête pour être cuisinée, qu'elle serre sur sa poitrine :

« Gli arcieri frugarono la ragazza (…) e le trovarono addosso un galletto morto, ancora da spennare. Sfortuna volle che nella notte, in cui tutti i gatti sono grigi, il gallo apparisse nero anch'esso come il gatto. Io pensai, invece, che non ci voleva di più per attrarla, la povera affamata che già la notte scorsa aveva abbandonato (e per amor mio!) il suo prezioso cuore di bue...[2] ».

Après une longue dissertation sur des pratiques diaboliques et de sorcellerie, l'inquisiteur donne le verdict. Les deux malheureux, Salvatore et la jeune paysanne, (sur lesquels on a trouvé un chat noir, un couteau, deux œufs et un coq, *naturellement* aussi noir) sont accusés d'avoir fait *commerce* avec le diable :

« "Va bene," concluse Bernardo."Ormai il fatto mi pare chiaro. Un monaco sedotto, una strega, e qualche rito che per fortuna non ha avuto luogo"[3] ».

L'image de la belle sorcière Marguerite est invoquée de nouveau lorsque le vieux Ubertino s'approche doucement d'Adso: « Tu regardes la sorcière, n'est-ce pas ? », lui

[1]Ibidem, pp. 273-274; (« Je te demandais la façon dont ils vivaient dans la vallée, parce que je méditais aujourd'hui dans la bibliothèque sur les sermons aux femmes de Humbert de Romans, et en particulier sur ce chapitre *Ad mulieres pauperes in villulis*. Où il dit que ces dernières plus que d'autres sont tentées par les péchés de la chair, à cause de leur misère, et sagement il dit qu'elles peccant enim mortaliter, cum peccant cum quocumque laico, mortalius vero quando cum Clerico in sacris ordinibus constituto, maxime vero quando cum Religioso mundo mortuo. Tu sais mieux que moi que fût-ce en des lieux saints comme les abbayes, les tentations du démon méridien ne manquent jamais. Je me demandais si dans tes contacts avec les gens du village, tu étais venu à savoir que des moines (…) aient poussé des jeunes filles à la fornication »).

[2]Ibidem, p. 331; (« Les archers fouillèrent la fille (…) et ils trouvèrent sur elle un coquelet mort, encore à plumer. La malchance voulut que dans la nuit, où tous les chats sont gris, le coq apparût noir lui aussi comme le chat. Je pensais qu'il n'en fallait pas davantage pour l'attirer, la pauvre affamée qui la nuit passée déjà avait abandonné (et par amour pour moi !) son précieux cœur de bœuf… »).

[3]Ibidem, p. 333; (« C'est bon, conclut Bernard. Désormais le fait me semble clair. Un moine séduit, une sorcière, et certain rite qui par chance n'a pas eu lieu»).

demanda le vieux moine qui ne connaissait pas son aventure avec la fille, mais qui avait saisi « la passion » dans le regard du novice :

« “Tu la guardi perché è bella. E' bella, vero?” mi domandò con straordinario calore, stringendomi il braccio.”Se la guardi perché è bella, e ne sei turbato (ma so che sei turbato, perché il peccato di cui la si sospetta te la rende ancora più affascinante), se la guardi e provi desiderio, perciostesso essa è una strega. Sta in guardia, figlio mio... La bellezza del corpo si limita alla pelle. Se gli uomini vedessero quello che è sotto la pelle, così come accade con la lince di Beozia, rabbrividirebbero alla visione della donna. Tutta quella grazia consiste di mucosità e di sangue, di umori e di bile. Se si pensa a ciò che si nasconde nelle narici, nella gola e nel ventre, non si troverà che lordume. (…)” [1] ».

Au fait, ce qui est mis subtilement en abyme tout au long de cette presque interminable évocation de « sorcières » est l’idée de « femme ». En commençant avec leur aïeule Eve, qui s’est faite, la première, instrument et « vaisseau » du mal. Ubertino ne cessait pas de terroriser Adso avec sa vision de la femme comme séductrice au service du diable et porteuse du vice, quand tout à coup, Guillaume vient à son secours :

« “Basta così, Ubertino,” disse.”Quella ragazza presto sarà sotto tortura, quindi sul rogo. Diventerà esattamente come dici tu, muco, sangue, umori e bile. Ma saranno i nostri simili a cavare di sotto alla sua pelle ciò che il Signore ha voluto che fosse protetto e adornato da quella pelle. E dal punto di vista della materia prima, tu non sei migliore di lei. Lascia stare il ragazzo”[2] ».

Ce fragment qui contient l’épouvantable tableau de la mort sur le bûcher de la jeune paysanne peut être vu comme une mise en abyme prospective, car il réfléchit de façon anticipatrice l'histoire à venir. Le texte n’expose pas cet épisode parce que l’exécution aura lieu ailleurs, mais l’image de la mort de cette fille se superpose à celle d’une autre « sorcière », la belle Marguerite (histoire racontée le « Cinquième jour », à « None » par Rémigio).

Revenons maintenant à nos « vagabonds » pour dire quelques mots sur le procès de Rémigio. Cet épisode avait déjà attiré notre attention en raison de l’énumération de noms de

---

[1]Ibidem, p. 334; (« Tu la regardes parce qu’elle est belle. Elle est belle, n’est-ce pas ? me demanda-t-il avec extraordinaire chaleur, en m’empoignant le bras. Si tu la regardes parce qu’elle est belle, et que tu en es troublé (mais je sais que tu es troublé, car le péché dont on la soupçonne augmente pour toi son charme), si tu la regardes et éprouves du désir, pour cela même c’est une sorcière. Prends garde, mon fils… La beauté du corps se limite à la peau. Si les hommes voyaient ce qui gît sous la peau, ainsi qu’il advient avec le lynx de Béotie, ils auraient un frisson d’horreur à la vision de la femme. Toute cette grâce se compose de mucosités et de sang, d’humeurs et de bile. Si l’on songe à ce qui se cache dans ses narines, dans sa gorge et dans son ventre, on ne trouvera que tas d’ordures »). On retrouve exposée cette acception de la femme également au *Cimetière de Prague* ; cette vision de la femme appartient au moine bénédictin Odon de Cluny (voir à ce sujet Umbero Eco, *Construire l’ennemi*, Éditions Grasset, 2014).

[2]Ibidem, pp. 334-335; (« Suffit comme ça, Ubertin, dit-il. D’ici peu cette fille passera à la torture, et puis sur le bûcher. Elle deviendra exactement comme tu le dis si bien, glaire, sang, humeurs et bile. Mais ce seront nos semblables qui arracheront sous sa peau ce que le Seigneur a voulu protéger et orner par cette peau. Et du point de vue de la matière première, tu n’es pas, toi, meilleur qu’elle. Laisse ce garçon tranquille »).

diables en sa partie finale. Ce qui nous intéresse à présent est le fait que le texte revient de nouveau à la mort de Dolcino, vue sous un autre angle. L'histoire est encore reprise, cette fois-ci du point de vue du cellérier, ancien adepte de ce chef d'hérétiques et de vagabonds. Avec l'interrogatoire du cellérier, une sorte de « ravitaillement » de la boucle s'opère. Dans cet épisode s'actualisent plusieurs aspects du récit : les débats théologiques et politiques au nom de la pauvreté, les hérésies, les exécutions d'hérétiques, etc. L'histoire de Salvatore (sur ses longues années d'errance d'une contrée à l'autre, migrant d'une bande de vagabonds à l'autre) ressurgit elle aussi. Sous la torture, Salvatore avait avoué sa rencontre avec Rémigio parmi les dolciniens, leur fuite de la bataille du Mont Rebello et leur refuge après maintes péripéties dans un couvent de Casale. Il dit aussi que Dolcino avait confié au cellérier des lettres. Ubertino avait parlé à Adso de cette habitude du chef de la secte d'écrire et d'envoyer des « missives » à ses adeptes des régions éloignées dans lesquelles il exposait sa doctrine personnelle. Dans ces lettres il écrivait que leur idéal était la pauvreté. Il se disait prophète et mandataire de Dieu et les déliait du devoir d'obéir à ces « ministres du diable » qu'étaient les clercs, les prédicateurs et les minorites. Le contenu de ces lettres est raconté à deux occasions : la première fois, par Ubertino, et la deuxième fois par Bernardo Gui. Huit ans en arrière, quand les deux fugitifs arrivent dans cette abbaye bénédictine, Rémigio se lie d'amitié avec Malachie et lui demande un petit service, de lui cacher quelque part, au fond de la bibliothèque, les lettres de son ancien maître. Le rusé Bernardo Gui avec son flair d'ancien chasseur d'adorateurs du diable (hérétiques et sorcières) découvre les papiers de Dolcino, qu'il appelle « reliques », en accusant implicitement l'abbé d'être un collectionneur de « reliques des hérétiques brûlés ». Par l'inclusion de ces lettres au corps de la fiction, l'espace textuel gagne en profondeur ; on met en évidence ainsi l'emboîtement des niveaux de la représentation : Adso dit qu'Ubertino dit ce que Dolcino dit. Dans ces lettres adressées à ses disciples, Dolcino s'inspirait des prophéties de Joachim de Flore.

Ubertino explique à Adso que les franciscains, même s'ils n'étaient pas d'accord avec la possession de richesses des clercs et des prélats de l'église, ils n'ont jamais demandé à l'empereur de les occire. Ils étaient les adeptes de la pauvreté volontaire, mais ils ne prêchaient pas (contrairement aux dolciniens) la destruction et la mort de ceux qui ne la pratiquaient pas. Le moine s'efforce à démontrer au jeune novice que, malgré toute ressemblance avec les croyances des minorites, les lettres de Dolcino contenaient des théories contraires à l'orthodoxie :

« … in quelle lettere ormai Dolcino (…) affermò che la chiesa romana è una meretrice, che non si deve obbedienza ai sacerdoti, che ogni potere spirituale era ormai passato alla setta degli apostoli, che solo gli apostoli formano la nuova chiesa, che gli apostoli possono annullare il matrimonio, che nessuno potrà essere salvato se non farà parte della setta, che nessun papa può assolvere dal peccato, che non si devono pagare le decime, che è vita più perfetta vivere senza voto che non col voto, che una chiesa consacrata non vale nulla per la preghiera, non più di una stalla, e che si può adorare Cristo nei boschi e nelle chiese[1] ».

À l'occasion du procès inquisitorial, les lettres de ce chef d'hérétiques et de vagabonds ressurgissent au niveau de l'intrigue. Un des personnages, ancien disciple de Dolcino, possède deux feuilles de parchemin écrites de la main de l'hérésiarque, que celui-ci lui avait confiées personnellement. Frémissant à l'idée que ces documents seront découverts un jour, Rémigio vit quotidiennement avec la peur dans l'âme. C'est bien pour éviter cela qu'il avait demandé à son confrère bibliothécaire de les lui cacher. Leur « pacte » conclu bien des années auparavant, sera rompu lors de l'enquête de Bernardo. Rémigio a surpris Malachie au laboratoire de l'herboriste qui venait de se faire tuer. Pour sauver sa peau ce dernier dénoncera le cellérier à la toute première occasion:

« mi chiese di conservargli quelle carte lontano da ogni sguardo curioso, e io acconsentii, non presumendo che i documenti fossero di natura eretica, e non li lessi neppure, collocandoli... collocandoli nel più inattingibile dei penetrali della biblioteca, e da allora mi ero scordato di questo fatto, sino a che questa mattina il signor inquisitore me ne ha fatto cenno, e allora sono andato a ritrovarli e glieli ho consegnati..."[2] ».

Afin qu'on ne découvre pas que c'était lui le meurtrier, il veut diriger l'attention de l'inquisiteur vers une toute autre direction. Malachie offrait ainsi à ce redoutable chasseur d'hérétiques la proie *moult* désirée. Il réussit à gagner la bienveillance intéressée de celui-ci et demande à l'abbé de lui pardonner cette « ancienne imprudence ».

Il est très intéressant de remarquer que les lettres de Dolcino sont, sur le plan symbolique, aussi dangereuses que le manuscrit imbibé de poison qui avait déjà fait plusieurs victimes parmi les moines de l'abbaye :

« Torniamo a queste lettere. Ora sappiamo per certo che furono in tue mani e che ti curasti di nasconderle come fossero cosa velenosissima, e che addirittura hai ucciso..." arrestò con un gesto un tentativo di

---

[1]Ibidem, p. 231; (« …dans ses lettres Dolcino (…) affirmait que l'Église romaine est une catin, qu'on ne devait plus obéissance aux prêtres, que seuls les apôtres formaient la nouvelle Église, qu'ils pouvaient annuler le mariage, qu'aucun pape ne pouvait remettre les péchés, qu'on ne devait pas payer les dîmes, que la vie était plus parfaite sans vœux qu'avec des vœux, qu'une église consacrée vaut moins qu'une écurie, et qu'on peut adorer le Christ dans les bois et dans les églises »).

[2]Ibidem, p. 381; (« …il me demanda de lui conserver ces feuilles de parchemin loin de tout regard curieux, et je consentis, n'imaginant pas que les documents étaient de nature hérétique, et je ne les lus même pas avant de les placer… de les placer dans l'endroit le plus retiré, le plus inaccessible de la bibliothèque, et depuis lors j'avais oublié cet incident, jusqu'au moment où ce matin le seigneur inquisiteur y a fait allusion, et alors je suis allé les rechercher et les lui ai remises… »).

diniego”...e dell'uccisione parleremo dopo... che hai ucciso, dicevo, perché io non le avessi mai. Allora riconosci queste carte come cosa tua?[1] »

Rémigio ne répond pas. Visiblement emporté par un malicieux plaisir, Bernardo continua sa plaidoirie. Il révèle au public le contenu prophétique et mensonger de ces feuillets. Le lecteur est déjà familiarisé avec les prophéties de Dolcino exposées par Ubertino deux jours auparavant. De leur reprise ici résulte une mise en abyme rétrospective (qui rappelle l'histoire déjà racontée).

Le sous-chapitre « None » du « Cinquième jour » suit fidèlement ce schéma narratif itératif : il est, au fait, une reprise persistante de plusieurs épisodes, histoires, que le narrateur diégétique a racontés auparavant. Ici, on retrouve, exposé amplement, le thème « per mundum discurrit vagabundus » :

« Quando appresi della predicazione di Dolcino, già sedotto com'ero dagli errori dei frati di povera vita, credetti nelle sue parole e mi unii alla sua banda. Sì, è vero, fui con loro nel bresciano e nel bergamasco, fui con loro a Como e in Valsesia, con loro mi rifugiai alla Parete Calva e in val di Rassa, e infine sul monte Rebello. Ma non presi parte a nessuna malefatta, e quando essi commisero saccheggi e violenze, io portavo ancora in me lo spirito di mansuetudine che fu proprio dei figli di Francesco e proprio sul monte Rebello dissi a Dolcino che non mi sentivo più di partecipare alla loro lotta, ed egli mi diede il permesso di andare, perché, disse, non voleva dei pavidi con sé, e mi chiese solo di portargli quelle lettere a Bologna... [2]».

Rémigio est contraint à avouer ses anciennes croyances et sa participation aux « crimes » commis lors des rébellions dolciniennes contre les riches ecclésiastiques. Adso dit que le cellérier, qui au début avait l’air d’être sorti d’un rêve, semble maintenant « possédé et illuminé à la fois », et que sa vie d’antan lui revient pas seulement en mots, mais aussi « en images ». Quand il commence à renier de toutes ses forces l’autorité de l’Eglise romaine et du pouvoir pontifical, il s’abandonne aux émotions qui l’avaient animé autrefois :

« E abbiamo bruciato e saccheggiato perché avevamo eletto la povertà a legge universale e avevamo il diritto di appropriarci delle ricchezze illegittime degli altri, e volevamo colpire al cuore la trama di avidità che si estendeva da parrocchia a parrocchia, ma non abbiamo mai saccheggiato per possedere, né ucciso per saccheggiare, uccidevamo per punire, per purificare gli impuri attraverso il sangue, forse eravamo presi da un

[1]Ibidem, p. 382; (« Revenons à ces lettres. À présent nous savons sans l’ombre d’un doute qu’elles furent entre tes mains et que tu pris soin de les cacher comme un poison mortel, et que tu es allé jusqu’à tuer (…) pour qu’elles ne vinssent jamais en ma possession. Alors, tu reconnais ces feuillets comme t’appartenant ? »).

[2]Ibidem, p. 383; (« Quand j’ai eu vent de la prédication de Dolcino, déjà séduit comme je l’étais par les erreurs des frères de pauvre vie, je crus en ses paroles et je m’unis à sa bande. Oui, c’est vrai, je fus avec eux dans les régions de Brescia, de Bergame, je fus avec eux à Côme et en Valsesia, avec eux je me réfugiai à la Paroi Chauve et en val de Rassa, et enfin sur le mont Rebello. Mais je ne pris part à aucun méfait, et quand ils commirent saccages et violences, je portais encore en moi l’esprit de mansuétude qui fut le propre des fils de François et précisément sur le mont Rebello je dis à Dolcino que je n’avais plus le cœur à participer à leur lutte, et il me donna la permission de m’en aller, car, dit-il, il ne voulait pas de femmelette avec lui, et il me demanda de lui porter ces lettres à Bologne… »).

desiderio smodato di giustizia, si pecca anche per eccesso d'amor di Dio, per sovrabbondanza di perfezione, noi eravamo la vera congregazione spirituale inviata dal Signore e riservata alla gloria degli ultimi tempi, cercavamo il nostro premio in paradiso anticipando i tempi della vostra distruzione, noi soli eravamo gli apostoli di Cristo, tutti gli altri avevano tradito, e Gherardo Segalelli era stato una pianta divina, planta Dei pullulans in radice fidei, la nostra regola ci veniva direttamente da Dio, non da voi cani dannati, predicatori bugiardi che spargete intorno l'odore dello zolfo e non quello dell'incenso, cani vili, carogne putride, corvi, servi della puttana di Avignone…[1]».

Bernardo lui dicte les péchés et les méfaits dont Rémigio se rend coupable, et celui-ci se soumet et l'avoue automatiquement. L'inquisiteur veut montrer que cet ancien vagabond, qui a participé aux offenses et aux préjudices des évêques et des magistrats citadins, partage les idées soutenues par les théologiens de l'empereur, et que ces idées (à la fois dolciniennes, segarellistes et béguines) sont identiques à celles du chapitre de Pérouse et à celles des fraticelles. Sa démonstration est la suivante : les enseignements de ceux qui prêchent la pauvreté, contre la doctrine orthodoxe et les bulles papales, sont tous hérétiques, et par la suite, ils ne peuvent conduire qu'à des désordres et à des crimes. Le but suivi est donc celui de compromettre la réunion des légations. À « Vêpres » du « Troisième jour », le lecteur a déjà appris que Bernard Gui a exposé ces théories dans *Practica officii inquisitionis heretice pravitatis*, livre écrit à l'usage de ceux qui s'exerceraient à « perseguire e distruggere valdesi, beghini, pinzocheri, fraticelli e dolciniani[2] ». L'épisode de l'interrogatoire de Rémigio met en abyme ce manuel de la traque d'hérétiques (qui est, entre autres, une source principale de la vie et des idées de fra Dolcino).

Une autre mise en abyme rétrospective se produit lorsque Rémigio se met à implorer une mort immédiate sur le bûcher au lieu d'une mort lente sous la torture. Témoin des supplices endurés par Dolcino et Marguerite, il dit qu'il préfère avouer tout ce que l'inquisiteur voudra, mais qu'on ne le torture pas. La mort de ce couple, déjà relatée dans le manuscrit découvert dans le scriptorium par Adso après son entretien avec Ubertino, est mise ici en abyme. Le rapport de Rémigio, témoin oculaire de ce funeste évènement, diffère du récit sur la mort de Dolcino lu par Adso dans *Historia fratris dulcini heresiarche.* Déguisé,

[1]Ibidem, pp. 387-388 ; (« Et nous avons incendié et saccagé parce que nous avions élu la pauvreté comme loi universelle et nous avions le droit de nous approprier la richesse illégitime des autres, et nous voulions frapper au cœur la trame d'avidité qui se tissait de paroisse en paroisse, mais nous n'avons jamais saccagé pour posséder, ni tué pour saccager, nous tuions pour châtier, pour purifier les impurs à travers le sang, et Gérard Segalelli avait été une plante divine, planta Dei pullulans in radice fidei, notre règle nous venait directement de Dieu, non pas de vous chiens damnés, prêcheurs de mensonges qui épandez autour de vous l'odeur du soufre et pas celle de l'encens, chiens vils, charognes putrides, busards, serfs de la putain d'Avignon ! »).
[2]Ibidem, p. 213; (« poursuivre et détruire vaudois, béguins, bougres, fraticelles et dolciniens »).

Rémigio avait assisté à l'arrestation de Dolcino et de Marguerite. Il se rappelle que c'était un samedi saint lorsqu'ils les emmenèrent au château du Bugello et qu'ensuite il a rôdé longtemps autour de l'endroit où ils étaient emprisonnés jusqu'à l'arrivée de la lettre « porteuse de la condamnation » du pontife. Il décrit les abominables tortures auxquelles furent soumis les deux hérétiques :

« E vidi Margherita tagliata a pezzi davanti agli occhi di Dolcino, e gridava, scannata che era, povero corpo che una notte avevo toccato anch'io... E mentre il suo cadavere straziato bruciava, furono su Dolcino, e gli strapparono il naso e i testicoli con tenaglie infuocate, e non è vero quello che han detto dopo, che non emise neppure un gemito. Dolcino era alto e robusto, aveva una gran barba da diavolo e i capelli rossi che gli cadevano in anelli sugli omeri, era bello e potente quando ci guidava con un cappello a larghe falde, e la piuma, e la spada cinta sulla veste talare, Dolcino faceva paura agli uomini e faceva gridare di piacere le donne... Ma quando lo torturarono gridava di dolore anche lui, come una donna, come un vitello, perdeva sangue da tutte le ferite mentre lo portavano da un angolo all'altro, e continuavano a ferirlo poco, per mostrare quanto a lungo potesse vivere un emissario del demonio, e lui voleva morire, chiedeva che lo finissero, ma morì troppo tardi, quando giunse sul rogo, ed era un solo ammasso di carne sanguinante…[1] ».

Ce passage rappelle un autre bout de texte de la toute dernière partie du « Quatrième jour » où Guillaume expose très lucidement le sort de la paysanne accusée de sorcellerie : « c'est de la chair à bûcher », dit-il à Adso. Il est très direct et objectif et il n'hésite pas à dire la réalité (la plus dénudée et cruelle qu'elle soit) quand il s'en prend à Ubertino et lui dit que du point de vue physiologique il n'y a pas de différence entre lui et cette pauvre malheureuse qui sous les flammes incandescentes deviendra exactement comme il l'a décrite : « sang », « humeurs », « mucosités », « excréments », « bile ». Et le corps du cellérier subira la même transformation quand il sera transféré en Avignon.

Une fois le procès fini, Bernardo tient un discours sur la mission de l'inquisiteur qui consiste à ses yeux à dénicher le « serpent de l'hérésie ». Selon ce vieux et très habile chasseur, les sectateurs peuvent se reconnaître à travers cinq indices. Il regarde Ubertino pendant qu'il expose sa théorie sur ce « cingulum diaboli » qui lie les vils compères de

[1]Ibidem, pp. 389-390; (« …je vis Marguerite découpée en morceaux sous les yeux de Dolcino, et elle criait, toute massacrée qu'elle était, pauvre corps qu'une nuit j'avais touché moi aussi… Et tandis que son cadavre déchiré brûlait, ils furent sur Dolcino, et lui arrachèrent le nez et les testicules avec des tenailles chauffées à blanc, et ce n'est pas vrai, comme on l'a dit par la suite, qu'il ne poussa pas même un gémissement. Dolcino était grand et fort, il avait une longue barbe de diable et des cheveux rouges qui tombaient en boucles sur ses épaules, il était beau et puissant lorsqu'il nous guidait avec son chapeau à large bord, et la plume, et son épée ceinte sur sa robe brune, Dolcino faisait peur aux hommes et faisait crier de plaisir les femmes… Mais quand ils le torturèrent, il criait de douleur lui aussi, comme une femme, comme un veau, il perdait du sang par toutes ses blessures tandis qu'on le tirait d'un endroit à un autre, et ils continuaient de le blesser légèrement, pour montrer combien longtemps pouvait vivre un émissaire du démon, et lui voulait mourir, il demandait qu'on l'achevât, mais il mourut trop tard, à son arrivée sur le bûcher, et ce n'était plus qu'un tas de chairs sanguinolentes »).

Dolcino aux honnorables auteurs du chapitre de Pérouse. Le groupe de franciscains comprend que la rencontre des deux légations est désormais compromise. Pour Guillaume, l'inquisiteur profère des menaces de mort à l'adresse d'Ubertino qu'il n'hésitera pas à mettre en pratique. Il conseille Ubertino d'en parler à Abbon et de lui demander de l'aide pour s'enfuir. C'est exactement ce que le vieux leader des Spirituels va faire : dès ce soir-là il « prend ses jambes à son cou », comme nous l'apprend le sous-titre de « Vêpres », du cinquième chapitre. Ubertino s'en va de nouveau par le monde, en le traversant comme un vagabond, comme un exclu et un dangereux hérétique obligé à se cacher, à vivre dans l'ombre et à craindre à tout moment d'être découvert et exécuté. Par le retour à la vie d'errant (de hors la loi) de cet intellectuel mystique, le texte s'en tient à son paradigme fractal et catastrophique (et affirme aussi sa circularité et ses symétries). Explicitons notre affirmation. La régularité de l'apparition du signifié « vagabond » dans le récit (réfléchi et réfléchissant) rend au texte l'aspect de tissu rhizomique. L'idée d'être errant constitue un des noyaux *énergétiques* de ce réseau où tout est connecté au tout. Elle renvoie à (et alimente) une multitude d'autres thèmes : la sainteté, l'hérésie, la pauvreté (en tant que doctrine spirituelle et aussi en tant que réalité sociale), la sorcellerie, la prostitution, la révolte sociale des défavorisés, le combat des clercs et des seigneurs pour la garde des privilèges et des richesses. La structuration rhizomique permet la connexion à d'autres noyaux signifiants insérés dans la trame narrative. Prenons par exemple le signifié « plante » qu'on retrouve associé au thème de l'hérésie. Au sens métaphorique on a la « male plante de l'hérésie » qui apparaît citée plusieurs fois dans le texte et la « planta Dei ». Au sens propre du terme, quand Rémigio invente les raisons des crimes de l'abbaye (dont Bernard veut à tout prix qu'il en soit l'auteur) il suggère qu'il a tué le frère herboriste par mépris et haine envers un mode de vie tranquille et confortable où les herbes servent à l'étude et non pas à calmer la faim :

> « Ho ucciso Severino da Sant'Emmerano... perché? perché collezionava le erbe, io che sono stato sul monte Rebello dove le erbe le mangiavamo senza interrogarci sulle loro virtù[1] ».

La régularité de certains aspects, thèmes et motifs dans la structure romanesque confère à l'œuvre une unité systémique. Ce système à la fois ouvert (il se nourrit de l'énergie psychique de ses lecteurs afin de continuer son expansion vers l'infini) et fermé (c'est un monde narratif aux contours bien définis, il a un début et une fin) qu'est *Le Nom de la rose*,

[1]Ibidem, pp. 390-391; (« J'ai tué Séverin de Sant-Emmerano… pourquoi ? parce qu'il collectionnait les herbes, moi qui ai été sur le mont Rebello où les herbes on les mangeait sans s'interroger sur leurs vertus »).

contient une longue série de références qui prédisent une fin désastreuse. Au niveau de la macrostructure, les nombreux renvois apocalyptiques insérés dans la trame romanesque prédisent le cataclysme final. Cette attente catastrophique est perceptible aussi à l'échelle des micro-récits où les personnages ressentent la fin de leur vie. Tel est le cas de nos trois moines *vagabonds* : Ubertino, Rémigio et Salvatore, qui ont toujours tremblé de peur pour leur vie. Cette peur quasiment organique arrive finalement à se matérialiser: ils finissent tous mal, les deux anciens dolciniens sur le bûcher et Ubertino assassiné peu de temps après sa fuite de l'abbaye.

1.4.5. La mise en abyme du signifié « pierre précieuse »

Rien d'étonnant pour le lecteur (déjà habitué aux symétries contradictoires continuellement mises en scène pour montrer l'endroit et l'envers de toute chose) d'entendre Guillaume définir la pierre précieuse comme un « bel épitomé du débat sur la pauvreté ». Abordée à plusieurs reprises dans le récit cadre, la question des pierres précieuses se fait remarquer aussi au niveau des récits secondaires où le rêve, les visions et les livres (ouverts au hasard) en parlent abondamment. Comme nous l'avons vu plus haut, la mise en abyme taxinomique s'exprime, en sa variante condensée, sous forme de liste de signifiants, de mots ayant un dénominateur commun, qu'on appelle « idée », « concept » ou « signifié ». On a vu encore que ce type de mise en abyme se manifeste également d'une manière « explosée », lorsque ce signifié se retrouve disséminé, éparpillé tout au long du récit (enchâssant ou enchâssé).

Au Moyen Âge on aimait les pierres, on les amassait, on leur attribuait toutes les vertus. On les employait partout, aussi bien en médecine qu'à la décoration des gemmes et des objets de culte : les vases, les calices, les chasses, les reliquaires, les ostensoirs, les patènes, les crucifix, les bagues des prélats. Certaines pierres étaient utilisées à la réalisation des « machines » et des « inventions », comme on le voit à « Matines » du deuxième chapitre. Le cadavre du traducteur de grec est transporté au laboratoire de l'herboriste; ici, sur une étagère, parmi les nombreux récipients qui contenaient les substances extraites de plantes, Guillaume voit une pierre et demande : « qu'est-ce que cela ? ». Il s'agit de « lopris amatiti ou lapis ematitis » dont on dit qu'elle possède « différentes vertus thérapeutiques », mais il avoue sincèrement ne pas avoir encore découvert lesquelles. Le savant franciscain connaît les propriétés de cette pierre, non pas en tant que médicament, mais comme aimant ; il démontre sous les yeux de son jeune disciple et de l'herboriste que cette pierre attire la lame métallique

d'un canif. Le curieux Adso demande à quoi cela sert. Le maître lui promet de lui dévoiler ultérieurement les différents emplois. Le troisième jour, à « Vêpres » nos deux personnages cherchent une méthode d'orientation dans le labyrinthe, et Guillaume parle d'une machine utilisée par les navigateurs qui fonctionne à l'aide de la pierre magnétique vue à l'hôpital de Séverin ; il fait référence, évidemment, à la boussole. Il informe son jeune secrétaire que la « pierre merveilleuse » qui « attire le fer » et dont cette invention tire profit, a été étudiée par Roger Bacon[1] et par le « mage picard » Pierre de Maricourt[2].

Le texte nous offre deux exemples de mise en abyme du signifié « pierre précieuse ». Le premier est inclus dans le sous-chapitre « None » du « Deuxième jour » où Abbon déclame sa fierté au sujet des richesses de son abbaye. Le bénédictin expose devant les deux invités les vertus sacrées de la matière précieuse. Sa théorie, ironiquement proclamée par le moine franciscain « la più dolce delle teologie[3] » rappelle à ce dernier les écrits de l'abbé Suger sur les ornements des édifices religieux. Parmi des matières précieuses comme l'or, l'ivoire, le cristal, Adso voit briller des gemmes multicolores de toutes les dimensions. Il suggère au lecteur qu'il y avait, assemblées dans l'« antre de l'Abbé », une multitude de minéraux précieux et énumère ceux qu'il reconnaissait :

«…vidi rilucere gemme di ogni colore e dimensione, e riconobbi il giacinto, il topazio, il rubino, lo zaffiro, lo smeraldo, il crisolite, l'onice, il carbonchio e il diaspro e l'agata[4] ».

Même si l'énumération n'est pas très longue, la mise en abyme se produit grâce à l'impression de quantité de ces pierres innombrables, de toutes les couleurs et de toutes les dimensions.

Toujours à « None », mais cette fois-ci le « Sixième jour », il nous est présenté un deuxième (et plus ample) exemple de mise en abyme de l'idée de « pierre précieuse ». Composé de pierres qui scintillaient, l'anneau d'Abbon représente pour son possesseur un « una splendida silloge della parola divina[5] », un raccourci de la parole de Dieu » : l'améthyste, la calcédoine, le jaspe, la sardoine, le saphir, le béryl, toutes ces pierres multicolores sont mises en relation avec des vertus chrétiennes : humilité, douceur, foi,

[1]Dans son traité intitulé *De Magnete*, le physicien franciscain décrivait les propriétés de l'aimant.
[2]Savant français du XIIIe siècle, né en Picardie et mentionné par Bacon dans son œuvre.
[3]*Il nome della rosa*, p. 150; (« la plus douce des théologies »)
[4]Ibidem, p. 147; (« je vis rutiler des gemmes de toutes les couleurs, de toutes les dimensions, et je reconnus l'hyacinthe, la topaze, le rubis, le saphir, l'émeraude, la chrysolithe, l'onyx, l'escarboucle et le jaspe et l'agate »).
[5]Ibidem, p. 450; (« resplendissant raccourci de la parole divine »).

charité, etc. Emporté par le vertige de sa vision mystique, l'abbé rappelle que les mêmes joyaux apparaissent cités dans la description de la Jérusalem céleste de l'*Apocalypse* de Jean. Dans le discours de l'abbé bénédictin apparaît un livre de litanies qui présente la bague de fiançailles de la Vierge comme « un poema simbolico risplendente di verità superiori ». Le fragment ci-dessous met doublement en abyme : premièrement les deux anneaux, celui d'Abbon et celui de la Vierge, et deuxièmement le langage de ces messagères de la divinité et de la sainteté que sont les pierres précieuses:

«… "Ricordo un litaniale in cui ogni pietra era descritta e rimata in onore della Vergine. Vi si parlava del suo anello di fidanzamento come di un poema simbolico risplendente di verità superiori manifestate nel linguaggio lapidario delle pietre che lo abbellivano. Diaspro per la fede, calcedonio per la carità, smeraldo per la purezza, sardonica per la placidità della vita virginale, rubino per il cuore sanguinante sul calvario, crisolito di cui lo scintillio multiforme ricorda la meravigliosa varietà dei miracoli di Maria, giacinto per la carità, ametista, con la sua mescolanza di rosa e azzurro, per l'amore di Dio... Ma nel castone erano incrostate altre sostanze non meno eloquenti, come il cristallo che rinvia alla castità dell'anima e del corpo, il ligurio, che rassomiglia all'ambra, simbolo di temperanza, e la pietra magnetica che attira il ferro, così come la Vergine tocca le corde dei cuori penitenti con l'archetto della sua bontà. Tutte sostanze che, come vedete, ornano sia pure in minima e umilissima misura anche il mio gioiello"[1] ».

Sous le nom de pierre, les *Lapidaires*[2] de l'Antiquité et ensuite du Moyen Âge ont rassemblé tous les corps solides, non seulement les pierres précieuses et les pierres communes, mais aussi les métaux, les sels, les pétrifications et les cristallisations. C'est bien pour cette raison que l'abbé mentionne d'autres minéraux: le cristal, le ligure, la pierre d'aimant. Ce récit second qui s'insère au cœur du récit cadre continue son envol après la précision (faite par Adso) qu'Abbon, très fier de son joyau, le faisait tourner sans cesse devant les yeux du jeune novice, comme s'il voulait éblouir son regard, l'étourdir, le subjuguer. Dans les écritures des Pères de l'Eglise Catholique (papes et saints) le « merveilleux langage » des pierres renferme d'autres significations. Pour le pape Innocent III, le rubis apporte le calme et la patience et le grenat la charité. Saint Bruno avait développé toute une science théologique

[1]Loc. cit. ; (« Je me souviens d'un livre de litanies où chaque pierre était décrite et rimée en l'honneur de la Vierge. On y parlait de son anneau de fiançailles comme d'un poème symbolique resplendissant de vérités supérieures, manifestées dans le langage lapidaire des pierres qui l'embellissaient. Jaspe pour la foi, calcédoine pour la charité, émeraude pour la pureté, sardoine pour la placidité de la vie virginale, rubis pour son cœur saignant sur le Calvaire, chrysolithe dont le scintillement multiforme rappelle la (…) variété des miracles de Marie, hyacinthe pour la charité, améthyste (…) pour l'amour de Dieu… Mais dans le chaton étaient incrustées d'autres substances (…) le cristal qui retrace la chasteté de l'âme et du corps, le ligure, semblable à l'ambre, symbole de tempérance, et la pierre d'aimant qui attire le feu (…). Toutes ces substances qui, comme vous le voyez, ornent aussi, fût-ce en infime et très humble mesure mon joyau »).

[2]Les traités dans lesquels les propriétés des pierres et leurs vertus sont consignées portent le nom de « Lapidaires ».

des pierres aux éclats où la sardoine rappelle les séraphins, la topaze les chérubins, le jaspe les trônes, la chrysolithe les dominations, le saphir les vertus, l'onyx les puissances, le béryl les principats, le rubis les archanges et l'émeraude les anges ». Selon le témoignage de sainte Hildegarde de Bingen le diable hait le langage des gemmes et veut sa perte. Mais, l'abbé se sert de tout ce discours pour émouvoir et dominer le novice; il lui présente son anneau aux mille fulgurations à baiser afin que le jeune bénédictin jure de passer sous silence les choses vues et entendues à l'abbaye. Subjugué, Adso est sur le point d'écouter l'ordre de l'abbé quand Guillaume intervient et rompt l'envoûtement. Et c'est précisément grâce à l'intervention du frère franciscain qu'aujourd'hui le lecteur peut lire cette histoire. « E tu, mio buon lettore, non potresti ora leggere questa mia cronaca fedele[1] », s'exclame le vieux narrateur. Ensuite, il relate qu'Abbon traite le franciscain de « frère mendiant » (qui ne sait comprendre les traditions de l'ordre bénédiction), il l'accuse indirectement d'indiscrétion et de manque de respect envers le vœu de silence, cet engagement très grave sur lequel reposait la grandeur de son ordre. Il lui dit que sa mission est terminée, et les invite, lui et son secrétaire, à quitter le monastère. Selon les principes de l'hospitalité bénédictine, il les laisse passer la nuit à l'abbaye, à condition de laisser tomber les recherches sur le champ et de partir le lendemain à l'aube.

La question des pierres précieuses est abordée dans le roman en relation étroite avec le débat sur la pauvreté. Guillaume et Abbon approchent le sujet des pierres d'un point de vue différent. Chacun l'abordant de son point de vue personnel, le franciscain d'un point de vue scientifique et le bénédictin d'un point de vue légendaire et symbolique. Guillaume portait dans son sac de voyage des instruments à observer les étoiles et d'autres prodiges de la science. Pour quelqu'un comme lui, qui regardait les objets de culte ornés d'émeraudes et de chrysoprases comme si c'étaient des mauvaises herbes, les pierres ne sont utiles et précieuses que si elles servent à la connaissance et au progrès de l'humanité.

Recourbé sur lui-même, l'univers de ce roman est un univers « achevé » et en même temps « illimité », par son pouvoir de générer de nouvelles interprétations. De ce fait, cette première œuvre romanesque d'Umberto Eco se modèle parfaitement sur la théorie de l'*opera*

[1]Ibidem, pp. 451-452; (« Et toi, mon bon lecteur, tu ne pourrais maintenant lire cette fidèle chronique »).

aperta[1] et peut recevoir le qualificatif d'*œuvre ouverte*. Paradoxalement, *Il nome della rosa* est donc un objet esthétique fini et cependant sans bornes.

2. *Baudolino* ou l'art de *feindre*

L'exploration d'un autre univers fictionnel de notre romancier, aussi passionnant que le précédent, nous offre aussi une pluralité de niveaux de lecture. Sa configuration multidimensionnelle et l'*isomorphisme* des différents paliers narratifs (diégétique, intradiégétique, métadiégétique) sont orchestrés selon une poétique éminemment spéculaire. Pour réaliser cette profonde et ludique méditation sur le statut de l'œuvre fictionnelle, l'écrivain emploie un riche arsenal de « ruses » de compositions.

2.1. Une narration tressée de réflexivité

Œuvre *émoussée* de savoir, le quatrième roman de l'auteur du *Nom de la Rose* est un retour à son époque de prédilection : le Moyen Âge[2]. *Baudolino*, représente une savoureuse et délicieuse histoire qui nous convie à suivre le fabuleux parcours d'un garçon, fils de paysans piémontais du XIIe siècle, pris sous la tutelle de l'empereur Fréderic Barberousse[3]. En tant que fils adoptif de l'empereur, Baudolino se trouve impliqué dans les événements les plus marquants de son époque : l'assujettissement des belliqueuses cités italiennes, la naissance d'Alexandrie (la ville natale du romancier), les expéditions germaniques de la troisième croisade entreprises par Frédéric, la quatrième Croisade déviée sur Constantinople en 1204 et le saccage de cette sainte ville. Plus encore, on apprend que certaines légendes, fables, écrits (pour la plus part anonymes) qui commençaient à circuler à l'époque sont « l'œuvre » de notre Baudolino : les « merveilles » de Rome, la canonisation des Rois Mages, les lettres d'Abélard et d'Héloïse, la lettre du Prêtre Jean, la quête du Saint Graal. Ces références intertextuelles sont mises en abyme au cœur de la fiction, et elles renvoient par similitude à des épisodes essentiels de l'histoire racontée. Le roman d'Umberto Eco prend régulièrement

---

[1]L'« ouverture » de l'œuvre, théorisée au début des années soixante, deviendra plus tard, pour le romancier Eco, un principe de sa création narrative, de sa poétique. Tous ses romans sont configurés suivant le *credo* qu'une œuvre d'art (livre, tableau, sculpture, composition musicale) est un *objet-message* fondamentalement *ambigu*, une pluralité de signifiés qui coexistent au cœur d'un seul signifiant.

[2]Le romancier a évoqué le XXe siècle dans deux de ses romans : *Le Pendule de Foucault* et *La Mystérieuse flamme de la reine Loana*, le XIXe siècle dans *Le Cimetière de* Prague, le XVIIe dans *L'île du jour d'avant* et le Moyen Âge dans une partie du *Pendule de Foucault* (les fragments qui font référence aux templiers et à la pensée symbolique) dans *Le Nom de la Rose (le XIVe siècle)* et *Baudolino (fin du XIIe – début du XIIIe siècle).*

[3]Frédéric 1er de Hohenstaufen dit Frédéric Barberousse (m. le 10 juin 1190), duc de Souabe et d'Alsace, fut élu roi des Romains en 1152 et couronné empereur germanique en 1155 (le 18 juin à Rome). Il a gagné son surnom en Italie du fait de son éblouissante barbe rousse.

la forme d'un système de narration enchâssée où les récits seconds entretiennent une relation homologique avec le récit cadre qui les contient. De ce fait, on peut parler chez lui d'une composition *en écho*. L'écrivain aime entrelacer dans le tissu du texte d'autres œuvres afin d'obtenir un effet de redoublement progressif et continuel du contenu narratif. Il y a toujours dans ses romans, un livre qui réfléchit après coup l'action romanesque. De même, il introduit dans le corps de ses créations fictionnelles soit des récits de nature onirique (rêves, visions), soit des passages métatextuels qui font parler l'œuvre d'elle-même. Dans chacun de ces cas le romancier joue la carte de la mise en abyme (il nous l'a pleinement démontré avec son *Nom de la* rose !). La mise en abyme (qui est toujours un énoncé interne au récit fictionnel) est un îlot narratif (une sorte de matrice de signifiants) censé aider l'œuvre à dévoiler au lecteur son statut et sa nature (onirique[1]) de création littéraire, et souvent de lui indiquer le sens de son interprétation. Chez Umberto Eco, narrativité et réflexivité vont de pair. Racine « commune de toutes les mises en abyme[2] », la réflexivité nourrit soit l'énoncé (c'est-à-dire la fiction qui contient la mise en abyme, autrement dit l'histoire racontée, le récit-cadre), soit l'énonciation (l'agent et le procès de l'acte de production), soit le code (l'aspect littéral du texte en tant qu'organisation signifiante). Dans ce qui suit, nous allons montrer comment ces diverses formes de réflexivité se retrouvent « au travail » dans cette quatrième expérience romanesque d'Eco et comment la mise en abyme se mue en véritable lieu où l'œuvre puise son sens.

2.2. « Ruses » de composition narrative

Nous nous proposons de commencer par quelques procédés de la « ruse » textuelle mise en acte dans *Baudolino*. En tant que principe modélisateur de l'œuvre fictionnelle, l'art de la ruse est lié à l'habileté du narrateur (métadiégétique et diégétique) à jouer le jeu du *faire croire* avec son lecteur (auditeur). Souvent, par ce jeu subtil de ruses et de masques, le romancier Eco souhaite introduire un effet de dédoublement, tant de la voix narrative que du discours, c'est-à-dire de la conscience de l'œuvre, en tant qu'œuvre de fiction. Il opère pour ainsi dire une mise en scène, déguisée, de l'aspect réflexif du roman.

L'encyclopédique *L'isola del giorno prima* (qui précède chronologiquement *Baudolino*) commence par un bout de texte en une langue ancienne ; il s'agit d'un fragment

[1]Quoique calquée sur le modèle de la réalité de veille, toute la production artistique appartient au registre fictionnel et donc au niveau de réalité onirique ; en tant qu'odyssée dans les dimensions imaginaires, parallèles et possibles, l'œuvre littéraire se soumet toujours aux lois de ce niveau.
[2]Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire*, p. 60.

du *Journal* de Roberto de la Grive, le personnage naufragé sur *Daphné*, le navire abandonné. À la fin de ce brillant opéra baroque, le narrateur métadiégétique affirmait que si de cette histoire il voulait extraire un roman, il démontrerait une fois de plus « che non si puòscrivere se non facendo palinsesto di un manoscritto ritrovato[1] ». Comme nous l'avons vu dans les premiers chapitres de la thèse, le manuscrit trouvé / perdu est l'une des ruses du narrateur métadiégétique du *Nom de la rose* qui l'« autorise » à laisser s'exprimer librement son par « semplice gusto fabulatorio[2] ». Fidèle aux principes de sa poétique narrative, l'écrivain débute son quatrième expérience romanesque par un fragment (écrit en une langue qui ressemblerait au dialecte italien de l'époque) d'un manuscrit « gratté »[3] par le personnage pour y coucher son histoire personnelle. Ce *palimpseste*[4] rappelle une méthode souvent utilisée au Moyen Âge, surtout entre le VIIe siècle et le XIIe siècle, par des *copistes* qui (le parchemin étant coûteux) réutilisaient d'anciens manuscrits pour y copier de nouveaux textes. Pour cela, les vieux manuscrits étaient préalablement raturés (à de la pierre ponce). Pourquoi le romancier évoque-t-il cet ancien usage des scribes médiévaux ? Souhaite-t-il seulement introduire son lecteur à la suite de l'histoire ? Ou plutôt cherche-t-il (comme il l'avait déjà fait dans ses romans précédents) à obtenir un effet de « feuilletage » et par là, une réflexion du livre sur lui même? Selon nous, les deux à la fois. Le premier chapitre de *Baudolino* est un îlot narratif dont le rôle est celui de refléter la composition du livre, qui se présente comme la reconstitution d'un livre autobiographique perdu (les mémoires de Baudolino écrites sur plusieurs rouleaux, perdus par la suite). Le prétexte de la perte du manuscrit, ce *topos* littéraire très ancien, est l'un des procédés préférés de l'écrivain, utilisés pour construire et raconter une histoire. L'œuvre se présente depuis le début, repliée sur elle-même et divisée en parties qui réfléchissent l'ensemble qui les composent, comme nous le verrons par la suite. Le bout de texte qui ouvre le roman (où l'enfant Baudolino narre en 1156 sa rencontre avec un seigneur allemand dans une région brumeuse du Nord de l'Italie en 1155) englobe d'une manière concentrée les thèmes essentiels du roman : la réécriture de l'Histoire, la création de légendes, la glossolalie, le don de la vision, la condition d'écrivain (ce « menteur » capable

[1]Umberto Eco, *L'isola del giorno prima*, 1ère édition Bompiani, Milan, septembre 1994, p. 473.
[2]*Il nome della rosa*, p. 15.
[3]Le « bricolage » du parchemin est justifié par la présence régulière des mots en allemand et en latin.
[4]Le jeune Baudolino commence à écrire sur un parchemin préalablement utilisé, soustrait à son magister, l'illustre chroniquer de l'empereur. Il fait disparaître les inscriptions qui racontaient les vaillants exploits impériaux, pour y mettre des notes selon lesquelles il s'est proposé de composer plus tard la *Gesta Baudolini*.

d'inventer, d'imaginer, de « fantasmer »), etc. À la fois analepse[1] et mise en abyme, ce passage est bien un « literary framing », un « cadre littéraire », qui propose au lecteur une image réduite de l'histoire. Ce jeune coquin relate l'événement de sa rencontre avec son bienfaiteur, un an après qu'elle se fut produite. Son récit « palimpsestueux » parle de son pays d'origine, du brouillard et de la forêt, de ses parents, de son incroyable capacité de parler toute langue étrangère et de sa prédisposition pour la vision, qui ont impressionné le monarque ; il raconte au « seignor avec la barbe rousse » que le saint Baudolino lui est apparu et lui a prédit la victoire de Terdona. L'empereur demande à l'enfant Baudolino de venir avec lui et de répéter devant le camp impérial les paroles du saint homonyme. Pour quelques pièces d'or (et surtout pour une bouche en moins à nourrir) les parents le laissent partir avec le seigneur allemand (dont ils ne connaissent pas l'identité). Frédéric Barberousse emmène le gamin à la cour impériale et le place sous l'autorité de l'évêque Otton de Freising[2] pour s'occuper de son éducation. Les parchemins étant rares et coûteux au Moyen Âge, l'enfant s'est vu « obligé » d'en subtiliser un à son magister. Encore une géniale « trouvaille » narrative[3] d'Umberto Eco ! Ce vol a eu des répercussions à l'ampleur grandissante. Comme la *Chronique* d'Otton n'a jamais été retrouvée (le coupable du vol non plus), l'évêque commença à la réécrire en même temps qu'une autre œuvre, la *Gesta Friderici*, dans laquelle il est chargé de glorifier pour la postérité les hauts faits de l'Empereur. Voici donc Otton amené à réécrire (et cette fois-ci d'un ton plus optimiste) la deuxième version de sa *Chronique*. Selon Baudolino, si l'évêque avait pu garder sa première *Chronique*, il n'aurait pas eu le courage d'écrire les *Gesta*. Il se vante ayant donné, de cette manière, un coup de main à la réécriture de l'Histoire. S'il n'avait pas gratté la première chronique, dit Baudolino, Frédéric n'aurait pas fait toutes les bravoures qu'on dit qu'il a fait.

Les trois romans *Il nome della rosa*, *L'isola del giorno prima* et *Baudolino* mettent en scène le *topos* du manuscrit trouvé ou perdu. Ils sont l'œuvre d'un narrateur métadiégétique qui transcrit, redouble un manuscrit. Nous avons vu que le métanarrateur du *Nom de la rose*,

---

[1]D'ailleurs, l'énonciation de tous les récits romanesques d'Umberto Eco repose sur le procédé analeptique, ce qu'on appelle habituellement retour en arrière (ou *flash back*).

[2]Otton de Freising (mort le 28 septembre 1158 à l'Abbaye de Morimond), historien allemand (il était l'oncle et le biographe de l'empereur Frédéric Barberousse) qui a pris part à la deuxième croisade (entre 1148 et 1149). Grand observateur de son temps, il est l'auteur de deux œuvres qui contribuent à la gloire du souverain du Saint-Empire Romain : *Chronica sive Historia de duabus civitatibus* et *Gesta Frederici Imperatoris*. Il est le premier à mentionner le Prêtre Jean, dans sa *Chronica* par la bouche d'un évêque syrien, un certain Hugues de Gabala, selon lequel le Prêtre habitait en Extrême Orient.

[3]Dans *Il nome dela rosa*, l'incendie de la bibliothèque « explique » le fait qu'on n'a jamais retrouvé le deuxième tome de la *Poétique* d'Aristote.

n'intervient pas dans l'histoire racontée par son homonyme diégétique. Tout au début du livre il se contente d'expliquer la genèse du roman : la découverte de la variante française du manuscrit d'Adso, la rédaction de sa traduction en italien et ensuite la perte du mystérieux manuscrit. Après avoir suggéré qu'il n'est qu'un *modeste* copiste de cette histoire (comme Vallet ou Mabillon) il trouve opportun d'introduire une « Note » où il fait quelques remarques quant à la structure formelle du manuscrit. Il précise que les résumés diégétiques du début de chaque sous-chapitre ne peuvent être qu'une conséquence de la mode scripturale du XIXe siècle ; ces épigraphes ne lui appartiennent pas, ils sont donc la contribution de Vallet. Son intention est de « faire croire » aux lecteurs que cette « Note » est son unique mérite (à part celui de traducteur) et que le reste du livre n'est tout simplement que la redite de l'histoire du moine bénédictin. Il en va autrement pour les métanarrateurs de *Baudolino* et de *L'isola del giorno prima.* Les deux romans débutent, *in medias res*, par un fragment de texte en dialecte piémontais respectivement du douzième et du dix-septième siècle, rédigé par un narrateur homodiégétique (Baudolino et Roberto de la Grive). Ultérieurement, un narrateur métadiégétique se charge de retranscrire, de résumer et d'émettre des réflexions au sujet du contenu narré par le personnage. Si dans *L'Île*, on retrouve quelques hypothèses par rapport à la traversée séculaire des papiers de Roberto jusqu'à nous les lecteurs, le métanarrateur de *Baudolino* ne souffle mot sur la façon dont les aventures racontées de Baudolino à Nicétas sont arrivées jusqu'à nous. Ici, d'une façon encore plus ingénieuse que dans le roman précédent, on apprend, du dialogue de deux personnages, que l'histoire de Baudolino devient un livre grâce à ce deuxième narrateur, plus menteur encore que le premier. Le métanarrateur n'affirme pas avoir trouvé un manuscrit, mais il se comporte comme un témoin invisible qui transcrit les conversations des personnages.

La « ruse » de la redite et du manuscrit trouvé (dans *Il nome della rosa* et *L'isola del giorno primo*) ou perdu (dans le cas de *Baudolino*) n'est pas le seul artifice de composition de la fable chez le romancier Eco. Son riche arsenal de « supercheries » se fait remarquer aussi bien au niveau métatextuel qu'au niveau de l'intrigue, en commençant par le manuscrit où l'enfant Baudolino raconte toutes sortes de ruses. Le jeune garçon ne se laisse pas duper par l'anachorète pervers; il est habile dans l'art du mensonge et de la comédie, qu'il joue pour faire plaisir aux autres, mais il est aussi un petit malin comme on le voit dans l'épisode de la « chasse » à la licorne à l'aide d'une vierge. Plus tard, il vole le parchemin à l'évêque Otton, il le râpe et y couche son histoire : il fait ainsi ses débuts dans l'art de la contrefaçon.

2.2.1 La mise en abyme énonciative

Dans sa partie initiale, intitulée « Baudolino inizia a scrivere », l'œuvre émet des réflexions sur son énonciation et produit une mise en abyme fondée sur l'acte énonciatif. En lisant ce fragment on a l'impression de voir, « en direct » l'enfant-scribe au travail. Comme nous l'avons vu déjà, ce type de mise en abyme rend présente dans la fiction (appelée aussi diégèse) la production, la réception du récit et le contexte de cette production-réception. Deux références à la « main » (qui écrit) dans ce chapitre, nous rappellent le vieux Adso, une fin d'après-midi hivernal, penché au-dessus de son manuscrit, il a mal aux doigts et dans le scriptorium le froid commence à engourdir son corps. Le jeune garçon s'exclame : « fistiorbo ke fatica skrivere mi fa gia male tuti i diti[1] », et avoue la difficulté de son entreprise : « però a scrivere una chronica fa venire le kaldane per sino di hinverno (…) et come diceva queltale il police mi duole[2] ». Conscient de la gravité de son acte, le jeune coquin invoque, à l'ouverture de sa chronique, la grâce de Dieu afin qu'il soit pardonné pour « il rubamento più grande[3] » de sa vie. La divinité est de nouveau invoquée à la fin de la chronique : « … in somma siano rese gratie al Siniore[4] ». Le romancier respecte ici la forme et la structure des textes médiévaux où les copistes, au tout début et à la fin de leur travail, invoquent Dieu et sa miséricorde. Des formules comme « je le dirai à la fin », « mais ores je reprens a demesler la chronica », « je conte cette Chronica otrement on ne comprens point coment s'est passè ce soir là où il i avoit un brouillas a couper avec un coltel », « maintenant je reprens la chronica de ce soir avuec ce seignor alemand » ou « là aussi je n'ai réussi a effacer » sont spécifiques à la réflexion énonciative.

Le deuxième chapitre s'ouvre sur l'image suivante : deux personnages, Nicétas et Baudolino, sont assis face à face, dans une salle aux grandes fenêtres, inondées par une double lumière : celle des aubes et celle de l'incendie. Baudolino (qui a maintenant une soixantaine d'années et s'est transformé d'une « creatura del bosco[5] » en un chevalier chrétien accompli) explique à Nicétas que ce qu'on vient juste de lire est son premier « esercizio di scrittura[6] » qui date de ses quatorze ans. Après une brève description de ces deux personnages : un chevalier latin qui a plutôt l'air d'un Sarrasin et un historien grec (et

[1]Umberto Eco, *Baudolino*, 1ère édition Bompiani, Milano, novembre 2000, p.6.
[2]Ibidem, p. 16.
[3]Ibidem, p. 5.
[4]Ibidem, p. 16.
[5]Ibidem, p. 17.
[6]Loc. cit.

« logothète » de l'empereur byzantin), on apprend qu'on est le 14 avril 1204 pendant le siège de Constantinople. La scène a lieu un mercredi matin, deux jours après la prise de la sainte ville par les Croisés. Ensuite, une brusque analepse nous fait entrer dans l'atmosphère du sauvage pillage de la capitale de l'Empire byzantin. On nous raconte ce qui s'est passé le jour précédent et aussi la rencontre entre Nicétas et Baudolino. Les « barbares » profanaient, volaient, détruisaient les sanctuaires sacrés, la magnifique bibliothèque et de nombreux monuments et chefs-d'œuvre grecs et romans médiévaux. C'est du point de vue de Nicétas que la description de l'horrible saccage se fait. Le lecteur suit son trajet dans les rues sillonnées par les groupes de cette « avanguardia dell'Anticristo[1] » jusqu'à la cathédrale Sainte-Sophie où ils s'acharnaient contre les autels, ils salissaient, renversaient et prenaient tout objet qui leur semblait précieux. Le métanarrateur raconte ce que Nicétas voit, sait, sent et pense : il peint la scène comme si on la regardait par l'œil du personnage. La focalisation interne est d'ailleurs une des techniques favorites du romancier. Dans la basilique Sainte-Sophie Baudolino, déguisé en pèlerin latin, sauve le haut dignitaire byzantin. Ce dernier connaît un passage souterrain. Tout en discourant, à la lumière des torches, ils traversent le « ventre » de Constantinople. Nicétas lui demande qui il est et pourquoi il l'a sauvé. Le gaillard lui répond qu'il aurait pu le libérer de la main des deux pèlerins et ensuite le laisser s'enfuir de son côté. La raison pour laquelle il le suit est que Baudolino sait que Nicétas « est un écrivain d'histoires, comme l'évêque Otton Freising l'était. Seulement, quand il connaissait l'évêque Otton, il n'était qu'un enfant et n'avait pas une histoire à lui. Et comme il a perdu tout ce qu'il avait écrit sur son passé, maintenant grâce à Nicétas il pourrait de nouveau avoir une histoire. Quand ils remontent à la surface, la nuit est tombée et les ruelles désertes. Baudolino le conduit chez ses amis génois. Le lendemain matin, pour le remercier de lui avoir sauvé la vie, l'écrivain byzantin se propose de réécrire l'histoire de son sauveur : « Tu salvandomi mi hai donato il pocco futuro che mi resta, e io ti ripagherò restituendoti il passato che hai perduto[2] ». À cet endroit l'œuvre se plie sur elle-même et s'auto-définit : « una tromba squillante che fa risorgere dal sepolcro coloro che erano polvere da secoli[3] ». Nous retrouvons ici, redit sous une forme plus explicite, le principe énoncé à la fin du *Nom de la rose* : « stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus ». Ces deux passages expriment le credo personnel de l'écrivain, selon lequel la mission d'un « faiseur » d'histoires est celle de « ressusciter » dans ses récits ces prédécesseurs, dont aujourd'hui il ne nous est

[1]Ibidem, p. 22.
[2]Ibidem, p. 17.
[3]Ibidem, p. 18.

resté que le nom. Vus sous cet angle, ces deux fragments de texte opèrent une mise en abyme de la poétique narrative du romancier Eco dont l'objectif est, à chaque fois, de reconstituer l'image d'une époque ; d'apporter à ses contemporains une meilleure compréhension du passé historique, de leur faire connaître les théories et les pratiques de l'interprétation véhiculées et appliquées au sein du monde chrétien ; de les enrichir par les concepts philosophiques, les traditions et les innovations de l'époque en question et encore par les techniques artistiques, les croyances et les mentalités ; d'illustrer pour ses lecteurs la relation entre l'art, la morale, la tératologie , et de reconsidérer la mystique, l'ascèse, les docteurs et les savants, les hérésies et les hérétiques. À vrai dire, tout a sa place dans ses univers fictionnels calqués, jusqu'aux moindres détails, sur le nôtre.

Dès le deuxième chapitre, le roman prend la forme d'une histoire en train d'être racontée par un Narrateur intradiégétique (Baudolino) à son narrataire (Nicétas) chargé de donner un sens à cette histoire et de faire d'elle un livre. Ainsi, l'acte de raconter est un acte performatif : *raconter c'est faire*. À l'écriture de ce livre participera une instance qui résume et orchestre les faits relatés : le métanarrateur, qui expose la discussion de la fin du roman entre Nicétas et Pafnuzio, où le lecteur apprend que Nicétas n'a jamais écrit cette « belle histoire ». Et de ce fait, un autre auteur d'histoires, « più bugiardo di Baudolino[1] » est celui qui a écrit « réellement » l'« historiette » née dans Frascheta Marincana. L'excipit du roman est une ingénieuse mise en abyme de la figure de l'auteur implicite. Ici, tout comme dans le roman antérieur, la mise en abyme de l'instance auctoriale se produit selon un mouvement centripète, par lequel l'œuvre s'enroule sur elle-même et, dans cet enrobement elle arrive à penser son créateur. À partir du moment où Nicétas prend sa décision de faire un livre de l'histoire de Baudolino, ce que le lecteur lit est le livre même en train de se faire. Le roman s'articulera autour d'un « temps présent », l'an 1204 (quand Baudolino confie ses extraordinaires souvenirs à Nicétas) et de plusieurs retours en arrière sur sa vie. Un fragment de texte souligne le *work in progress* du livre :

> « Tu sei diventato la mia pergamena, signor Niceta, su cui scrivo tante cose que avevo persino dimenticato, quasi come se la mano andasse da sola[2]».

[1]Ibidem, p. 526; (« plus menteur que Baudolino »).
[2]Ibidem, p. 214 ; (Tu es devenu mon parchemin, seigneur Nicétas, sur lequel j'écris tant de choses que j'avais même oubliées, comme si la main allait toute seule, ou presque. Je pense que celui qui raconte des histoires

Nicétas devient non seulement le narrataire, mais aussi le double romanesque du lecteur, un double qui n'hésite pas à exprimer tout haut ses doutes quant à la vraisemblance des péripéties narrées par Baudolino. L'image de la main est dans ce contexte un garant supplémentaire de la mise en abyme énonciative. Chez le romancier Eco, la mise en abyme énonciative est toujours accompagnée d'une *structure en abyme* des romans, c'est-à-dire qu'il y a toujours un rapport de similitude entre l'œuvre enchâssée et l'œuvre enchâssante. Cet auto-enchâssement est opéré par un narrateur intradiégétique, un narrateur qui est aussi un personnage de l'histoire. On a qualifié *Baudolino* de roman « en abyme », puisqu'il exploite l'autoréférence, pratique le repli narcissique sur soi et s'écrit sous le signe de l'énonciation réfléchissante.

2.3. L'*abyssème* et l'image séminale

Le fond du récit principal de cette *ode* dédiée à l'Histoire et à la *Fantaisie* humaine, montre le choc de deux civilisations : latine et byzantine. Tout en éclairant la morphogenèse de l'œuvre, la poétique explicite nous fait comprendre que ce choix thématique s'enracine dans une « une première et poignante image[1] », vue par le romancier lors de l'exploration de Constantinople. L'image fondatrice du roman est celle de cette ville, incendiée et saccagée par les croisés latins en 1204. L'écrivain visionnaire voit se déployer devant les yeux de son esprit une succession d'images (assez différentes les unes des autres) : tout d'abord, il lui apparaît Constantinople en proie aux flammes, puis il voit « un jeune affabulateur, un empereur germanique et quelques monstres d'Asie mineure[2] ». Tout comme l'*abyssème* (moine-livre-mort) du *Nom de la rose*, cette vision constitue le modèle *quantique* de *Baudolino*. Cette *singularité* se comporte comme une sorte de « chaos symétrique[3] » qui réactive constamment *forme* (signifiant) et *sens* (signifié) au *corps* de l'œuvre. Synonyme de hasard, le chaos concerne l'arrangement imprévisible, inattendu de formes, tandis que la symétrie correspond à une idée de répétition d'un aspect, motif, image, etc. qui confère au récit romanesque unité et cohérence. Quand cette répétition, se fait « ambassadrice » de l'*infini*, c'est-à-dire quand l'itération devient incessante, démesurée (comme dans le cas de la mise en abyme

---

devrait toujours avoir quelqu'un à qui les raconter, et c'est ainsi seulement qu'il peut se les raconter aussi à lui-même »).

[1]Idem, *Confessions d'un jeune romancier*, p. 31.

[2]Loc.cit.

[3]Le syntagme de « chaos symétrique » appartient aux chercheurs Michael Field et Martin Golubitsky, l'ouvrage *Symmetry in Chaos*, Oxford University, 1992, traduit de l'anglais par Christian Jeanmougin : *La Symétrie du chaos. À la recherche des liens entre mathématique, art et nature*, InterÉditions, Paris, 1993.

taxinomique) on peut parler de *fractales symétriques*. Dans *Baudolino*, le « monstre » constitue un exemple de *fractale symétrique*. Le signifié « monstre » appartient à cette unité archétypale, isolée et isolable (l'image séminale, qui est aussi le point initial de l'itération). Sa reproductibilité incessante dans l'*immensité* interne de l'œuvre, rend l'espace textuel essentiellement fractal. Épris depuis toujours de la culture byzantine, le romancier fait un voyage à Constantinople dans le but de récolter du matériel pour un roman. Pendant l'exploration de cette ville il a une vision contenant quatre éléments distinctifs : une ville en flammes, deux hommes, un jeune affabulateur (Baudolino) et un empereur germanique (Barberousse) et quelques monstres d'Asie mineure. Ces quatre composants constituent la charpente du roman, qui est, en fin de compte, la transcription de ces images oniriques, la variante discursive du contenu de sa vision. Lorsque l'une ou l'autre de ces subdivisions de l'*abyssème* fait son apparition à (au moins) deux niveaux narratifs, on considère alors qu'il est une *fractale symétrique*. Par exemple, la figure du « monstre » (qui est une sous-morphologie du signifié « merveille ») est visible, comme *leitmotiv*, aussi bien dans le récit cadre que dans les récits secondaires, emboîtés. Présenter une même structure à toutes les échelles de l'univers fictionnel est une caractéristique de composition du romancier Eco, qui se passionne pour les dédoublements et les constructions multipliées.

Le narrateur extradiégétique de *Il nome della rosa* affirmait qu'il existe dans la vie « des moments magiques, de grande fatigue physique et d'intense excitation motrice, où surgissent des visions (…) de livres non encore écrits », c'est précisément ce qui se passe pendant le séjour du romancier dans l'ancienne capitale de l'Empire romain d'Orient. Il capte des images de son futur livre. Comme il l'affirme dans ses *Confessions*, les images du livre pas encore né ne sont pas de simples images. Accompagnée d'un état non-ordinaire de la conscience, sa vision est, selon James Joyce (un de ses auteurs préférés), une *épiphanie*. Le personnage Baudolino décrit l'état de ravissement que la vue de la sainte ville lui a procuré, et à travers ses mots le lecteur peut s'imaginer l'émerveillement qui accompagnait la vision du romancier :

« Poi di colpo, ecco una grande ombra, ancora coperta da una serie di vapori che si sollevavano dalla sommità di un'altura e vagavano per l'aria, sino a che si vedeva campeggiare, armoniosissima e splendente sotto i raggi del primo sole, la cupola di Santa Sofia, come se fosse sorta per miracolo dal nulla.

Da quel punto in avanti era stata una rivelazione continua, con altre torri e altre cupole che emergevano in un cielo che si sgombrava a poco a poco, tra un trionfo di verzura, colonne dorate, peristili bianchi, marmi

rosati, e la gloria intera del palazzo imperiale del Bucoleone, con i suoi cipressi in un labirinto multicolore di giardini pensili[1] ».

Baudolino exposait avec émoi le coup de cœur qu'il a eu lors de sa première visite à Constantinople. On peut interpréter cette « révélation continue » du protagoniste comme réflexion de la réalité ontologique expérimentée par le romancier lors de sa vision. Si le fragment que nous venons de citer est l'équivalent discursif de l'*épiphanie* de l'écrivain, on peut dire qu'il est aussi l'un des points d'ancrage de l'*abyssème* dans le texte. La basilique Sainte-Sophie « issue par miracle du néant » (du brouillard) apparaît en toute sa splendeur devant les yeux de Baudolino ; de la même façon la *visio* séminale de l'œuvre, surgissait du néant (abyme) de sa conscience. Matière première de l'œuvre, ces images parcourent un long voyage depuis leur naissance d'un chaos originaire (le sous-conscient du voyant) jusqu'à leur ordination au sein du roman. La morphogenèse du monde fictionnel de *Baudolino* est équivalente à un travail *ordo ab chao* de notre romancier, passionné par la création de *symétries* aux différents niveaux textuels.

Il nome della rosa met en scène des intellectuels, des savants employant un langage élevé ; c'est une œuvre qui ordonne à la fois les connaissances de l'époque médiévale et les traditions de la pensée antique. Le quatrième roman d'Eco, ce « contrepoint picaresque au *Nom de la rose* [2]», quoiqu'il présente « un monde de paysans, de guerriers et de goliards impudents[3] », est tout autant nourri d'érudition. L'univers de *Baudolino*, parsemé de créatures difformes qui occupent le quotidien et l'imaginaire des personnages, met en jeu toute une série de pratiques, de modes de pensée et toute une littérature de voyage, antique et médiévale, dans le but d'arriver à la question de la production des histoires. *Baudolino* réalise un survol des réalités de cette époque, dite époque de la *falsification*, où chroniques historiques et *fables* s'entremêlent sans trop se soucier de la réalité ou de l'exactitude des

[1]*Baudolino*, pp. 250-251; (« Tout à coup, une grande ombre, là, encore couverte d'une série de vapeurs qui se levaient de la cime d'une éminence et erraient dans l'air jusqu'au moment où l'on voyait camper, si harmonieuse et resplendissante sous les rayons du soleil, la coupole de Sainte-Sophie comme issue par miracle du néant. / À partir de ce moment-là, ce fut une révélation continue, avec d'autres tours et d'autres coupoles qui émergeaient dans un ciel peu à peu dégagé, entre un triomphe de verdure, des colonnes dorées, des péristyles blancs, des marbres rosés, et la gloire entière du palais impérial du Boucoléon, avec ses cyprès dans un labyrinthe multicolore de jardins suspendus »).

[2]Idem, *Confessions d'un jeune romancier*, p. 31.

[3]Loc.cit.

faits. Le roman respecte la forme et la structure des récits médiévaux dont les frontières entre l'expérience transmise (qui fait souvent appel à l'imaginaire, à l'onirique et au surnaturel) et la réalité s'estompent. « Au fond, je relis l'histoire de cette période - affirme l'écrivain - comme si elle était le fruit des inventions d'un gamin, qui, devenu grand, imaginera avec une bande d'amis la légitimation ultime de l'Empire par les juristes bolonais, une partie de la correspondance entre Abélard et Héloïse et la légende du Graal telle qu'elle sera ensuite racontée par Wolfram von Eschenbach[1] ». L'édification de ce « monde possible [2]» repose sur des aspects et critères spécifiques de l'époque. Baudolino, aussi menteur qu'il soit, incarne l'esprit d'un créateur de mythes et de légendes. Son aptitude à inventer des histoires est similaire à celle d'un chroniqueur médiéval (comme Otton de Freising ou Nicétas Khoniatès, par exemple) dans l'œuvre duquel fictionnel et non-fictionnel sont au service d'un « Sens » qui permettrait enfin à l'histoire de se *travestir* en « una testimonianza verace, da tradurre in Istoria[3] ». Le romancier imagine une chronique fictionnelle au sein de laquelle évoluent des « personnages référentiels[4] », dont le plus célèbre est Frédéric Barberousse. L'alfa et l'oméga de son entreprise est de raconter une histoire, et comme d'habitude, d'y insérer de nombreuses réflexions métadiégétiques sur ce que signifie écrire (ou raconter) une histoire. Selon nous, l'*abyssème*, l'unité minimale de la mise en abyme s'identifie à l'acte de l'écriture (qui implique inexorablement la création d'un monde possible). Bâti à l'image de notre monde, le monde possible de la fable est semblable au monde du rêve. Ce monde « mensonger » se nourrit de notre monde, mais à son tour, il nourrit celui-ci, et parfois le modifie. Notre protagoniste passait ses journées et ses nuits à inventer d'autres mondes croyait fermement qu'en créant d'autres mondes, on arrive à changer le nôtre. C'est autour de cette idée que l'œuvre prend forme. C'est en ce sens qu'on doit interpréter le fait que l'Histoire » surgit des « mensonges » d'un « animal fabulateur[5] ». Depuis l'âge de quatorze ans, Baudolino continuera à écrire pendant toute sa vie. Il suivra les conseils d'Otton qui lui a appris que pour « écrire des Histoires », il doit savoir aussi « mentir et inventer des historiettes », autrement son Histoire serait « monotone ». Cependant, il ne faut pas en abuser, mais mentir avec pondération et seulement au sujet des choses mémorables, tout comme les poètes le font :

---

[1]Umberto Eco, « Interview avec Laura Lilli », paru dans *La Repubblica*.
[2]Dans *Lector in fabula*, un monde possible est définit comme une construction culturelle.
[3]Idem, *Baudolino*, p. 19.
[4]Selon l'expression de Philippe Hamon, *Le Personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Emile Zola*, Éditions Droz, Genève, 1983.
[5]« L'homme est un animal fabulateur par nature » disait Umberto Eco dans *Postille a* « Il nome dela rosa ».

« Il mondo condanna i bugiardi che non fanno altro che mentire, anche sulle cose infime, e premia i poeti, che mentono soltanto sulle cose grandissime[1] ».

L'expérience narrative qui précède *Baudolino*, tourne également autour de l'idée d'écriture : le personnage naufragé tient un Journal, il écrit des lettres à sa Dame et aussi un roman. Un narrateur métadiégétique résume les événements et lance au lecteur des hypothèses quant à l'existence du roman qu'il est en train de lire : qui a trouvé les papiers de Roberto, de quelle façon ses écrits sont-ils arrivés jusqu'à nos jours ? Un des chapitres de *L'isola del giorno prima*, intitulé « De l'origine des Romans » (le titre à lui seul suggère la réflexivité et l'hypertextualité) renvoie à l'ouvrage du même nom de Pierre-Henry Huet. D'ailleurs, tous les chapitres du roman font référence à des œuvres (artistiques, philosophiques) du dix-septième siècle ; de cette manière le roman s'imprègne de tout cet enchevêtrement culturel et met en abyme son propre discours. Les livres parlent toujours entre eux (Adso et Guillaume nous l'ont parfaitement démontré) et nous verrons à plusieurs reprises que les romans d'Eco communiquent aussi entre eux. Un extrait de l'ouvrage de Huet nous a semblé très illustratif à ce sujet. Il affirme que, selon une maxime d'Aristote, un « Poète est plus Poète par les fictions qu'il invente que par les vers qu'il compose[2] » et que de cette manière « on peut mettre les faiseurs de Romans au nombre des Poètes[3] ». Notre Baudolino, qui a composé de très beaux poèmes pour l'impératrice et aussi par générosité pour son ami le Poète (qui s'empare sans gêne de ses vers et les fait siens) est aussi bien Poète qu'Artisan d'histoires ou des récits en *romanz* (comme on disait à son époque).

Baudolino raconte à Nicétas une histoire (en grande partie invraisemblable) qui peut être lue comme une sorte de reconstitution historique et individuelle. Il explique à son interlocuteur les raisons de sa mission : il désirait donner une légitimité historique et un pouvoir sans égal à l'Empereur Frédéric Barberousse en trouvant pour lui le Saint Graal. Voilà les raisons de son cheminement vers le légendaire royaume du Prêtre Jean[4] (et jusqu'aux frontières du monde connu et du paradis terrestre). C'est ainsi qu'un groupe d'anciens

---

[1]*Baudolino*, p. 48; (« Le monde condamne les menteurs qui ne font rien d'autre que mentir, fût-ce sur les choses infimes, et récompense les poètes, qui mentent seulement sur les choses éminentes »).
[2]Pierre-Henry Huet, *De l'origine des Romans*, 1670, in Gérard Genette, *Fiction et Diction*, Éditions du Seuil, Paris, 1991, p. 17.
[3]Loc.cit.
[4]Sur la légende du Prêtre Jean voir Umberto Eco, *Le royaume du Prêtre Jean*, dans *Le renversement du Ciel. Parcours d'anthropologie réciproque*, Alain le Pichon et Moussa Sow (dir), CNRS Éditions, Paris, 2011, pp. 327-338 ; voir aussi Umberto Eco, *Storia delle terre e dei luoghi leggendari*, Bompiani, Milan, 2013, trad. fr *Histoire des lieux de légende*, Éditions Flammarion, Paris, 2013.

étudiants, incluant Boron, le futur auteur de la *Geste* arthurienne, s'assembleront autour de Baudolino afin de donner corps à une série de rumeurs et de légendes, entreprise qui les conduira aux confins du monde connu. Des phrases comme celles qui s'ensuivent présentent l'un des plus grands enjeux de tout romancier :

> « Non c'è nulla di meglio che immaginare altri mondi (…) per dimenticare quanto sia dolorosa quello in cui viviamo. Almeno così pensavo allora. Non avevo ancora capito che, ad immaginare altri mondi, si finisce per cambiare anche questo[1] ».

Ce sont des formules ou des matrices de signifiants dont le but est de mettre en lumière la poétique narrative du romancier. Le regard approfondi de cette quatrième œuvre romanesque d'Eco nous montre la présence de diverses formes de mise en abyme, technique narrative définie par certains théoriciens comme « un miroir interne[2]» ou comme une *forme fractale* dont les plus petits éléments reflètent la macrostructure du récit romanesque. En tant que générateur de fractalité, l'*abyssème* permet l'élaboration d'une théorie de la fiction à l'intérieur même de la pratique fictionnelle. *Baudolino* est un roman qui pose la question de l'*écriture* à des niveaux narratifs différents. Premièrement, l'univers mis en scène se présente comme étant l'œuvre de l'imagination déchaînée, débordante du narrateur diégétique (et intradiégétique) qui affirme avoir rempli beaucoup de parchemins et dont la seule raison d'exister était celle de pouvoir raconter le soir ce qui lui était arrivé le matin. Il dit qu'il a voyagé très loin, jusqu'à l'Inde Majeure, c'est-à-dire aux confins du monde connu où les auteurs des bestiaires situaient les monstres (« uomini cornuti, e quelli con la boca sul ventre[3] ») et avoue à son narrataire que, en traversant ces déserts et ces prairies infinies, il s'est senti comme prisonnier, captif de quelque chose qui dépassait les pouvoirs de son imagination. Il nous semble que ce qu'il éprouve ici est le sentiment d'être lui-même un personnage engendré par une instance créatrice supérieure à lui. Deuxièmement, la trame narrative et le fil du récit sont constamment ponctués par les ajouts du métanarrateur qui accentuent l'aventure *souterraine* de l'écriture du livre. Dans ces deux cas de la représentation l'œuvre (tout en exposant ses propres codes de lecture) s'évertue à attirer l'attention sur son statut d'œuvre fictionnelle.

---

[1]*Baudolino*, p. 104; (« Il n'y a rien de mieux qu'imaginer d'autres mondes (…) pour oublier combien est douloureux celui où nous vivons. Du moins, c'est ce que je pensais alors. Je n'avais pas encore compris que, à imaginer d'autres mondes, on finit par changer celui-ci »).
[2]Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire*, p. 52.
[3]*Baudolino*, p. 34.

Fondée sur la ressemblance et sur l'inclusion, la mise en abyme est une particularité de composition de l'œuvre d'Umberto Eco. Ce que nous avons nommé *abyssème,* touche de très près dans *Baudolino* le procédé de la création fictionnelle. Par le truchement de diverses techniques (en grande partie spéculaires) est rédupliqué (et mis en abyme) l'acte de créer, d'imaginer, de rêver, d'écrire et d'inventer des histoires.

2.4. Narrer, une passion transmise à ses personnages

La narration chez Umberto Eco est une activité ludique qui date de l'enfance. Le jeu et la joie de l'écriture artistique ne viennent nullement d'une envie survenue à un certain moment de sa carrière scientifique et universitaire, mais d'une disposition créative de son esprit. Comme il l'a avoué dans ses *Confessions,* depuis la plus jeune enfance, il aimait se *fourrer* dans la peau du romancier et écrire des histoires inachevées à la manière des bandes dessinées et de la littérature de jeunesse de l'époque[1]. En parcourant ses romans, on voit que l'écriture littéraire est un sujet de prédilection de ses personnages. Par l'introduction de personnages qui écrivent ou qui racontent une histoire, le romancier arrive à mettre en scène l'œuvre qu'il est en train d'écrire. Nous l'avons vu dans *Il nome della rosa*, où l'histoire racontée par Adso de Melk est précédée d'une partie qui affirme que le livre est à la fois un palimpseste de sources d'un manuscrit trouvé (qui datait du XIVe siècle) et la réécriture de cette « trouvaille » par un quatrième « scripteur » qui n'est autre que l'auteur implicite. Mais, Adso n'est pas le seul de ses personnages qui écrive. Les protagonistes de tous les autres romans s'adonnent, d'une façon ou d'une autre, à cette activité. Dédoublement interne de l'écriture dans l'écriture, ce choix de composition produit une mise en abyme de l'acte narratif. Liée à la métanarrativité (résumée brièvement par une formule telle que « l'œuvre sur l'œuvre ») la polyphonie de voix narratives qui en résulte est l'une des constantes de sa pratique fictionnelle. Elle constitue une sorte de paravent à l'abri duquel le romancier trouve l'assurance de laisser s'exprimer librement son désir presque « physiologique », inné, de l'écriture. Exceptionnellement, son cinquième roman résorbe toutes ces voix en une seule : celle de Bodoni. Mais, est-ce vraiment la voix de ce personnage qui à la fin est atteint par une autre attaque cérébrale ? Du début à la fin, l'instance narrative est ici l'auteur implicite et non

[1] « J'ai commencé à écrire des romans dans mon enfance. La première chose que je trouvais, c'était le titre, généralement inspiré par les livres d'aventures de cette époque, qui ressemblaient beaucoup à *Pirates des Caraïbes.* Je dessinais immédiatement toutes les illustrations, puis je me lançais dans le premier chapitre. Mais comme j'écrivais toujours en capitales, à l'imitation des textes imprimés, je m'épuisais au bout de quelques pages et abandonnais la partie. Chacun de mes ouvrages était donc un chef-d'œuvre inachevé, comme la *Symphonie inachevée* de Schubert » (Umberto Eco, *Confessions d'un jeune romancier,* p. 8).

pas son personnage. Pourtant cela n'empêche pas l'œuvre de se questionner quant à son statut fictionnel. En grande partie autobiographique, *La misteriosa fiamma della regina Loana* est une chronique de l'Italie fasciste et postfasciste. Le lecteur voit, comme dans un film, l'enfant Bodoni-Eco se dédier à la production littéraire. Quelques-uns de ces épisodes nous semblent familiers. L'enfance sous la dictature fasciste, les corrections des partisans accordées aux adeptes du Duce, la fin de la deuxième guerre mondiale, etc. sont également évoquées dans *Il pendolo di Foucault* par Stephano Belbo. Quant à la passion de ce dernier pour l'écriture, elle est éprouvée non seulement par les *files* insérées parmi les pages de Causaubon, mais aussi par l'allusion aux manuscrits entassés dans l'armoire de sa maison de campagne. En effet, les deux œuvres racontent de façon voilée les débuts de l'activité narrative du romancier Eco qui, tout comme les héros de ses romans (Belbo et Bodoni), se dédiait pendant l'enfance à l'écriture. Pour Roberto de la Grive, le personnage que l'écrivain exile sur un bateau-île, l'écriture constitue un passe-temps, un divertissement et une « glissade » vers le « Pays » onirique et enivrant des « Romans ». Le protagoniste de sa quatrième œuvre est un maître de l'art de la narration. Existence et écriture s'entremêlent chez Baudolino, cet esprit fabulateur par excellence, dont l'écrivain fait son double. Afin de récupérer les données oubliées de son histoire personnelle, l'espion, assassin et falsificateur Simonini se voit obligé d'écrire un journal. Il souffre d'une maladie qu'on appelle trouble dissociatif d'identité multiple. Tantôt par les réflexions et les commentaires d'un métanarrateur, tantôt par les pages de journal de cet homme à l'esprit scindé en deux, on dévoile la question de fond du roman qui touche au rapport écriture - mémoire. Tous les six romans d'Eco tournent d'ailleurs autour de cette idée : Adso vieux écrit ses mémoires, Casaubon et Belbo racontent dans leurs écrits des souvenirs personnels, Roberto de la Grive (en accord tacite avec le métanarrateur) alterne les lettres vers sa dame avec des pages de journal et avec de nombreux bonds dans le passé de sa vie, pareillement fera Baudolino, qui, sous le prétexte d'avoir perdu les notes de sa *Gesta Baudolini*, raconte à l'écrivain grec l'histoire de ses aventures depuis ses quatorze ans jusqu'à ses soixante automnes. Quant à l'amnésique Giambattista Bodoni, la quête de sa mémoire épisodique est une merveilleuse occasion pour relater la chronique historique et socioculturelle d'une époque qui correspond au paradis perdu de l'auteur.

2.5. Analepse et mise en abyme

La structure en analepse prime dans toute l'œuvre romanesque d'Eco. Les narrateurs (Adso, Baudolino, Casaubon, Roberto de la Grive, Bodoni, Simonini, Colonna) racontent

toujours des événements antérieurs au présent narratif. Indice de repli sur soi, le dédoublement fictionnel (que représente l'évocation d'autres d'œuvres) éclaircit un présent individuel « à la lumière du passé ». Ces analepses relèvent de la mise en abyme dans le sens où le récit temporellement second est contenu dans le premier, est une véritable « histoire dans l'histoire », un récit enchâssé qui réfléchit le récit-cadre en l'expliquant. Ces mises en abyme anachroniques, qui non seulement interrompent la diégèse, mais sont censées être prises en charge par un narrateur interne, relèvent de ce que Dällenbach appelle des métarécits réflexifs.

L'acte de raconter une histoire est la fonction première d'un roman. Baudolino maîtrise parfaitement l'art de manier des mots au pouvoir évocateur qui fait naître des images et des émotions. Son interlocuteur témoigne qu'il avait su être « tendre et pastoral en relatant la mort d'Abdul » et « épique et majestueux » quand il raconta la traversée du Sambatyon, le fleuve de pierre. Par le souvenir, qui est une rétroaction du sujet sur lui-même, permettant au passé de survivre et de pénétrer le moment présent, Baudolino arrive à une compréhension des mystérieux chemins de son existence. Il a perdu tout ce qu'il avait écrit sur son passé et à présent, pour arriver à donner un sens à tout ce qu'il a vécu, il a besoin de le raconter à quelqu'un. Ce quelqu'un est un écrivain d'histoires qui l'aidera à reconstituer son histoire personnelle.

Le troisième chapitre intitulé « Baudolino spiega a Niceta cosa scriveva da piccolo » revient au fragment manuscrit écrit par le jeune Baudolino dans la langue vulgaire de sa région natale. Ainsi, l'histoire du personnage est reprise à zéro pour la troisième fois : Baudolino ouvre un sachet en cuir, tend à Nicétas le parchemin et lui dit : « Questo è l'inizio della mia storia[1] ». Il évoque avec douceur et nostalgie la campagne où il est né, la lande appelée Frascheta Marincana baignée par un brouillard des plus accueillants et protecteurs :

> « …quando cammini per i boschi nella nebbia, ti sembra di essere ancora nella pancia di tua madre, non hai paura di nulla e ti senti libero[2] ».

Il y évoque aussi ses nombreux voyages (en Italie et vers la terre sainte, avec Frédéric) et ses longs périples à travers des déserts et des prairies qui semblaient sans fin jusque dans les contrées peuplées par des créatures fabuleuses. On remarque que la structure

[1]Ibidem, p. 33; (« C'est le début de mon histoire »).
[2]Ibidem, p. 34; (« quand tu marches à travers les bois, dans le brouillard, tu as l'impression d'être encore dans le ventre de ta mère, tu n'as peur de rien et tu te sens libre »).

utilisée ici (comme d'ailleurs dans tous ses sept romans) est celle dans laquelle le personnage principal se remémore sa vie passée en « analepse mixte complète [1]». L'analepse « rejoint le récit premier non pas en son début (comme une analepse externe complète), mais au point même où il s'était interrompu pour lui céder la place [...] le mouvement narratif accomplit un parfait aller-retour [2]». Cette analepse est liée à la pratique du début *in medias res* qu'on retrouve à l'œuvre dans tous les six romans d'Eco. Ce retour en arrière reflète la discordance entre l'ordre de l'histoire (de la diégèse) et celui du récit (la narration). Récapitulons les événements. Le premier chapitre, écrit par l'enfant Baudolino en décembre 1155 quand il allait vers ses quatorze ans (dans une langue encore jamais écrite par personne) raconte ce qui s'est passé quand il avait douze ou treize ans (il ignore l'âge qu'il avait). Le deuxième chapitre nous amène au « présent » de la narration : la matinée du 14 avril 1204, Baudolino (qui maintenant a plus de soixante ans) montre au chancelier grec son manuscrit. Ensuite, un « saut » dans le passé récent nous apprend les circonstances de la rencontre de nos deux personnages (qui a eu lieu la veille, le 13 avril). Tout de suite après avoir tué un homme, Baudolino sauve la vie du haut fonctionnaire de l'empire byzantin. Le troisième chapitre nous fait donc revenir à la matinée du 14 avril quand les deux hommes (refugiés chez les amis génois de Baudolino) s'entretiennent. Redevable à son sauveur, le chroniqueur grec est disposé à écouter Baudolino, qui semble pressé de parler pour se délivrer « de choses qu'il gardait en lui » depuis longtemps. Le dignitaire regarde et retourne sur tous les côtés le parchemin écrit en une langue complètement inconnue et se montre curieux de connaître le contenu du manuscrit : « mais que racontes-tu ? » demande Nicétas. La réponse donnera l'occasion à l'histoire personnelle de Baudolino de recommencer et d'être complétée par les précisions du personnage qui entre temps est devenu un homme cultivé :

> « All'inizio di quell'anno io vivero ancora con moi padre e mia madre, qualche vacca e un orto. Un eremita di quelle parti mi aveva insegnato a leggere. Giravo per la foresta e la palude, ero un ragazzo fantasioso, vedevo unicorni, e (diceva) mi appariva nella nebbia San Baudolino… [3]».

Ensuite il ajoute que s'il voyait réellement le saint, cela est une autre histoire, mais une chose est sûre et certaine : il a toujours confondu ce qu'il voyait et ce qu'il désirait voir. Plus mystérieux encore est le fait que cela lui est arrivé tout au long de son existence. Plus

---

[1]Gérard Genette, *Figures III*, Seuil, collection « Poétique », Paris, 1972, pp. 77-105.
[2]Ibidem, p. 102.
[3]*Baudolino*, p. 35 ; (« Au début de cette année-là, je vivais encore avec mon père et ma mère, quelques vaches et un potager. Un ermite du coin m'avait appris à lire. Je parcourais la forêt et le marécage, j'étais un garçon fantasque, je voyais des unicornes, et (je disais) que m'apparaissait dans le brouillard saint Baudolino »).

précisément, Baudolino ne peut s'expliquer comment ses *inventions* sont accueillies comme des vérités par ses semblables qui lui donnent l'impression qu'ils attendaient déjà ces histoires :

« … appena io dicevo ho visto questo, oppure ho trovato questa lettera che dice così (che magari l'avevo scritto io), gli altri sembrava che non aspettassero altri[1] ».

C'est ce qui s'est passé le jour où il a rencontré Barberousse :

« Così io andavo per la Frascheta e vedevo santi e unicorni nella foresta, e quando ho incontrato l'imperatore, senza sapere chi fosse, e gli ho parlato nella sua lingua, gli ho detto che a me San Baudolino aveva detto che lui avrebbe conquistato Terdona. Dicevo così per fargli piacere, ma a lui conveniva che lo dicessi a tutti, e soprattutto ai messi di Terdona, così loro si convincevano che anche i santi erano contro di loro, ed ecco perché mi ha comperato da moi padre …[2] ».

C'est toujours pour faire plaisir à son auditoire qu'il racontera, au retour de l'expédition de Rome, les prodiges de cette ville dont lui avait parlé un certain prêtre Conrad. Pendant que les autres combattaient l'ennemi, le jeune Baudolino se promenait dans les rues de la cité antique, où il ne voyait que des ruines et des moutons. Sur le chemin de retour en Allemagne, afin de pas désenchanter la légende des merveilles de Rome, il fait à ses camarades guerriers un récit encore plus embelli et plus sensationnel sur ces *mirabilia*, et dont on parle même au présent de la diégèse (en 1204) grâce à notre jeune affabulateur.

2.6. Ecrire et rêver autour d'une *queste* du Graal

Chez l'écrivain Eco, la mise en abyme est toujours morcelée, elle pivote autour des histoires racontées dans le récit diégétique. Des chapitres tels « Baudolino inizia a scrivere » ou « Baudolino non c'è più » nous font découvrir les événements antérieurs et postérieurs au point d'ancrage dans le récit (l'an 1024). Le tout premier « récit enchâssé » du roman couvre intégralement le premier chapitre (presque douze pages), dans lequel on nous expose une sorte d'« aperçu » des événements diégétiques. Ensuite, dans le deuxième chapitre, par le biais d'un dialogue entre Baudolino et le chroniqueur grec Nicétas, le lecteur est transporté au moment « présent ». Dans tout le roman on retrouve l'alternance d'un récit temporellement

[1]Loc.cit.; (« À peine je disais j'ai vu ça, ou j'ai trouvé cette lettre qui dit comme ça (même si c'était possibile que je l'ai écrite moi), les autres donnaient l'impression qu'ils n'attendaient que cela »).
[2]Ibidem, p. 36 ; (« C'est ainsi que je traversais la Frascheta et je voyais des saints et des unicornes dans la forêt, et quand j'ai rencontré l'empereur, sans savoir qui il était, et que je lui parlé dans sa langue, je lui ai dit que saint Baudolino m'avait dit qu'il enlèverait Terdona. Je disais ces choses-là pour lui faire plaisir, mais cela lui convenait que je le dise à tous, et surtout aux envoyés de Terdona pour qu'ils soient convaincus que même les saints étaient contre eux, et voilà pourquoi il m'a acheté à mon père… »).

second au récit premier, et ce qui en résulte est un véritable « retour en arrière explicatif[1] ». Ainsi, on appelle récit cadre : l'histoire racontée de Baudolino à Nicétas, et récit secondaire, tout récit enchâssé : le fragment de manuscrit du tout début du livre, les récits oniriques des personnages, la lettre écrite de Baudolino au Prêtre Jean, d'autres récits légendaires (la légende des roi-mages) ou littéraires (l'*Histoire du Graal* de Robert de Boron). Au début du XIIIe siècle, Robert de Boron expliquait dans *L'Estoire dou Graal* que le Graal est la coupe avec laquelle Jésus a célébré la Cène et dans laquelle a ensuite été recueilli son sang quand Il fut descendu de sa Croix. Emporté en terres lointaines le « Saint Graal » est caché, puis perdu. Selon la légende, celui qui boit dans cette coupe accède à la vie éternelle. Dans *Baudolino*, la coupe sainte symbolise plutôt la flamme vive d'une quête spirituelle incessante. Plus qu'un objet sacré, le Graal représente, pour le personnage Boron, la quête de cet objet, et c'est uniquement celle-ci qui les a gardés unis pendant toutes ces longues années. Il a compris que le plus important n'était ni de posséder le Graal, ni de l'offrir à quelqu'un, mais de maintenir vive le flambeau de sa quête, et c'est ce qu'il se propose de faire dans sa version propre du Graal. Son affirmation : « nel moi racconto starà il moi solo potere[2] », se mue en réflexion métanarrative, et cet énoncé se traduirait ainsi : le récit fictionnel a le pouvoir d'agir sur le lecteur. Le pouvoir des *fabulae* consiste en leur aptitude à inciter le lecteur « à rêver », autrement dit d'ouvrir à satiété le champ du possible. Il souhaite raconter une histoire des chevaliers meilleurs qu'eux qui inciterait un fort désir de pureté, autrement dit, il veut écrire une histoire qui provoquerait chez son lecteur la catharsis, la célèbre fonction de la tragédie, qui est, par extension, celle de toute œuvre véritable et authentique. Kyot donne raison à Boron et exprime son envie d'éveiller chez d'autres gens le désir de rechercher le Graal, traduit en une aspiration vers la pureté :

> « Credo que Borone abbia fatto la scelta migliore. Io non sono dotto come lui, non so se saprei scrivere la storia del Gradale, ma certo troveròqualcuno a cui raccontarla, perché lui la scriva. Ha ragione Borone, rimarrò fedele alla mia ricerca di tanti anni se saprò spingere altri a desiderare il Gradale[3] ».

De cette façon il pense rester fidèle à sa quête de tant d'années. Ce qui compte pour lui aussi c'est que nul ne trouve cet objet saint, sinon les autres cesseraient de le chercher. Le trouver signifierait tuer le rêve qui nourrit et soutient la vie, ce rêve qui donne sens à

---

[1]Genette, op.cit, p. 79.
[2]*Baudolino*, p. 507 ; (« c'est dans mon récit que sera mon seul pouvoir »).
[3]Loc.cit. ; (« Je crois que Boron a fait le meilleur choix. Je ne suis pas docte comme lui, je ne saurais pas écrire l'histoire du Gradale, mais je trouverai certainement quelqu'un à qui la raconter, pour que lui il l'écrive. Boron a raison, je reste fidèle à ma quête de tant d'années si je sais pousser les autres à désirer le Gradale »).

l'existence, l'ennoblit. En ce sens, la formule par laquelle Boron dit adieu à ses amis restés encore en vie : « Non poche volte è stato bello sognare con voi[1] » est très suggestive ; cette phrase illustre bien la démarche onirique des personnages.

Par leur désir de « raconter » leur propre histoire de la quête du Graal, Boron et Kyot deviennent des doubles de la figure du narrateur, de Baudolino, qui nous convie continuellement à entrer dans son Rêve, à nous attirer dans ce rêve fabriqué de toutes pièces qui rappelle celui de tout « artisan d'histoires » et coïncide avec celui du romancier et de l'œuvre en train de se faire au fur et à mesure que le personnage principal raconte le rêve fabuleux de sa vie. C'est le récit d'un « rêve éveillé » que Saint Augustin appelait *fiction*, c'est-à-dire « l'acte que font ceux qui feignent[2] », sans avoir l'intention de tromper et dans le noble but de servir la reine mensongère, nommée *Art*. Ainsi, le « rêver » de la phrase d'adieu de Boron fait allusion à leur disposition spontanée à donner cours à leur imagination. Le roman est entièrement une méditation sur l'acte de la création fictionnelle (qui est, on le verra par la suite, constamment et ouvertement soupçonnée d'en être une).

2.6.1. Une mission des plus nobles

Dans le quatrième chapitre (l'après-midi du 14 avril 1204) la vitesse de la narration s'accélère. Nicétas n'interrompt plus le conteur et laisse l'histoire s'envoler d'elle-même. On nous présente, parmi plusieurs scènes de la cour impériale, le mariage de Frédéric avec Béatrix. Le chapitre suivant s'ouvre avec la séance de cosmétique de jeudi matin (le 15 avril 1204) du Logothète. Baudolino raconte des épisodes de son éducation dans l'austère abbaye de Morimond. Il a passé quatre années auprès d'Otton, de 1155 jusqu'en 1159 quand celui-ci meurt et lui laisse à accomplir la mission suivante : trouver ou **inventer** si besoin, des documents qui prouveraient l'existence du royaume du Prêtre Jean. Avant de rendre son âme entre les mains du Seigneur, l'évêque exige de son jeune élève qu'il fasse tout le possible afin de déterminer l'empereur à prendre la route de l'Orient. Sitôt « autorisé » à privilégier son imagination, le jeune Baudolino « produit » une multitude d'idées (les unes plus ingénieuses que les autres) que son père impérial apprécie et met en application. Une de ces idées (racontée tout de suite après l'épisode du siège de Milan) est la promulgation de la *Constitutio Habia*, par laquelle l'empereur reconnaissait « l'autonomia delo studio bolognese[3] ». Il s'agit

[1]Loc.cit. ; (« Plus d'une fois il a été beau de rêver avec vous »).
[2]Saint Augustin, *Soliloquia*, II, IX, Éditions Labriolle, Paris, Desclée De Brouwer, 1948, 5ème volume, p. 117.
[3]*Baudolino*, p. 66; (« l'autonomie de l'*etudium* bolognais »).

d'une invention qui devrait permettre à Barberousse de gagner de plus en plus de reconnaissance (de son investiture royale) et d'autorité sur les indociles villes italiennes. Pour parfaire son instruction il est envoyé étudier à Paris. C'est le souhait d'Otton que Frédéric respecte. Avant son départ le garçon promet à l'impératrice de lui écrire des lettres.

Les chapitres six, sept et huit résument les quatre années d'étude, de rencontres et d'aventures passées à Paris. Tout y est propice à l'imagination du jeune homme qui passe de longues et nombreuses matinées dans la bibliothèque Saint-Victor, penché au-dessus de textes fabuleux (les *Histoires* de Pline, le *Roman d'Alexandre*, la *Géographie* de Solinus, les *Etymologies* d'Isidor) et de cartes de la Terre où figurent toutes sortes de monstres et de créatures imaginaires. Ces lectures constituent une source d'inspiration pour les lettres adressées à l'impératrice. L'amitié qu'il lie avec Abdul, poète, musicien et rêveur irrémédiablement amoureux d'une princesse aperçue en une vision, encourage Baudolino à composer des poèmes d'amour et de commencer une correspondance fictive avec Béatrix. Ne pouvant pas envoyer ces poèmes à la femme dont il était amoureux, il les offre par compassion à un autre étudiant, un jeune d'origine noble surnommé le Poète (qui aspirait à ce titre sans avoir écrit un seul vers de sa vie) qui deviendra célèbre grâce au talent de son généreux ami. Une petite intervention de Nicétas interrompt le flux de souvenirs de la vie estudiantine de son interlocuteur à la figure léonine et sarrasine. Le chroniqueur ne croit pas que Baudolino ait eu la modestie d'accepter que quelqu'un d'autre signe des œuvres composées par lui et cela sans aucune trace de jalousie. Incrédule, celui-ci le déclare « Principe della Menzogna[1]» et le laisse continuer son récit. Baudolino raconte ensuite que, pour enflammer l'imagination appauvrie de Rahewin, il lui a envoyé une liste de titres de livres jamais écrits : « le *De optimitate triparum* du Vénérable Beda, un *Ars honeste petandi*, un *De modo cacandi*, un *De castramentandis crinibus*, et un *De patria diabolorum* ». Incité par ces inconnus « tesori di sapienza[2] », le chanoine lui demande de lui envoyer des copies de ces précieux manuscrits. Baudolino fait appel à ses qualités de fabulateur et lui répond que ces œuvres se trouvent certainement à l'abbaye de Saint-Victor, mais stigmatisées d'hérésie, elles sont interdites à quiconque voudrait les consulter. Le chanoine impérial s'adresse alors à un ami (un savant parisien) et le prie de demander pour lui ces manuscrits. Les victoriens, n'en trouvant aucune trace, accusent d'étourderie le bibliothécaire qui jure n'avoir jamais vu ces

[1]*Baudolino*, p. 89; (« Prince du Mensonge »).
[2]Ibidem, p. 90; (« trésors de la sapience »).

livres. Baudolino ignorait ce qui s'est passé par la suite, mais il aimait s'imaginer « che alla fine qualche canonico, per mettere le cose a posto, quei libri li abbia poi scritti davvero, e spero che un giorno qualcuno li troverà[1] ». Il lui est donc facile d'imaginer d'autres possibilité ; selon lui, la réalité n'est pas linéaire, rigide, elle est toujours plurielle, multidimensionnelle. Il est en train de jouer devant Nicétas le jeu d'un créateur qui offre la liberté à chacun de choisir parmi la multitude de réalités possibles, celle ou celles qui lui semble (-nt) la / les plus en accord avec sa nature.

2.6.2. Une symétrie triangulaire du récit romanesque

La lecture attentive du texte de ce roman montre que l'opération d'imaginer des mondes et des réalités possibles se retrouve conjuguée à plusieurs paliers de la narration. Au niveau diégétique Baudolino avoue à son interlocuteur sa passion pour les mondes possibles. Il lui raconte qu'il s'est adonné à imaginer d'autres mondes depuis son enfance quand il superposait à la réalité quotidienne une réalité *mensongère*, celle de la vision de saints et de licornes. Plus tard, nourrie par l'imagination livresque, la *phantasie*[2] naturelle de Baudolino devient une pratique scripturale. Cette activité *phantasmatique* est présente aussi au niveau intradiégétique où les personnages discutent longuement autour de deux questions (qu'abordent aussi les personnages de *L'isola del giorno prima*) : le vide et l'existence d'autres mondes. Ils émettent des hypothèses quant à la position géographique du Paradis Terrestre et à son emplacement par rapport au royaume du Prêtre Jean. À l'aide du vin et du « miel vert », ils passeront beaucoup de nuits « à imaginer d'autres mondes » (emboîtés dans le monde *réel*) tel le Paradis Terrestre ou le royaume de Jean, successeur des Mages et suzerain d'un pays lointain. Nous nous occuperons plus tard du jeu de ces étudiants, qui ressemble beaucoup à une sorte de *rêve* collectif (où ils sont à la fois acteurs et réalisateurs) dans le chapitre consacré à la mise en abyme onirique. Un troisième exemple de symétrie se fait perceptible à l'étage métadiégétique du récit, et il coïncide avec la construction du monde possible de la fable, réalisée par ce mystérieux conteur d'histoires, plus menteur encore que notre Baudolino. À ce niveau narratif, cet auteur (implicite) du roman, pourvu d'une force visionnaire démiurgique crée un univers semblable où des personnages, qui ont à leur tour le don de la vision, s'adonnent à l'invention de mondes fictionnels et à l'écriture. Cette instance

[1]Ibidem, p. 91 ; (« que finallement quelque chanoine, pour mettre les choses à leur place, aura fini par écrire vraiment ces livres, et j'espère qu'un jour quelqu'un les trouvera »).
[2]En grec, le mot « phantasia » désigne l'apparition de phénomènes, naturels ou surnaturels.

« ultime » de l'œuvre élabore un système de narration « enchâssée », en s'assurant qu'à chacun de ses niveaux l'œuvre s'engage sur la voie de la méditation sur la création littéraire. Le lecteur attentif et réfléchi goûte avec enchantement cette fiction qui ne cesse d'affirmer « je suis Fiction ».

2.6.3. L'œuvre vers son lecteur

Comme nous l'avons vu dans le pastiche *Lettre à mon fils* ou dans *Le Nom de la rose*, l'œuvre d'Umberto Eco est toujours pourvue d'un « mode d'emploi », d'une « recette » de lecture adéquate. Le fragment suivant, émis par le narrateur métadiégétique, recommande au lecteur de voir en la figure du narrateur diégétique (et intradiégétique) un artiste habile dans l'art du faire croire:

> « Quello che colpiva in Baudolino er ache, qualunque cosa dicesse, guardava di sottecchi il suo interlocutore, come per avvertirlo di non prenderlo sul serio. Vezzo da consentire a chiunque, meno che a qualcuno da cui ti attendi una testimonianza verace, da tradurre in Istoria[1] ».

Le récit de Baudolino, à vrai dire trop fantasque pour prendre place en une chronique historique, appartient au genre littéraire. Trop invraisemblable aux yeux du dignitaire impérial, l'autobiographie de Baudolino n'est pas, au bout du compte, introduite dans l'œuvre que l'historien grec s'apprête à écrire (et qui raconte les événements dont ils sont tous deux témoins). Fidèle à la muse Clio, Nicétas préfèrera effacer de sa chronique Baudolino avec ses visions, ses monstres et ses voyages aux frontières indécises, et écrire sur la réalité historique la plus concrète. Il ne respecte pas sa promesse d'en tirer un livre et laisse cela à la charge d'un autre auteur, de la même *espèce* que Baudolino. À la différence du *Nom de la* rose, le texte ne précise pas comment le métanarrateur *a eu vent* des aventures du personnage. Évidemment, l'effet d'incertitude est voulu : l'œuvre dit (une fois de plus) à son lecteur qu'elle est un texte de fiction (qui parle de choses invraisemblables, inexistantes). Le regard « à la dérobée » de Baudolino invite à une suspension d'incrédulité de la part du lecteur. Ce regard est le regard même de l'œuvre qui affirme son statut fictionnel. L'œuvre va même jusqu'à émettre des jugements quant à sa constitution, à son assemblage. Le métanarrateur nous informe que Nicétas suivait difficilement l'histoire de son sauveur, étendue sur plusieurs années, et qu'il trouvait que les événements concernant l'empereur allemand se répétaient

[1]Ibidem, p. 19 ; (« Ce qui frappait chez Baudolino c'était que, quoi qu'il dît, il regardait son interlocuteur à la dérobée, comme pour l'avertir de ne pas le prendre au sérieux. Manière que l'on peut permettre à quiconque, sauf à quelqu'un dont vous attendez un témoignage véridique à traduire en Histoire »).

incessamment, qu'ils étaient toujours similaires. Cette réitération lui provoque vertige et confusion. Le passage suivant est une sorte d'« icône symétrique[1] » du macro-récit :

« Niceta faceva fatica a seguire la storia di Baudolino, anno per anno. (…) Se questa fosse una cronica, si diceva, basterebbe prendere una pagina a caso e vi si ritroverebbero sempre le stesse impresse. Sembra uno di quei sogni dove torna sempre la stessa storia, e tu implori di svegliarti[2] ».

L'histoire de Baudolino est ici comparée à un songe qui se répète obsessionnellement, autrement dit, un rêve sans fin qui, à force de revenir toujours au même point, tourne (pour le dignitaire grec) en cauchemar. Les pensées du chroniqueur byzantin *trahissent* l'ordination *en boucle* du contenu narratif. Il est indéniable que ces deux phrases constituent une auto-observation de l'œuvre. À l'intérieur de ces deux énoncés l'œuvre affirme sa contigüité au rêve, et attire l'attention sur l'incessante ritournelle des thèmes abordés et des événements racontés. Ici l'écriture met en scène sa propre structuration, qui renvoie à l'infini, aux profondeurs, au vertige.

Les ressources littéraires de la mise en abyme sont exploitées profusément dans cette prose d'Umberto Eco. Procédant de l'autoreprésentation diminutive, la mise en abyme ne se réduit pourtant pas à un simple doublage miniaturisé de l'œuvre, elle met plutôt en évidence des thèmes ou des motifs essentiels (par des effets de reprise ou d'allusion parfois à peine dissimulés) de l'univers de la fable. Au début du neuvième chapitre on apprend que Baudolino, a consacré quatre années aux études (et aux jeux imaginaires). Trop désireux de revoir son père adoptif, et surtout Béatrix qui était devenue pour lui une « habitante » du paradis (presque comme la princesse lointaine d'Abdul), il quitte Paris en emportant dans son bagage les lettres de sa correspondance fictive avec l'impératrice, ainsi que le poème *Salve mundi domine*. Écrit pour sauver la réputation du Poète, auquel Rahewin (arrivé entre temps archevêque de Cologne) avait réclamé une ode en l'honneur de Frédéric, ce poème, dans lequel Barberousse était mis au-dessus de tous les monarques, confirme les dires du narrataire à propos de l'itération persistante des exploits de l'empereur. Leur reprise dans la poésie de Baudolino constitue une mise en abyme, tout comme la brève analogie entre les

[1]Nous empruntons ce terme à René Thom (employé dans son étude *Modèles mathématiques de la morphogenèse*). Dans le cas d'une analyse littéraire, un « icône symétrique » est, selon nous, tout énoncé qui relie le microcosme du texte au macrocosme de l'œuvre.
[2]*Baudolino*, p. 107 ; (« Nicétas avait du mal à suivre l'histoire de Baudolino, année après année. (…) Si c'était là une chronique, se disait-il, il suffirait de prendre une page au hasard et on y trouverait toujours des entreprises identiques. On dirait un de ces rêves où revient toujours la même histoire, et où tu implores le réveil »).

deux amours éloignés (l'impératrice de Baudolino et la princesse du mirage d'Abdul) de ces jeunes bardes. La *Gesta Friderici* (commencée par Otton et continuée par Rahewin après la mort de celui-ci) est une autre « œuvre dans l'œuvre » qui fait référence aux « bravoures » du seigneur allemand que Baudolino « peinait » à résumer à Nicétas. Le poème de Baudolino et cette *Gesta* sont tous deux des « œuvres dans l'œuvre » qui met en abyme l'entreprise des personnages : créer une *auréole* infaillible de la royauté de Frédéric. Les retrouvailles de Baudolino avec sa famille d'adoption se passent en Italie. L'épisode de l'entrevue avec l'empereur montre le contraire de ce que ces « œuvres insérées dans l'œuvre » s'efforçaient à montrer. On y apprend que l'histoire sur les moines occis par Barberousse (qui constitue la cause du différend entre le fils et le père adoptif) est épongée par le chroniqueur impérial de sa *Gesta*.

L'œuvre expose (et se compose) des nombreuses démarches réalisées par les personnages pour créer à Frédéric une image de roi suprême du monde, de *rex et sacerdos* qui est au-dessus de toute loi et soumis à aucune. La *Constitutio Habita*, la canonisation de Charlemagne, la fabrication des reliques des trois rois mages, la rédaction de la lettre du Prêtre Jean, ainsi que toutes ces œuvres élogieuses, ont le même but : celui de faire de Barberousse un souverain infaillible. Cependant, Baudolino ne passe pas sous silence les actes moins dignes d'éloges de l'empereur et n'hésite pas à lui faire des reproches. Doublement aveuglé, par la révolte contre la cruauté guerrière de son père et par l'amour pour Béatrix, le jeune homme (qui a maintenant vingt ans) montre à l'impératrice leur correspondance fictive. Le fragment de texte qui raconte cet épisode constitue une subtile mise en abyme des lettres d'Abélard et d'Héloïse. Les feuillets à « double calligraphie » que Baudolino tend à Béatrix, rappellent le fait que l'authenticité des lettres du célèbre couple fut ardemment contestée. On a longtemps supposé qu'elles étaient des extraits d'un recueil anonyme de lettres et de poèmes, intitulé *Lettres des deux amants*.

Par ce jeu de redoublements des couples : Abdoul et sa princesse, Baudolino et son impératrice, Abélard et Héloïse, le texte met en abyme le thème de l'amour : de l'amour-obsession et inabordable entre lui et sa souveraine, de l'amour tragiquement interrompu de Baudolino et de sa femme Colandrina et enfin de son amour, aussi impossible, pour Hypatie cette créature hybride moitié-femme, moitié chèvre.

2.7. Monstres, prodiges et merveilles

Les événements survenus au cours du voyage, les rencontres que le groupe de Baudolino fait, les paysages et les découvertes s'organisent dans le récit d'une manière à la fois étrange (surprenante) et normale. L'inattendu est, dans une certaine mesure, attendu, car il est anticipé par les lectures des voyageurs. Le sommet de l'expérience de voyage de Baudolino et de ses compagnons est la rencontre avec les monstres. Arrivés à Pndapetzim, province entièrement habitée par des « prodigi di natura[1] » et dernier canton avant le royaume du Prêtre Jean, les voyageurs se rendent compte qu'eux aussi sont une sorte de prodige pour ces êtres. Leur présence ici avait embrasé l'imagination du Diacre, le jeune prince voilé, enfermé dans l'édifice circulaire. Pour lui, Baudolino et son groupe sont les émissaires du « fabuleux » Occident et de ses « meraviglie » (dont il avait lu dans beaucoup de livres).

Le monstre a toujours occupé une place, plus ou moins importante, dans les civilisations de l'humanité. Dans notre civilisation occidentale, le patrimoine tératologique nous est parvenu par le biais des arts et de la littérature, qui se sont bien souvent inspirés des traditions orales et populaires où se mêlent croyances païennes, mythes, superstitions. « Monstre » est d'abord un terme appartenant à « une faune ou à une peuplade inconnue de l'Occident[2] ». Au Moyen Âge, on recherchait l'origine de la race des hommes monstrueux surtout à cause du problème théologique qu'elle posait : étaient-ils la création de Dieu ? Les savants médiévaux utilisaient les hommes et les animaux monstrueux comme support de leurs interprétations allégorisantes et moralistes. Éloignement de l'ordre naturel des choses, la monstruosité est au Moyen Âge une façon de classifier les êtres peu ou mal connus : les clercs transforment en monstres tout animal qu'ils connaissent mal et le transforment en instrument du diable. Les livres que nos jeunes étudiants feuilletaient à la bibliothèque parisienne, décrivaient les pays de l'Orient comme regorgeant de trésors, de mystères et de merveilles. Pendant leur voyage en Orient, les seules merveilles qu'ils rencontrent sont les monstres et les animaux fabuleux. Ils ne tombent sur aucune de ces villes magnifiques avec des palais aux plafonds en or, aux murs de saphir et parsemés de pierres précieuses qu'illuminent comme des flambeaux. Ils ne retrouvent point de trace de « montagnes de cristal », de « fleuves de diamants » ou de « jardins parfumés » aux sources limpides. Comme ils n'ont vu que des déserts, des broussailles, des marécages, des hommes nus et velus et des femmes aux dents de

[1]Ibidem, p. 391; (« prodiges de la nature »).
[2]Michel Meslin (dir.) *Le Merveilleux. L'imaginaire et les croyances en Occident*, Éditions Bordas, Paris, 1884, p. 87.

sanglier et queues de vache, des puces aussi grosses que les grenouilles et d'autres « orrendissime cose[1] » et jamais des merveilles, ils se disent que les auteurs des manuscrits mentent abusivement. Les seules « merveilles » rencontrées dans leur périple, sur lesquelles ces auteurs disent la *vérité*, sont les monstres. Ils rencontrent toute une faune exotique fascinante par sa « merveilleuse étrangeté[2] » : hommes sauvages, créatures hybrides, animaux fabuleux, qui figuraient à l'époque médiévale non seulement dans les livres et leurs enluminures, mais dans tout l'art ornemental : les fresques, les sculptures, les vitraux, les tapisseries[3].

Le monstre est d'ailleurs omniprésent dans *Baudolino* : créatures hybrides : fruit de l'union de deux ou plusieurs espèces (Basilic, Satyres, Hypaties, la créature enfantée par Baudolino et Hypatie, les Cynocéphales), hommes sauvages, êtres anormaux (le « monstrelet » de Baudolino et de Colandrina), êtres à qui il manque quelque chose d'essentiel (les acéphales ou Blemmyes, les Sans-Langue, les Eunuques), monstres caractérisés par la grandeur ou la petitesse du corps ou hypertrophie de certains organes (Les Géants, les Pygmées, les oiseaux Roc, les Panoties) ou par l'unicité ou la multiplicité de membres ou d'organes (Cyclopes, le Sciapode Gavagaï), etc.

Ces êtres « anormaux » décrits par les auteurs antiques, continuèrent à survivre jusqu'au Moyen Âge. Ainsi, toutes ces créatures sont présentées dans le roman, de la même manière qu'on les représentait à l'époque médiévale. Prenons quelques exemples.

Sur le basilic, mi-oiseau, mi-reptile (nommé « ennemi de la vie » et « meurtrier ») les auteurs des Bestiaires disent qu'il peut tuer d'une morsure ou d'un sifflement ; parfois il tue par son odeur épouventable, et le plus fréquemment d'un seul regard. Vincent de Beauvais au vingtième tome de son livre *Speculum naturale* raconte la naissance du basilic d'un œuf de coq pondu sur un tas de fumier et couvé par un crapaud. Cette procréation contre nature (réfutée par Albert le Grand quelques années plus tard) dotait l'animal d'un pouvoir hors du commun issu du rapprochement de deux espèces (oiseaux et serpents) considérées contraires par la pensée médiévale. Dans l'iconographie médiévale cet animal est figuré souvent comme ayant un avant-train de coq affublé d'une queue de reptile. Il est parfois représenté sous les

[1]*Baudolino*, p. 341; (« très horribles choses »).
[2]L'expression appartient à Janetta Rebold Benton, *Bestiaire médiéval. Les animaux dans l'art du Moyen Âge*, traduit de l'anglais par Michèle Veubret, Éditions Abbeville, Paris, 1992, p. 15.
[3]Même si beaucoup de ces bêtes fabuleuses sont à moitié humaines, elles sont perçues comme faisant partie de l'espèce animale et rangées parmi les « hommes sauvages » ou parmi les races des monstres venus d'Orient.

traits d'un serpent traditionnel avec seulement une petite crête sur la tête, et cet « aspect monstrueux en fait naturellement un symbole à dominante maléfique[1] ». Le basilic que Baudolino et ses compagnons combattent se synchronise à ces descriptions traditionnelles. Nous en reparlerons tout à l'heure. Pour le moment disons seulement que la légende dit que même Alexandre le Grand rencontra cette bête venimeuse. Donc, implicitement nos héros, qui savourent les récits des *mirabilia* (soit de voyage, soit littéraires), connaissent déjà cet animal fabuleux ; grâce à ses lectures, Baudolino sait comment on doit s'y prendre pour le contrecarrer et le vaincre.

Créature mi-homme, mi-bouc, le satyre est habituellement représenté avec des oreilles pointues, de petites cornes, une queue plus ou moins longue, et avec des sabots bifides. Les satyres grecs, qui sont quasiment les homologues des faunes romains, sont réunis sous le nom de Pan et abondent dans l'art et la littérature antiques. Ce sont « des esprits vifs et enjoués[2] », ils vivent dans les montagnes boisées avec leur bétail et se nourrissent d'animaux qu'ils chassent. Isidore de Séville, écrivain chrétien du sixième siècle, raconte dans ses *Étymologies* la rencontre entre saint Antoine et un satyre, qui lui explique qu'il n'est qu'un mortel, quoiqu'il soit le dieu des bois. Isidore s'inspirait dans sa description des auteurs antiques, comme Pline l'Ancien, qui notait dans son *Histoire naturelle* que les satyres étaient possédés par l'amour du vin et la lubricité. Au Moyen Âge, leur conduite amorale et leur plaisir de semer la discorde fait qu'ils sont devenus la représentation symbolique du Diable en général et de la luxure en particulier. Pline l'Ancien disait qu'ils étaient si rapides qu'on ne pouvait les attraper que vieux ou malades. C'est peut-être grâce à cette rapidité que dans *Baudolino* ils portent le nom de « Satyres-Qu'On-Ne-Voit-Jamais » :

> « …erano i satiri-che-non-si-vedono-mai, dal capo umano cornuto et dal corpo di ariete[3] ».

Quant à leur positionnement, selon Pline, ils vivraient en Inde; mais, au Moyen Âge, l'Inde était mal localisée et souvent elle servait à l'évocation des choses étranges et merveilleuses, donc il aurait pu s'agir de n'importe quelle région d'Orient. Au contraire, les bestiaires affirmèrent que les satyres vivaient uniquement en Ethiopie.

---

[1]Christian Heck et Rémy Cordonnier, *Le bestiaire médiéval. L'animal dans les manuscrits enluminés*, Éditions Citadelles et Mazenod, Paris, 2011, p. 170.
[2]Rebold Benton, op. cit., p. 30.
[3]*Baudolino*, p. 447 ; (« …étaient les satyres-qu'on-ne-voit-jamais, la tête humaine cornue et corps de bélier »).

Mentionnés pour la toute première fois au VIIe siècle avant notre ère par Hésiode, sous le nom de « demi-chiens » (*Hémicynes*), les cynocéphales[1] sont cités par plusieurs auteurs (par exemple Ctésias de Cnide (IVe siècle avant Jésus Christ) à qui on doit un premier portrait). Dans son récit de voyage (*Description de l'Inde*), le physicien Ctésias rapporte que ces hominides à tête de chien habitent les montagnes de l'Inde, qu'ils sont vêtus de peaux de bêtes sauvages; il dit aussi que, bien qu'ils comprennent la langue des Indiens (avec lesquels ils ont des échanges commerciaux) les individus de cette peuplade ne communiquent que par des aboiements et la gestualité. Une autre référence antique se trouve dans *Indika* (ouvrage perdu et reconstitué, en partie, par Diodore de Sicile, Strabon, Pline l'Ancien, Elien) du diplomate, historien et géographe Mégasthènes qui séjourna une dizaine d'années en Inde. Toutes ces données sont reprises par des auteurs du début de notre ère : Pline (Ier siècle), Aulu Gelle (IIe siècle), Solin, Philostrate (IIIe siècle). Toujours au IIIe siècle, Pseudo-Callisthène relate dans son roman *Vie d'Alexandre de Macédoine*[2], que le conquérant a rencontré dans ses expéditions (en Inde) des hommes à tête de chien qu'une pluie de flèches de ses soldats a fait fuir. Les siècles suivants, les cynocéphales apparaissent chez Saint Augustin qui parle d'eux dans la *Cité de Dieu* (le chapitre dédié aux monstres), et les considère comme des animaux plutôt que les descendants d'Adam et Eve. Les dits d'Augustin font autorité et sont retranscrits en intégralité par l'évêque Isidore de Séville (VIe-VIIe siècles) dans son œuvre majeure, intitulée *Etymologies*. L'anonyme *Liber monstrorum* (VIIe-VIIIe siècles) affirme aussi leur « existence », mais aborde la question de ces êtres (inhabituels) d'un point de vue différent (disons *géographique*). Ce qui n'est pas le cas du théologien Raban Maur (VIIIe-IXe siècles) qui recopie fidèlement dans le traité *De universo*, les passages d'Isidore (et donc les opinions d'Augustin) sur les cynocéphales. Le texte mystérieux intitulé *Lettre du Prêtre Jean*, qui commence à circuler en Europe vers 1165, les mentionne aussi ; ainsi que la cité Alamut du redoutable Vieillard de la Montagne. Le romancier Eco réunit tous ces éléments fabuleux, fait des Cynocéphales les serviteurs du vieillard Aloadin et de nos pèlerins, expatriés du pays du Prêtre à cause de l'invasion des Huns blancs, des prisonniers. Ces créatures mi-hommes, mi-chiens, sont placées au cœur d'une délicieuse œuvre fictionnelle, qui suit pourtant avec exactitude la forme de leur transmission au cours des

[1]Voir à ce sujet, l'excellent article de Claude Lecouteux, « Les Cynocéphales. Étude d'une tradition tératologique de l'Antiquité au XIIe siècle », « Cahiers de civilisation médiévale » de l'Université de Poitiers no. 2, avril-juin 1981, pp. 117-129.

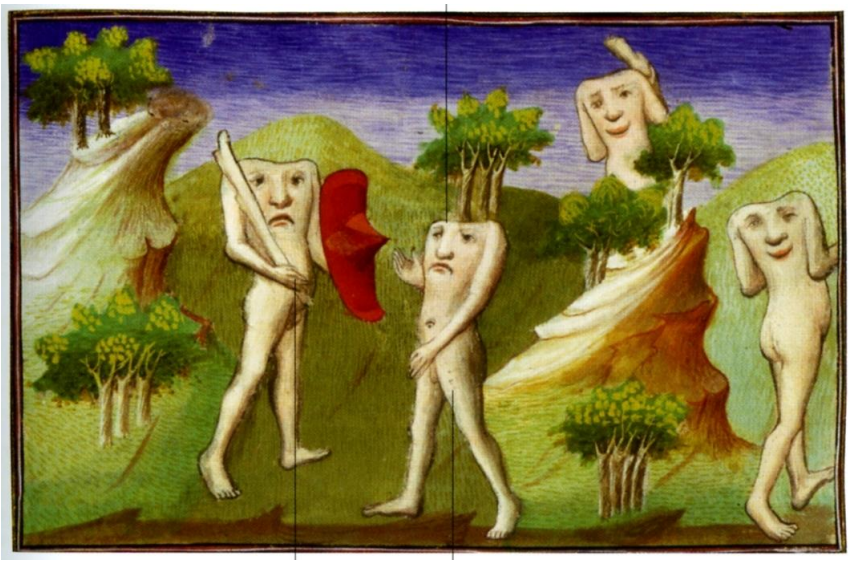
[2]La plus ancienne source (grecque) des nombreuses versions (latines) du *Roman d'Alexandre*, qui commencent à circuler à partir du IVe siècle.

siècles. Dans *Baudolino*, on remarque l'émancipation des hommes-chiens : ils communiquent toujours par des aboiements et par les gestes, mais ils sont richement vêtus, ils chevauchent de beaux chevaux et ils ont des armes ; tout cela par contraste avec les fugitifs, habillés en haillons, poussiéreux, exténués par le soleil et les hostilités des lieux qu'ils traversent.

L'idée d'être monstrueux se trouve amplement disséminée tout au long du roman, et surtout dans les chapitres où l'on raconte le voyage. Le sixième chapitre évoque les longues matinées passées dans la bibliothèque Saint-Victor où Baudolino et ses amis lisent les *Histoires* de Pline, le *Roman d'Alexandre*, la *Géographie* de Solin, les *Etymologies* d'Isidore. Fasciné, Baudolino écrit à l'impératrice des lettres où il lui offre, en guise de « fiori o gioielli[1] », les merveilles des terres lointaines décrites dans ces textes. Il lui énumère toutes sortes de monstres et de curiosités : des crocodiles (qui sont des serpents aquatiques qui pleurent après avoir mangé des hommes), des hippopotames, la bête leucocroque, des hommes mi-chevaux ou des hommes bizarres soit sans articulations aux genoux, soit sans langue, soit aux oreilles immenses, soit à une seule jambe (les sciapodes).

Nous avons vu que dans *Il nome della rosa* la mise en abyme taxinomique prend la forme d'une énumération qui vise à produire un effet d'infinitude (monstres, prodiges, reliques, vagabonds, pierres précieuses) et à mettre en évidence le rapport dialectique entre la richesse et la pauvreté. Le romancier construit une œuvre encyclopédique qui ordonne à la fois les connaissances de l'époque médiévale et les traditions de la pensée antique. C'est aussi le cas de l'univers de *Baudolino* parsemé de merveilles et de créatures difformes qui occupent le quotidien et l'imaginaire de l'époque et qui sont l'héritage des croyances antiques. Les listes et les énumérations y abondent. Pourtant, le type particulier de la mise en abyme qui est la mise en abyme du « signifié » se réalise pleinement à deux occasions. La première fois dans la description dynamique et imagée de la traversée du prodigieux fleuve de pierre. Et la seconde fois quand Baudolino énumère les merveilles de son monde pour faire plaisir à son nouvel ami, le diacre lépreux, pour lequel il ressent de la compassion. Nous aborderons ce sujet une fois que nos voyageurs arriveront au fleuve, et ensuite quand ils atteindront le Pndapetzim, terre peuplée de toutes sortes de monstres : Blemmyes, Sciapodes, Ponces, Pygmées, Eunuques, Satyres, Panoties, etc., tous des serviteurs du Prêtre Jean.

[1]*Baudolino*, p. 78; (« fleurs ou bijoux »).



Blemmyes, in Marco Polo, *Le Livre des Merveilles du monde*, 1298 (copié vers 1410)
Enluminure sur parchemin, Paris, Bibliothèque nationale de France.

Tout comme dans *Il nome della rosa*, le « monstre » est une caractéristique du voyage : seulement ceux qui ont voyagé ont vu des monstres et d'autres curiosités de la nature. Le voyage de Baudolino vers le royaume du Prêtre Jean, passe par une contrée où demeuraient les gymnosophistes, des créatures (hommes et femmes) qui vivaient « en une innocente nudité », parlaient le grec et pratiquaient la « courtoisie », la « bienveillance », la « sapience »[1]. Plus loin, Baudolino et ses onze compagnons atteignent « una terra di monstri[2] », où ils rencontrent « un nombre infini de scorpions », toute « une bande de serpents d'une grande variété de couleurs » ayant des écailles rouges, noires, blanches ou aux éclats dorés. L'immensité du nombre de ces reptiles a transformé l'endroit entier en une mare de « sifflement ». Après les serpents et les scorpions, surgissent « des crabes, plus de cent, cuirassés d'écailles de crocodile » et les « serpents crêtés », pourvus chacun de « deux ou trois têtes », de « trois langues », des yeux scintillants. Ils dégagent une forte odeur et répandent du poison, de même que le basilic, qui ne tardera pas à se montrer à nos voyageurs. Le basilic est tel que l'avaient transmis Pline et tant d'autres récits : il avait « une tête et des serres de coq », « des yeux jaunes et globuleux comme ceux de crapaud » et « un corps de serpent », « d'un vert émeraude, avec de reflets argentés ». Beau, seulement en apparence, le basilic était une bête féroce qui tuait tout homme ou animal par son regard et son haleine d'une « horrible

[1]Dans le chapitre 26 : « Baudolino e il viaggio dei Magi », aux pp. 344-347.
[2]Ibidem, p. 350; (« une terre des monstres ») ; ces aventures sont racontées dans le chapitre suivant : « Baudolino nelle tenebre di Abcasia », pp. 348-350.

puanteur ». C'est grâce à une ruse que Baudolino et ses amis arrivent à le vaincre : ils se servent du miroir métallique offert par le vieux sage gymnosophiste. Le monstre est attiré par les reflets argentés du miroir ; il s'y regarde et se fait la victime de son propre regard et aussi de son haleine, car le miroir possède le pouvoir de renvoyer les deux prodiges de cet animal légendaire. Tel un Persée, Baudolino se couvre les yeux avec la main gauche, tandis qu'avec la dextre il tend au basilic ce miroir qui ressemble fort au bouclier de bronze poli d'Athéna ; les yeux de la bête fixent la surface étincelante, et aussitôt elle s'est mise à trembler de tout son corps et à bouger rapidement ses paupières violacées ; ensuite le basilic pousse un hurlement effrayant et s'effondre mort. Ce qui rend ce miroir très mystérieux est sa fonction d'*abymer* simultanément deux sens, visuel et olfactif. Mais, ce n'est que dans la réalité onirique (et au « pays des romans ») que pourrait exister un tel miroir.

La route suivie par nos personnages s'avère riche en créatures fabuleuses. Le groupe d'amis arrive dans une cité située à proximité de la vaste Abcasia : « una unica e immensa foresta[1] » sans lumière, peuplée d'êtres que personne n'a vus ; « personne n'avait jamais osé s'aventurer » dans cette région boisée où régnait la plus profonde obscurité. Placée entre les monts, cette ville baignée par le brouillard se veut une dernière frontière entre le monde connu et les territoires de l'inconnu :

> « …ma poi la nebbia si faceva sempre più densa, per diventare gradatamente una nuvola scura e impenetrabile, transformandosi all'orizzonte in una striscia nerrissima che faceva contrasto con le strisce rosse del tramonto[2] ».

Cette courte description nous offre un bon aperçu de ce monde situé aux confins du nôtre. Ici, quand le brouillard devient de plus en plus épais nos voyageurs se déplacent en s'orientant avec l'ouïe, le toucher et l'odorat, comme le font les aveugles habitués à vivre sans problèmes dans les lieux où ils ont vécu depuis leur enfance. Quoique ces habitants soient hospitaliers et « cordiaux », il faut quelques jours à Baudolino pour apprendre leur langue faite entièrement de « sons gutturaux ». Quand ils arrivent à communiquer avec eux, ils apprennent qu'il y a un moyen d'avancer vers l'Orient, mais que cela signifie contourner cette forêt démesurément étendue et que ce détour leur coûtera plus de dix ans. C'est alors que le silencieux Porcelli, le compatriote de Baudolino, prend la parole pour rappeler à Baudolino qu'eux, ceux qui ont vu le monde à Frascheta, sont habitués à marcher dans le brouillards. Le

[1]Loc.cit.; (« une unique et immense forêt »).
[2]Loc.cit.; (« et puis le brouillard se faisait plus épais, devenait graduellement nuage obscur et impénétrable, se changeant à l'horizon en une seule bande très noire qui contrastait avec les bandes rouges du soleil couchant »).

brouillard, qui normalement fait partie des caractéristiques d'une géographie de l'Au-delà, se fait ici miroir d'un *locus amoenus* du paradis de l'enfance. Au lieu d'être un *locus terribilis*, Abcasia est (au moins au début) un paysage en quelque sorte familier. Ici, comme dans le brouillard de Frascheta, les ténèbres sont propices aux visions. Les longues « journées » passées dans le noir sont pour Baudolino un moyen de réconciliation avec soi-même :

> « Al buio tornavaai suoi ricordi, pensava alla sua fanciullezza, al padre, alla madre, a Colandrina… [1] ».

Un fois quand tout le monde dormait (les voyageurs et aussi leurs compagnons invisibles), Baudolino, qui ne trouvait pas le sommeil, mange d'un arbre « un frutto, soffice al tatto e profumatissimo[2] ». Subitement, ce savoureux fruit lui procure une sensation de langueur au point de ne plus savoir distinguer entre rêve et veille. Dans cet état, il lui semble entendre la voix de Colandrina et la sentir près de lui. Le passage qui décrit cette vision constitue une mise en abyme onirique, sur laquelle nous reviendrons ultérieurement. Disons seulement brièvement que nos amis arrivent à sortir d'Abcasia. Ensuite ils rencontrent sur leur chemin des oiseaux étranges, « uccelli dal volto umano[3] » qui veulent les dissuader de poursuivre la route. Les avertissements de ces créatures aux têtes ailées est un signe pour eux qu'ils approchent de la terre du Prêtre. Quelques jours plus tard ils rencontrent « tre bestie »: une manticore, une chimère et un chat. De ces trois bêtes, le chat est le plus inquiétant, car pour eux ce « messaggero di Satana[4] » est invincible :

> « da qualsiasi monstro ti puoi difendere, ma non da lui, che prima che tu possa avere tratto la spada ti salta sul viso e ti artiglia gli occhi[5] ».

La lutte avec le trio monstrueux s'achève tragiquement, la manticore blesse Abdul qui meurt empoisonné par le venin de cette créature maléfique. Encore une fois, le miroir des gymnosophistes montre ses capacités magiques : quoiqu'aveuglé par le poison, le blessé voit grâce au miroir (placé par Baudolino devant ses yeux) sa princesse bien-aimée. Nous reviendrons aussi sur cet épisode, pour le moment disons seulement qu'Abdul meurt heureux et que ses amis s'en vont tristes vers le fleuve de pierre (cité par eux-mêmes dans la lettre du Prêtre Jean).

---

[1]Ibidem, p. 355; (« il revenait à ses souvenirs, il songeait à son enfance, à son père, à sa mère, à Colandrina »).
[2]Loc.cit.; (« mol au toucher et très parfumé »).
[3]Ibidem, p. 356 ; (« des oiseaux au visage humain »).
[4]Loc.cit.; (« messager de Satan »).
[5]Loc.cit. ; (« tu peux te défendre de n'importe quel monstre, mais pas de lui, qui, avant que tu puisses avoir tiré l'épée, te saute au visage et te plante ses griffes dans les yeux »).

À Selymbria, sous les oliviers du jardin de Théophylacte, Nicétas est très curieux de savoir si Baudolino et ses compagnons sont enfin arrivés au royaume du Prêtre. Ils dégustent des olives et boivent du vin frais pendant que Baudolino raconte l'aventure de la traversée du Sambatyon. Le grand talent de conteur de Baudolino qui sait être à la fois lyrique, bucolique, épique et sublime, suscite l'admiration du chroniqueur grec, et le fait ressembler à un caméléon (qu'il décrit comme une petite chèvre qui change de couleur), c'est-à dire à une créature fabuleuse (que peut être, pensait Nicétas, Baudolino avait même vue pendant son voyage). La description du fleuve de pierre (qui est un phénomène prodigieux) dévoile au lecteur un riche éventail de signifiants (et d'association de signifiants) employés pour rendre visible et dynamique l'image de l'écoulement de ce fleuve minéral. Le tableau de la cavalcade impétueuse du Sambatyon renferme une inédite mise en abyme taxinomique : il s'agit d'une mise en abyme de deux actions (« couler » et faire du « bruit ») et d'un substantif (« couleur »). L'écoulement des flots du torrent (magistralement décrit à l'aide de l'hypotypose) est suggéré par une multitude de synonymes. Les deux premières phrases de la description taxinomique du fleuve exposent les sensations que les voyageurs éprouvaient en approchant du torrent. Au début ils perçoivent quelque chose comme une sorte de « rumeur lointaine », puis ils entendent « un crépitement », « un fracas », « une avalanche » (entraînant terre et pierres « en grondant vers la vallée »), et ils voient « un poudroiement », « un papillonnement d'atomes minéraux ». Le premier d'entre eux qui comprend qu'il s'agit du Sambatyon, est Salomon. Abasourdis par ce « grand fracas » qui les empêche de s'entendre, ils contemplent « une coulée majestueuse de rocs et de limon », « un flux sans trêve », un « courant de grandes roches informes », de « dalles irrégulières », aigües et larges comme les pierres des tombes. Le fleuve de pierre coulait à une vitesse constante « comme poussé par un vent impétueux », qui faisait que toutes ces pierres se « roulaient les unes sur les autres », « glissaient », « rebondissaient sur des flots de caillasse », « sautillaient bien haut », « retombaient avec des bruits secs », « se heurtaient » les unes contre les autres. Le fleuve entier est un « chevauchement » de blocs de minérales, au-dessus desquelles se rangent « des souffles de sable, des bouffées de craie, des nuées de lapilli, des écumes de ponces, des rus de malthe ». Toutes ces masses en mouvement provoquent une éruption de jets de gypse qui retombent sur la rive sous forme de « grêles de charbons ». La violence avec laquelle ce fleuve colossal s'écoule, oblige nos aventuriers à marcher le visage couvert pour éviter les blessures. Ils remontent le cours des eaux, en espérant trouver l'endroit où le torrent naît. Après quelques jours de marche, ils arrivent en un lieu où ils voient (par une fente entre deux

blocs montagneux) comment le Sambatyon prend sa source. Ici, on remarque à nouveau la reprise des signifiés « couler » et « bruit », conjugués de manière à suggérer la mouvance, l'excès et la multitude :

« …il Sambatyon : un ribollire di arenaria, un gorgogliare di tufo, uno sgocciolare di limo, un ticchettare di schegge, un borbottar di terriccio che s'ingruma, un tracimare di zolle, una pioggia di argille a poco a poco si transformavano in un flusso più constante, che iniziava il suo viaggio verso qualche sterminato oceano di sabbia[1] ».

Escortés par le « mugissement du fleuve », les voyageurs cherchent en vain un passage en amont de la source et ils décident alors de suivre le fleuve dans l'espoir de trouver un delta ou un estuaire où la chute des minéraux et le vacarme seraient moins dangereux. Au bout de cinq jours de marche ils s'aperçoivent que « le continuel grondement de ce déferlement » est en train de changer. Le fleuve commence à couler encore plus vite qu'auparavant et le bruit ressemble désormais à une sorte de tonnerre éloigné. Le Sambatyon se fait de plus en plus « impétueux », et commence à se séparer en une « myriade de méchantes petites rivières ». Parfois, les voyageurs observent un curieux phénomène : des flots s'engloutissent dans des grottes, puis ils ressortent à la surface et très bruyamment se jettent « avec rage en aval ». Puis un jour, ils voient le Sambatyon s'anéantir tout entier dans « una sorta di gola dell'Inferno[2] » :

« Erano delle cataratte che precipitavano, da decine di gronde rupestri disposte ad anfiteatro, in uno smisurato vortice finale, un rigurito incessante di granito, un risuccio di bitumi, una sola risacca di allume, un ribollire di scisto, un ripercuotersi d'orapimento contro le sponde[3] ».

Le groupe d'amis assiste à une scène magique, extraordinaire. Au-dessous du vortex où le Sambatyon se jette pour s'abîmer aux entrailles de la terre, se forme un « immense arc-en-ciel » qui a plus de couleurs que les arcs-en-ciel habituels. Plus encore, à la différence de ceux qui apparaissent sur le ciel après la pluie ou l'orage, celui-ci semble être « destiné à briller à jamais sans se dissoudre[4] ».

---

[1]Ibidem, p. 365; (« le Sambatyon : un bouillonnement d'arène, un gargouillement de tuf, un égouttement de boue, un cliquètement d'éclats, un grondement de limon qui s'encaillotte, un débordement de mottes, une pluie d'argiles peu à peu se transformaient en un flux plus constant qui débutait son voyage vers quelque immense océan de sable »).
[2]Ibidem, p. 366; (« une sorte de gorge de l'Enfer »).
[3]Ibidem, p. 367; (« C'étaient des cataractes qui tombaient de dizaines d'avant-toits rupestres disposés en amphithéâtre, dans un vortex final démesuré, un vomissement incessant de granit, un engloutissement de bitumes, un seul ressac d'alun, un bouillonnement de schistes, une répercussion d'orpiment contre les berges »).
[4]Loc.cit.

Prodige de la nature, ce « fleuve de pierre », par un effet de grossissement, semble illustrer parfaitement l'organisation interne du récit romanesque. Il appartient à la grande classe des merveilles disséminées dans le texte. Nous avons vu jusqu'ici que, pour rendre l'étonnant spectacle (offert par cette manifestation prodigieuse), le romancier s'est servi d'un tas de verbes et de substantifs, en quelque sorte équivalents, afin d'exprimer l'idée « d'écoulement bruyant » d'un fleuve de nature minérale. Restons encore un moment près de cette merveille pour analyser un autre aspect que nous considérons comme un autre exemple de *fractale symétrique*.

« Era un rosseggiare di ematiti e cinabri, un baluginare di atramento come se fosse acciaio, un transvolare di minuzzoli d'auripigmento dal giallo all'arancio squillante, un azzurrio di armenio, un biancheggiare di conchiglie calcinate, un verdeggiare di malachiti, uno squillare di risigallo, un ruttare di terrume verdaccio che impallidiva in polvere di crisocollo e poi transmigrava in sfumature d'indaco e violetto, un tionfo di auro musivo, un purpureggiare di biacca bruciata, un fiammeggiare di sandracca, un gateggiare di creta argentaria, una sola transparenza di alabastri[1] ».

On a ici une phrase écrite d'un seul jet, ruisselante de signifiants, ingénieusement choisis à créer une large gamme de nuances de rouge, de gris, de jaune, d'orange, de bleu, d'indigo et violet, etc. Le noyau de cette énumération est l'idée de « couleur ». Son équivalent analogique du niveau diégétique est le fragment (qui précède ce récit intradiégétique) où Nicétas pense à la ressemblance entre Baudolino et le « caméléon », animal insolite qui possède l'incroyable capacité de changer son coloris :

«… Baudolino era come quello strano animale, di cui lui - Niceta – aveva sentitosoltante dire, ma che forse Baudolino aveva persino visto, detto camaleonte, simile a una piccolissima capra, che cambia colore a seconda di luogo in cui si trova, e può svariare dal nero al verde tenero, e solo in bianco, colore dell'innocenza, non può assumere [2] ».

[1]Loc.cit.; (« C'était un rougeoiement d'hématites et de cinabres, un scintillement d'atramentum comme le ferait l'acier, un survol de paillettes d'auripigment du jaune à l'orange vif, un bleuissement d'arménium, un blanchoiement de coquilles calcinées, un verdoiement de malachites, une dissipation de litharge en safrans toujours plus pâles, une stridence de réalgar, une éructation de lourde terre verdâtre qui pâlissait en poussière de chrysocolle et puis transmigrait en nuances d'indigo et de violet, un triomphe d'or mussif, un empourprement de céruse brûlée, un flamboiement de sandaraque, un chatoiement d'argile argentée, une unique transparence d'albâtres »).

[2]Ibidem, p. 363; (« … Baudolino était comme cet étrange animal, dont lui – Nicétas – avait seulement entendu parler, mais que peut-être Baudolino avait même vu, dit caméléon, semblable à une toute petite chèvre, qui change de couleur selon l'endroit où il se trouve, et peut varier du noir au vert amande, et le blanc seul, couleur de l'innocence, ne peut prendre »).

Pour nous ce dédoublement du signifié « couleur » à deux niveaux narratifs différents de l'œuvre est une (subtile, bien réussie et ingénieuse !) fractale symétrique.

En ce qui suit nous nous proposons d'aborder d'autres exemples de symétries situées à des échelles différentes de la fiction. Commençons par le motif des « arômes » et des « épices » (qui sont une sous-division du signifié « merveille »), mais avant, disons quelques mots sur un autre *site* aux caractéristiques fractales du roman.

Les voyageurs réussissent finalement à traverser le Sambatyon, et arrivent un jour à une steppe à végétation abondante. L'endroit ressemblait à une mer (agitée par une brise incessante) de fougères (vertes et jaunes) où même les chevaux ont du mal à avancer. Dans une clairière (qui ressemblait à une « île ») de cette mer bicolore, les aventuriers rencontrent le Sciapode Gavagaï qui devient leur guide et leur fidèle ami jusqu'à sa mort (il s'est sacrifié afin que Baudolino et les autres puissent s'enfuir de la forteresse d'Aloadin). Celui-ci leur présente le pays, les habitants, les coutumes et les croyances religieuses. La mer ondoyante de fougères est une image symbolique, d'une part de cette contrée peuplée d'une multitude de races de monstres, et d'autre part de la structuration itérative du récit romanesque, qui présente d'ailleurs un vaste tableau d'un monde en mouvement.

Sciapode, in Hartman Schedel, *Liber chronicarum* (Nuremberg, 1493)
Gravure coloriée sur bois, Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève.

Gavagaï conduit le groupe d'amis dans une ville, qui ressemble à un gigantesque marché :

« In effetti, pur senza vie e senza piazze, quella città era tutta un immenso mercato...[1] ».

Dans le chapitre « Baudolino alla terza crociata », apparaît encore un interminable marché, il s'agit du marché du port de Gallipoli où, attirés par l'odeur des épices, Baudolino et ses amis décident de s'aventurer :

« Al porto c'era uno sterminato mercato, e decisero di avventurarvisi, conquistati da luccichii lontani e odore di spezie[2] ».

Chacun d'eux achète un souvenir : Baudolino achète deux dagues arabes (avec lesquelles il va tuer le Poète), Abdul trouve un petit reliquaire avec une petite mèche de cheveux (qui évidement le faisait penser à sa princesse lointaine), Solomon est captivé par la boutique d'un marchand de potions miraculeuses et il part avec une fiole de contrepoison (qu'il offre à Frédéric la veille de sa mort), Zosime voulait un sceau et Rabbi lui en achète un par compassion, Boïdi s'éprend d'une bague et le Poète d'une épée (mais comme il s'est fait voler sa bourse, c'est le généreux Baudolino qui lui offre cette épée). C'est aussi à Gallipoli qu'ils rencontrent Ardzrouni, le dignitaire arménien qui les invite à passer quelques jours dans son château parsemé de merveilles technologiques.

Revenons au marché de Pndapetzim, où les onze hommes voient circuler une foule de créatures bizarres, déjà familières pour eux, grâce aux livres de merveilles qu'ils ont feuilletés à Paris : Sciapodes[3], Blemmyes[4], Panoties[5], Pygmées, Ponces, Nubiens, Géants, Eunuques. Sur ce marché les voyageurs voient tout un tas d'objets, des fruits, des étoffes et des épices (parmi lesquels le « poivre » qu'eux-mêmes avaient mentionné dans la lettre du Prêtre Jean) :

« E si vedevano esposizioni di frutti, tagli di carne (privilegiata, pareva, quella di camelopardo), tappeti intessuti con tutti i colori dell'arcobaleno, vesti, coltelli in ossidiana nera, asce di pietra, coppe di creta, collane di ossicini e di pietruzze rosse e gialle, cappelli delle fogge più strane, scialli, coperte, scatole di legno intagliato,

---

[1]Ibidem, p. 378; (« En effet, même sans rues et sans places, cette ville n'était qu'un immense marché… »

[2]Ibidem, p. 292; (« Dans le port était un immense marché, et ils décident de s'y aventurer, captivés par les scintillements lointains et l'odeur des épices »).

[3]Les Sciapodes possèdent seulement une jambe et un pied immense dont on dit qu'il leur sert à se faire de l'ombre.

[4]La particularité des Blemmyes (Acéphales ou Sternocéphales) est celle que la tête et le tronc se confondent, et leur visage se trouve sur la poitrine.

[5]Leur nom (vient du grec et signifie « tout oreilles ») est dû au fait que ce peuple insolite est pourvu de grandes oreilles, si grandes qu'ils peuvent s'envelopper dedans pour dormir ou pour se protéger du froid ou du soleil ; parfois ils s'en servent pour voler. Très célèbre est leur représentation sur le tympan de la cathédrale de Vézelay ; où figurent aussi, entre autres, les Cynocéphales.

strumenti per lavorare la campagna, palle e pupattole di stracci per bambini, e poi anfore piene di liquidi azzurri, ambra, rose e limone, e ciotole piene di pepe[1] ».

Nous avons ici une liste de choses et d'objets qui semblent pris au hasard, mais qui cependant ont un dénominateur commun. Le rôle de cette énumération de signifiants, qui reproduisent le signifié « marchandise », est celui de montrer que malgré le nombre de produits qu'on y trouve, il manque les métaux, il n'y a ni fer, ni bronze, ni cuivre. Tout comme à la foire de Gallipoli, on retrouve mentionnés ici épices et arômes : « ambre », « citron », « rose », « poivre ». Les épices apparaissent dans un troisième récit intradiégétique, où Baudolino dresse pour le diacre lépreux un inventaire assez étendu d'aromates.

À la fin du chapitre « Baudolino arriva a Pndapetzim » on retrouve la description du logis du diacre : une tour (entièrement faite de « grandes portes en arc, l'une à côté de l'autre, sans aucun espace libre entre elles) qui ressemblait à « un monstro dai mille occhi[2] ». Cette construction aux motifs géométriques itératifs est à l'image de cette région où le groupe de voyageurs vient d'arriver. Elle représente une image de cette immense et unique ville peuplée de créatures monstrueuses. En même temps, l'image de cette tour faite entièrement de portes en forme d'arc (ou d'œil) reproduit en miniature le macro-récit, constamment ponctué de figures de monstres. Revenons maintenant aux « épices », qui sont, tout comme le « monstre », une sous-morphologie de la grande classe des « Merveilles ».

Baudolino et ses compagnons sont introduits chez le Diacre, l'adjoint du Prêtre qui est à la tête de cette ville. En réalité, la fonction de gouvernant est purement symbolique, et ce sont les Eunuques qui dirigent à leur guise la contrée entière. Le Diacre se montre impatient de savoir si les « merveilles » de l'Occident » sont vraiment réelles, il veut savoir s'il existait un pays où poussait « l'arbre d'où ruisselle la boisson que Jésus avait changée en son propre sang » (c'est-à-dire la vigne), si là-bas il y avait « des églises construites en dehors du rocher » et, si à Rome existait réellement « une grande construction circulaire où maintenant les chrétiens mangeaient les lions ». Le jeune remplaçant du Prêtre Jean a lu dans les livres que dans cette même ville il y avait une construction d'où, par un pertuis, on pouvait voir tout ce qui se passe dans l'univers :

---

[1]*Baudolino*, pp. 378-379 ; (« Et ici on voyait des expositions de fruits, de morceaux de viande (surtout celle de camélopard qui, semblait-il, était privilégiée), de tapis tissés avec toutes les couleurs de l'arc-en ciel, de vestes, de couteaux en obsidienne noire, de haches de pierre, de coupes d'argile, de colliers faits d'osselets et de petites pierres rouges et jaunes, de chapeaux ayant les formes les plus bizarres, de châles, de couvertures, de boîtes de bois gravé, d'instruments pour travailler la campagne, de balles et poupées de chiffons pour les enfants, et puis des amphores remplies de liquides bleus, ambre, rose et citron, et des jattes pleines de poivre »).
[2]Ibidem, p. 383; (« un monstre aux mille yeux »).

« … tutti i monstri del profondo del mare, l'alba et la sera, le moltitudini che vivono nell' Ultima Thule, una ragnatela di fili color dell aluna al centro di una piramide nera, i fiocchi di una sostanza bianca e fredda che cadono dal cielo sull'Africa Perusta nel mese d'agosto, tutti i deserti di questo universo, ogni lettera di ogni foglio di ogni libro, tramonti color di rosa sopra il Sambatyon, il tabernacolo del mundo posto tra due lastre lucenti che lo riproducono all'infinito, distese d'acqua come laghi senza rive, tori, tempeste, tutte le formiche che esistono sulla terra, una sfera che riproduce il moto delle stelle, il segreto palpitare del proprio cuore e delle proprie viscere, e il volto di ciascuno di noi quando saremo transfigurati dalla morte…[1] ».

Abraham Ortelius, *L'Empire du Prêtre Jean*, in *Theatrum Orbis Terrarum (Le Théâtre du monde*, 1564, détail), Bibliothèque de l'Université de Bâle

[1]Ibidem, p. 418; (« …tous les monstres des abysses de la mer, l'aube et le soir, les foules qui vivent dans la Dernière Thulé, une toile d'araignée de fils couleur de la lune au centre d'une noire pyramide, les flocons d'une substance blanche et froide qui tombent du ciel sur l'Afrique Torride au mois d'août, tous les déserts de cet univers, chaque lettre de chaque feuillet de chaque livre, des couchants couleur de rosé au-dessus du Sambatyon, le tabernacle du monde placé entre deux plaques brillantes qui le reproduisent à l'infini, des étendues d'eau comme des lacs sans rivages, des taureaux, des tempêtes, toutes les fourmis qui existent sur la terre, une sphère qui reproduit le mouvement des étoiles, la palpitation secrète de son propre cœur et de ses propres entrailles, et le visage de chacun de nous quand nous serons transfigurés par la mort... »).

La liste des merveilles du prisonnier de l'édifice circulaire contient des phénomènes naturels, comme la neige ou les couchers du soleil au-dessus du fleuve de pierre, mais aussi deux merveilles technologiques : le tabernacle du monde placé entre deux miroirs qui se font face (il est donc mis en abyme !) et l'astrolabe.

Le généreux Baudolino se lie d'amitié sincère pour le malheureux jeune homme atteint par la lèpre et lui fait cadeau d'une longue et fantastique histoire qu'enflamme son imagination et ses sens. Il revient régulièrement chez lui et essaye de le « faire vivre » à travers ses récits de lectures et de voyages. Il reconnaît devant Nicétas avoir inventé des choses et des merveilles qu'il n'a jamais vues de ses propres yeux. Il lui décrit l'éclat multicolore de gemmes et de pierres précieuses jamais vues. Il lui parle de reliquaires inestimables et des trésors des grandes abbayes, et de la légende du Graal et des chevaliers partis à sa quête. Parmi les mille-et-un prodiges de son pays, Baudolino énumère des animaux et des bestioles comme la baleine, le cerf, la cigogne, la coccinelle, le lézard, la chouette, le hérisson, l'huître, le rossignol, la langouste, l'anguille, le goéland, le merle, le cygne, la belette, le faucon. Voyant que ces fascinantes merveilles l'attristaient par l'impossibilité de les voir personnellement un jour, l'habile conteur lui fait *voir* tout un tas de malheurs incommensurablement plus horribles que la lèpre : morsures de tarentule ou d'aspic, massacres, martyres et supplices des saints. Et, quand il voit que ces horreurs le calment, Baudolino passe à la description des autres « beautés du monde » : la grâce des filles parisiennes, le rire innocent de sa Colandrina, les yeux de la princesse lointaine d'Abdul, les cheveux d'une comtesse etc. Et encore, Baudolino lui étale un univers d'épices et de parfums enivrants. Il désigne des noms d'épices qu'il a connues et des noms d'épices dont il a seulement entendu parler :

«…il malabatro, il belzuino, l'inceso, il nardo, il licio, la sandracca, il cinnamono, il sandalo, lo zafferano, lo zenzero, il cardamomo, la cassia fistula, la zedoaria, l'alloro, la maggiorana, il coriandolo, l'aneto, il dragoncello, il pepe garofanato, il sesamo, il papavero, la noce moscata, la citronella, la curcuma et il cumino[1]».

[1]Ibidem, p. 414; (« le malobathre, le benjoin, l'oliban, le nard, le lycien, la sandaraque, le cinnamome, le santal, le safran, le gingembre, la cardamome, la casse fistuleuse, le zédoaire, le laurier, la marjolaine, la coriandre, l'aneth, l'herbe aux dragons, le poivre à l'œillet, le sésame, le pavot, la noix muscade, la citronnelle, le curcuma et le cumin »).

L'énumération de tous ces condiments, d'épices impressionne jusqu'à l'évanouissement le jeune malade nourri par ses gardes eunuques seulement avec du lait de chèvre et du pain trempé dans un plat local dénommé *burq*.

Enfin, dans le récit cadre les épices sont mentionnées dans le second chapitre où l'on apprend que le vent diffusait dans la ville incendiée des effluves de toutes sortes d'arômes, de senteurs :

«… a seconda di come il vento spirava, da punti diversi della città, provenivano aromi di noce moscata, di canella, di pepe et di zafferano, di senape o di zenzero – così che la città più bella del mundo ardeva, sì, ma come un braciere di aromi profumati[1] ».

Baudolino avoue à Nicétas que la passion qu'il mettait dans les histoires racontées au Diacre lui venait du fait qu'entre temps il avait connu le véritable amour de sa vie. La rencontre d'Hypatie reste, de plus loin, une des plus surprenantes. Cet être hybride mi-femme, mi-chèvre, appartient à la mythologie personnelle du romancier. Pour Baudolino, elle est une *anomalie normale* qui le fascine par sa beauté, son innocence, sa sagesse (de la nature et du salut de la divinité) où s'engage l'Univers entier. Fondée sur le principe de la ressemblance, la philosophie d'Hypatie reflète la croyance de l'homme médiéval qui a l'impression de retrouver, à tous les niveaux de l'Univers, les mêmes signes et les mêmes sens. Chaque chose lui apparaît comme le reflet d'une autre, chaque être est en relation de sympathie avec les autres, et dans ce système de rapports, le monde est une émanation de la divinité. C'est ce qu'Adso nous a transmis tout au long de son récit ponctué de méditations, de rêves, de visions oniriques et de références à des livres qui racontaient eux aussi d'une manière mystérieuse l'histoire qu'il était en train de vivre. C'est également le sentiment qu'éprouvent les personnages du *Pendolo di Foucault* qui s'exclament étonnés devant le constat que *tout se tient* dans l'univers, autrement dit tout est lié : tout événement, tout être et toute chose sont raccordés les uns aux autres.

2.7.1. Bref inventaire du Merveilleux

Si dans *Il nome della rosa* les monstres et les prodiges restent prisonniers de la pierre sculptée des églises ou captives des châsses de la crypte aux trésors, dans *Baudolino* les *mirabilia* surgissent tout au long du roman. Elles sont « aussi réelles » que les autres personnages et libres à jouer leur rôle dans le *story*. Leurs portraits sont une transposition

[1]Ibidem, p. 20; (« …selon la direction du vent, de différents points de la ville provenaient des arômes de noix muscade, de cannelle, de poivre et de safran, de sénevé ou de gingembre - c'est ainsi que la ville la plus belle du monde brûlait, certes, mais tel un brasier d'arômes exhalant leurs parfums »).

romanesque des descriptions faites par les auteurs antiques. C'est pourquoi un bref inventaire des sources de la tradition médiévale du merveilleux nous aiderait à mieux comprendre le contenu narratif du livre. Commençons par *L'Histoire naturelle* de Pline l'Ancien (Ier siècle), ouvrage qui a fourni au Moyen Âge un nombre impressionnant de légendes sur les animaux, les plantes, les pierres précieuses, les races monstrueuses, les contrées lointaines, etc. Ensuite mentionnons le recueil *Collectanea rerum memorabilium* de Solin (IIIe siècle) qui complète copieusement les notes de Pline et ajoute d'autres prodiges : des régions et des pays merveilleux qui regorgent d'êtres étranges, d'animaux fabuleux et de monstres. Une autre source fondamentale d'une autorité indiscutable est le *Physiologus*, compilation écrite en grec au IIe ou IIIe siècle et traduite en latin au IVe siècle. Des auteurs médiévaux de bestiaires et d'encyclopédies (Thomas de Cantimpré, Vincent de Beauvais, Barthélemy l'Anglais) s'inspirent de ce que le *Physiologus* disait sur des animaux exotiques tels le basilic, le Phénix, la licorne, le dragon, la serre, le crocodile, etc. Les *Etymologies* d'Isidore de Séville (VIIe siècle) ont joué un grand rôle dans la transmission de ces légendes et ont influencé une suite considérable d'auteurs. Elles abondent de prodiges et de curiosités : griffons, centaures et sirènes, hermaphrodites, cyclopes, cynocéphales, sciapodes, pygmées, femmes barbues, hommes aux pieds recourbés, bref, on y rencontre tout un bestiaire (et tout un lapidaire) merveilleux. Une autre source de la tératologie médiévale, le *Liber monstrorum*, composé au IXe siècle, est un vaste répertoire d'êtres fabuleux : monstres, géants, gorgones, harpies et de redoutables bêtes sauvages, réelles ou imaginaires.

À grande distance dans le temps, les monstruosités inventées par les auteurs antiques se retrouvent vives dans les œuvres des XIIe et surtout du XIIIe siècle qui fut un véritable âge d'or du merveilleux. Le basilic rencontré par Baudolino et ses compagnons est conforme aux prescriptions de Pline. Et c'est ainsi que toute une littérature narrative (les romans chevaleresques) ou géographique (les récits de voyage de Marco Polo dans le seconde moitié du XIIIe siècle ou la description anonyme du royaume du Prêtre Jean au XIIe siècle), regorge de merveilles. Tous ces pays peuplés d'animaux fabuleux et d'hommes sauvages velus ou cornus rappellent la description faite de l'Inde dans le *Roman d'Alexandre*. Au XIIe siècle apparaissent en Europe les premières versions du recueil de légendes sur la vie d'Alexandre le Grand (dont la plus ancienne version en latin remonte au IVe siècle).

Il se doit de préciser que les sources du merveilleux ci-dessus se complètent par la multitude de visions et de rêves prophétiques, épars dans la littérature, qui proposaient des

représentations du Paradis et de l'enfer. Paradis et pays de Cocagne (que Baudolino évoque dans ses lettres à l'impératrice) sont au rendez-vous dans l'histoire de nos personnages. Prêts à croire et à s'émerveiller devant le surnaturel, Baudolino et son ami Abdul se montrent très attentifs aux visions paradisiaques de Boron. Sous l'effet du miel vert, ce dernier, qui connaissait aussi bien la légende du Prêtre (le roi chrétien d'Orient) que celle d'Alexandre (« grande re ma pagano[1] ») décrit à haute voix les choses qu'il est en train de voir. La représentation du Paradis est présentée comme étant un building culturel. C'est uniquement dans le but de délier sa langue (et tirer profit du savoir acquis par Boron) que les deux amis lui offrent la prodigieuse substance. Dans les récits de visions (de Boron et de Baudolino sous l'effet du miel vert) sont mis en abymes trois récits : la légende du Prêtre Jean, les voyages fabuleux de Saint Brendan et de l'empereur Alexandre le Grand. Ils rêvent les yeux largement ouverts, et ce qu'ils voient est le fruit de leurs lectures.

2.8. La mise en abyme onirique (2)

Chez le romancier Eco, le récit cadre (celui où l'on raconte) sert souvent de tremplin vers les niveaux de narration enchâssés : intradiégétique et métadiégétique. Composée de plusieurs microstructures, l'organisation interne du roman d'Eco ressemble aux textes médiévaux où le rêve et la vision s'avéraient des instruments efficients. Très habile, l'écrivain construit son récit à la manière dont on composait à cette époque-là. *Baudolino* abonde en récits seconds, et très souvent à ces niveaux de narration le texte fournit des informations sur le fonctionnement de la fiction comme telle. Toute l'œuvre romanesque d'Umberto Eco recherche, d'ailleurs, une incessante interaction entre ce qui est raconté et ce qui est réfléchi. À l'intérieur de l'intrigue principale le romancier insère toujours d'autres petits récits enchâssés qui développent un ou plusieurs aspects de la diégèse : un personnage raconte une histoire, un rêve ou une expérience extatique, écrit des lettres, un journal, un livre, trouve ou se souvient d'un livre lu autrefois, tout cela dans le but de compléter (et parfois d'anticiper) les événements du cadre principal. Cette technique permet de diversifier l'acte de narration et d'augmenter la complexité du récit.

Par le biais de la « vision » des personnages, le romancier propose une réflexion sur la nature de ce qui est raconté dans le livre. En vertu de l'analogie, la forme de mise en abyme qu'est le récit onirique peut nourrir de cette manière une réflexion sur l'œuvre, ses

[1]Ibidem, p. 102; (« grand roi, mais païen »).

mécanismes de fonctionnement et ses dispositifs narratifs. Pour ces raisons, on compte la mise en abyme onirique parmi les procédés destinés à *feindre*. L'invraisemblance du rêve (et de la vision) caractérise aussi l'œuvre fictionnelle. L'invraisemblance du récit de rêve, son inclusion et sa ressemblance par similarité avec le macro-récit englobant nous autorisent à affirmer que cette subtile « ruse » de composition employée par le romancier Eco présente toutes les caractéristiques de la mise en abyme onirique.

La formule « Un rêve est une écriture, et maintes écritures ne sont que des rêves » de Guillaume de Baskerville s'adapte parfaitement dans le cas de *Baudolino*. Comme nous l'avons vu, dans *Il nome della rosa* le vécu onirique (c'est un contenu narré par un narrateur intradiégétique) des personnages se module selon l'époque et l'environnement culturel.

On constate que, par le dédoublement du rêveur et du narrateur, s'opère la *mise à distance* du rêve et de son souvenir (quand il raconte à Nicétas). Dans la séquence onirique, les formules d'introduction ou de final, insérées au début et à la fin de l'énoncé du rêve, l'authentifient explicitement en tant que tel. Consistant à insérer dans le texte un fragment onirique qui le représente, la mise en abyme onirique est un des outils favoris de l'écriture romanesque d'Umberto Eco. Ce type de mise en abyme est un segment narratif, un microcosme qui vit en symbiose avec l'univers romanesque qui l'englobe.

Baudolino offre une large gamme de visions : visions apparues dans le brouillard et la solitude de la forêt de Frascheta et aussi dans le noir de la région Abcasia, visions imminentes de la mort (de Gagliaudo et d'Abdul), visions causées par le jeûne prolongé (qui montrent à l'amoureux Baudolino l'objet de son désir), visions survenues en méditation ou contemplation et aussi suite à l'invocation des noms de Dieu (dont Salomon parle), visions provoquées par le vin et le miel vert. Solitaires ou collectives, les visions des personnages font augmenter le nombre des niveaux narratifs. Enclavés, enclenchés les uns dans les autres, ces niveaux du monde romanesque évoquent l'emboîtement de niveaux de réalité et de conscience du monde extradiégétique du lecteur ; de ce lecteur que l'œuvre invite à repenser son rapport avec la vie, la mort, la réalité, comme elle le fait par exemple lorsque Baudolino récite à son ami mourant un de ses vers que celui-ci avait chantés autrefois : « cos'è la vita se non l'ombra di un sogno che fugge?[1] ».

[1]Ibidem, p. 360 ; (« qu'est-ce que la vie, sinon l'ombre d'un songe qui s'enfuit? »).

Les visions oniriques des personnages peuvent être classées en visions spontanées (les visions de l'enfant Baudolino et la vision de la « dame avec un unicorne » de Baudolino adulte) et visions provoquées : les images apparues à la suite soit des pratiques religieuses (prière, jeûne) ou contemplatives, soit à l'ingestion d'alcool et de substances hallucinogènes.

L'enfant Baudolino disait avoir vu apparaître dans le brouillard le saint protecteur de sa région, accompagné d'une licorne. La *phantasie* naturelle du garçon se nourrissait dès à l'époque d'images vues dans les livres. Ainsi, la licorne vue représentée dans le livre de l'anachorète l'impressionne à tel point qu'elle finira par ressurgir du brouillard pendant ses errances solitaires dans les bois.

Lorsque Baudolino part avec la jeune fille Nena dans les bois pour « chasser » l'unicorne, le garçon entend une voix du Ciel qui lui dit que c'est lui l'unicorne : « il lioncornus qui tollit peccata mundis[1] ». Ensuite, le saint Baudolino lui apparaît et le reprimande parce qu'il a voulu changer la légende :

« … visto il lioncorno et l'altra volta ke o visto il Santo Baudolino ke mi parlava et mi diceva filio de la puta andrai a l'inferno perké la storia del lioncorno è andata così ke si sa bene ke per caciare il Lioncorno bisogna mettere una ragazza non svirginata a piede dell'albero et la bestia sente l'odore di virgine et viene a metterle la testa sulla pansa…[2] ».

Après, le saint lui pardonne et lui apparaît bien d'autres fois, toujours dans le clair-obscur du soir ou des journées brumeuses, et jamais en pleine lumière quand le soleil brille fortement :

« …il Sancto Baudolino mi a detto filio et coetera ma poi mi a perdonato et lo visto ancor altre volte tra il losko et il brusko ma solo se c'è tanta nebia o almeno se scarnebia non quando il sole sgajentat oves et Boves[3] ».

[1]Ibidem, p. 9.
[2]Ibidem, p. 8; (« …j'ai vu l'unicorne et l'autre fois que j'ai vu le Saint Baudolino qui me parlait et me disait fils de pute tu iras en enfers par ce que l'istoire de l'unicorne à fini ainsi comme on sait bien que pour chasser l'Unicorne il faut placer une pucele au pied de l'arbre et la beste sent l'odor de vierge et vient lui mettre la teste sur la pance… »).
[3]Ibidem, p. 9; (…le Saint Baudolino m'a dit mon fils et coetera mais ensuite il m'a pardonné et je l'ai vu d'autres fois entre chien et leu mais seulement si y a moult brume ou au moins qu'il ne brouillasse pas quand le soleil bouille oves et Boves »).

Une illustration de la légende selon laquelle on peut capturer la Licorne (animal symbolisant la pureté) seulement à l'aide d'une Vierge, *Bestiaire*, manuscrit enluminé, 1225, British Library.

Dans *Il nome della rosa* les visions d'Adso se produisaient aussi seulement sur un fond de pénombre, de lumière douce, diffuse. On serait tentés de croire que toutes ces apparitions surnaturelles ne sont qu'imagination et mensonge d'un garçon feignant, « più busiardo di giuda[1] » qui invente des histoires « per non fare gnente[2] », c'est-à-dire pour se soustraire aux labeurs quotidiens. Ce qui était en grande partie vrai. Mais, ces visions surviennent uniquement quand l'astre du jour est sur le point d'aller se coucher et quand le brouillard se fait épais et grisant. En d'autres termes, elles se manifestent une fois que les conditions préalables à l'état de voyance sont accomplies. L'enfant raconte qu'un soir d'avril,

[1]Loc.cit ; (« plus menteur que judas »).
[2]Loc.cit. (« pour rien faire »).

quand il y avait « un nebbione ke si taliava col cultello[1] », il prend l'empereur pour un émissaire de saint Baudolino, qui l'envoie le chercher pour l'amener en enfer. Mais, quand celui-ci lui parle, il comprend tout de suite que c'est un seigneur allemand qui s'est perdu dans le bois à cause du brouillard. Baudolino l'amène chez ses parents qui se montrent hospitaliers. Avant d'aller se coucher, le noble hôte dit à l'enfant de s'asseoir près du feu et de lui raconter pourquoi il parle si bien sa langue. On remarque la composition idyllique du cadre. Un pichet de vin « buon », après un repas copieux (le seigneur, dit Baudolino, avait mangé comme « duo lupi ») et la présence féerique des flammes dans l'âtre, incitent le désir à écouter un conte, une histoire :

« …et io li o contato ke ciò il dono de le lengue come li apostoli et ke ciò il dono de la Visione come le madalene perké vado per la silva et vedo il santo Baudolino a cavallo di un lioncorno color del lacte con suo Corno a tortilione proprio là dove i chavalli anno quello ke per noi è il Naso[2] ».

Le garçon dit qu'il possède deux dons paranormaux : la glossolalie et la « Vision » et qu'il lui arrive assez souvent pendant ses errances dans la forêt de voir saint Baudolino à cheval sur une licorne. Il raconte d'autres aventures qui divertissent le seigneur, qui rit comme « un Fol ». Pour lui faire plaisir, et aussi en espérant de recevoir une autre pièce d'or, le petit malin lui raconte qu'il a eu une vision où le saint lui a prédit la victoire de l'empereur allemand :

«… ho detto ke due notti prima mi era apparso il Sancto Baudolino et mi aveva deto ke l'imperatore fa una grande vittoria a Terdona perké Fridericus era il signore unico et vero di tutta Longobardia complexa la Frasketa[3] ».

Galiaudo, le père de Baudolino, a compris que c'est là une occasion de se débarrasser d'« un mangia pane » qui ne trouve mieux à faire qu'inventer des balivernes et vagabonder à travers « chemins » et « buissons ». Le seigneur amène l'enfant au camp impérial et lui demande de raconter la vision sur la victoire devant tous ces soldats ; et c'est seulement là que Baudolino comprend que le noble chevalier « con la barba rossa » est l'empereur Frédéric « in

[1]Loc.cit ; (« un brouillard à couper au couteau »).
[2]Ibidem, pp. 11-12 ; (« et moi j'ai lui conté que j'ai le don des langues come les apostoles et que j'ai le don de la Vision come les madelènes par ce que je vais dans la forêt et je vois le saint Baudolino a cheval sur un unicorne couleur de lait avec sa Corne en tortillon juste là où les chevax ont ce que pour nous est le Nez »).
[3]Ibidem, p. 13 ; (« j'ai dit que deux nuits avant m'est apparu le Sainct Baudolino et il m'a dit que l'empereur va remporter une grande victoire a Terdona car Fridericus est le seignor unic et vrai de toute la Longbardie complexa la Frasketa »).

karne et ossa ». Ce que le garçon fit alors est plutôt une mise en scène de la vision. Il fait semblant de la vivre en direct :

« et io mi sbatto giù come se avessi il mal caduco et strabaccolo gli ocki et mi faccio uscire la bava di bocca et grido io vidi io vidi et raconto tutta la storia di San Baudolino…[1]».

Le jeune Baudolino imite ici une crise épileptique, vue sans doute quelque part, et raconte l'histoire tout en criant, comme quelqu'un qui vit une expérience exaltante, invisible aux yeux de ses semblables. Sa représentation insuffle courage et confiance absolue à son public guerrier. Ces serviteurs de la « gran brutta Bestia[2] » qu'est la guerre, détruisent tout sur leur chemin, et jusqu'au soir Terdona est réduite en cendres. Le lecteur découvre la contre partie de cet épisode lorsqu'à l'aide d'une autre intervention céleste (de saint Pierre, cette fois-ci), Baudolino, adulte à présent, aide ses concitoyens à remporter la victoire contre l'empereur et sauver ainsi leur ville.

Toutes ces visions (couchées par Baudolino sur les feuillets de parchemin dérobé à l'évêque Otton) sont exposées dans un récit qui sert d'incipit au roman. Ce récit est, comme nous l'avons déjà dit, un cadre miniaturé qui contient la plupart des aspects développés tout au long du macro-récit : les activités de voyant, de chroniqueur et de falsificateur de Baudolino, une guerre, un siège, une expérience sexuelle (de deux enfants), un animal fabuleux (l'unicorne), la glossolalie, etc.

Analysons maintenant l'autre classe de visions mentionnées oralement dans l'exposé de Baudolino. Les récits de vision festonnent le récit cadre où Baudolino (approchant la soixantaine) raconte à Nicétas, sa vie et les exploits de son empereur. Comme ce soir de jadis, quand il a raconté ses aventures et ses fantaisies au seigneur allemand, le vin et la nourriture ne manquent pas. Le Grec est un bonhomme grassouillet qui aime profiter des bonnes choses de la vie. Pour mieux suivre l'histoire de son interlocuteur, il demande qu'on lui apporte à boire et à manger. Un autre jour, il se fait soigner le visage pendant qu'il est en train d'écouter Baudolino. Le feu ne manque pas non plus, mais à présent c'est toute une ville qui est embrasée ; des flammes géantes et voraces avalent la ville assiégée par les croisés latins. Le

[1]Ibidem, p. 15 ; (« je tremble comme si j'avais le mal caduc et je roulle les yeux et je fais sortir des baves de la bouche et je crie j'ai vu j'ai vu et je conte toute l'historie de Saint Baudolino… »).
[2]Ibidem, p.15 ; Baudolino emploie l'expression de son père Galiaudo, pour suggérer le spectacle apocalyptique qui se déployait devant lui.

premier (en ordre chronologique) de ces récits de visions relatés par Baudolino au dignitaire byzantin, est celui où son ami Abdul raconte l'hallucination (de son enfance quand il se trouvait séquestré par le vieux mercenaire) qu'il a eue sous l'effet du miel vert avec lequel Aloadin faisait « rêver » ses prisonniers. Profitant de la négligence des gardiens, l'enfant mange deux grosses cuillers de cette pâte verte visqueuse et tout à coup il commence à voir des choses étonnantes:

> « Io mi trovavo nel deserto, o meglio in un'oasis, et vedevo arrivare una carovana splendida, dai cammelli tutti adorni di pennacchi, e una schiera di mori coi turbanti colorati, che battevano su dei tamburi e suonavano cimbali. E dietro a loro, su un baldacchino portato da quattro giganti, veniva Lei, la principessa. Io non so più dirti com'era, era così… come dire… sfolgorante che ne ricordo solo un barbaglio, uno splendore abbagliante…[1]».

Abdul n'a même pas vu le visage de la princesse, car elle était voilée. C'est la « dolcezza infinita[2] » ressentie dans son cœur qui l'a rendue inoubliable. Cette vision, qui n'était qu'une illusion, devient l'obsession de son existence tout entière. Le garçon arrive finalement à fuir Aloadin et ses gardes eunuques, et à rejoindre sa famille. Avant de fuguer il s'empare d'un des pots du fameux miel. Il dit qu'au début il n'osait pas en goûter ; il craignait que « la maledetta sostanza[3] » le ramène à nouveau dans l'oasis et qu'elle lui fasse « rivivre all'infinito la sua estasi[4] ». Mais, il ne résiste pas longtemps à la tentation et, afin de trouver l'inspiration pour ses chansons (qui chantaient la beauté de sa princesse éloignée), Abdul goûte de temps en temps un tout petit peu de ce miel qui lui procurait de courts moments d'extase. Ce soir-là, en pensant qu'il pourrait lui aussi avoir une vision de son impératrice bien-aimée, Baudolino prend un peu du miel de son ami. La vision ne se produit pas, mais il ressent « un lieve torpore, e il desiderio di ridere[5] » et surtout « la mente eccitata », une surprenante excitation de l'esprit. Ce n'est pas de Béatrix que Baudolino (légèrement enivré) se met à parler à son ami, mais du Prêtre Jean. C'est alors qu'Abdul parle à Baudolino d'un autre jeune, l'érudit Boron qui fréquentait assidûment la bibliothèque Saint-Victor. Celui-ci

---

[1]Ibidem, p. 96; (« Je me trouvais dans le désert, ou mieux dans une oasis, et je voyais arriver une caravane splendide, aux chameaux tous ornés de panaches, et un cortège de Maures avec leurs turbans colorés, qui battaient sur des tambours et jouaient des cymbales. Et derrière eux, sur un baldaquin porté par quatre géants, venait Elle, la princesse. Je ne sais plus dire comment c'était, c'était si... comment dire...fulgurant que je ne me rappelle que d'un ravissement, d'une splendeur éclatante »).
[2]Loc.cit.; (« douceur infinie »).
[3]Ibidem, p. 97; (« la maudite substance »).
[4]Loc.cit.; (« revivre son extase à l'infini »).
[5]Loc.cit.; (« légère torpeur et une envie de rire »).

les fascine depuis la première rencontre et ils deviennent amis. Le second récit de vision insérée dans le récit cadre est celui où Boron raconte « en direct » sa vision du Paradis.

« Là, e accennava a un angolo della stanza. Vedo un luogo dove crescono prati ameni e verdeggianti, ornati di fiori ed erbe profumate, mentre intorno aleggia ovunque un odore soave, e aspirandolo non sento più alcun desiderio di cibo o di bevanda. C'è un prato bellissimo con quattro uomini di venerando aspetto, con in capo corone d'oro e rami di palma nella mani… Sento un canto, percepisco un odore di balsamo, oh moi Dio, avverto in bocca una dolcezza come di miele… Vedo una chiesa di cristallo con un altare in mezzo da cui esce un'acqua bianca come latte. La chiesa, dalla parte del meriggio sembra una pietra preziosa, dalla parte australe è color sangue, a occidente bianca come neve, e sopra di essa brillano innumerevoli stelle più splendenti di quelle che si devano nel nostro cielo. Vedo un uomo coi capelli bianchi come neve, pennuto come un uccello, gli occhi che quasi non si scorgono, coperti come sono di sopracciglia che spiovono candide. Mi addita un albero che non invecchia mai e guarisce da ogni male chi siede alla sua ombra, e un altro con le foglie di tutti i colori dell'arcobaleno[1] ».

Abdul interprète la vision de Boron comme étant le fruit de ses lectures que le vin a fait ressurgir ; en la figure de ce vieux, il croit reconnaître Brandan, le saint navigateur originaire de son île natale. Le voyant n'est pas d'accord avec son interprétation, il les assure que ce qu'il voit est une contrée située au voisinage de l'Inde :

« No, no, la mia non è un'isola, s'infiammava Borone, è una terra prossima all'India, dove vedo uomini con le orecchie più grandi delle nostre, e una duplice lingua, così che possono parlare con due persone alla volta[2] ».

Baudolino fait des analogies entre ces trois *locus amoenus* : le Parais terrestre, l'île regorgeant de merveilles découvertes par saint Brandan aux derniers confins du monde, et le royaume du Prêtre Jean :

---

[1]Ibidem, pp. 102-103; (« Là, et il indiquait un coin de la chambre. Je vois un lieu où poussent des prés amènes et verdoyants, ornés de fleurs et d'herbes parfumées, alors que tout autour flotte partout une odeur suave, et en l'inhalant je ne sens plus aucun désir de manger ou de boire. Il y a un pré très beau avec quatre hommes d'aspect vénérable, des couronnes d'or sur la tête et des rameaux de palmier dans les mains... / J'entends un chant, je perçois une odeur de baume, oh mon Dieu, je perçois dans ma bouche une douceur comme de miel... Je vois une église de cristal avec un autel au milieu d'où sort une eau blanche comme du lait. L'église, du côté septentrional a l'air d'une pierre précieuse, du côté austral elle est couleur du sang, à l'occident aussi blanche que neige, et au-dessus d'elle brillent d'innombrables étoiles plus resplendissantes que celles qu'on voit dans notre ciel. Je vois un homme aux cheveux blancs comme neige, couvert de plumes comme un oiseau, les yeux qu'on n'aperçoit presque pas, couverts comme ils sont de sourcils argentés qui retombent. Il me montre un arbre qui ne vieillit jamais et guérit de tout mal ceux qui s'assoient à son ombre, et un autre avec ses feuilles de toutes les couleurs de l'arc-en-ciel »).

[2]Ibidem, p. 103; (« non, non, la mienne n'est pas une île, s'enflammait Boron, c'est une terre proche de l'Inde, où je vois des hommes avec des oreilles plus grandes que les nôtres, et une langue double, si bien qu'ils peuvent parler à deux personnes à la fois »).

« È evidente che se meraviglie tali esistite e ancora esistono non solo nel Paradiso Terrestre, ma anche in isole dove Adamo ed Eva non hanno mai posto piede, il regno di Giovani dovrebbe essere assai simile a quei luoghi[1] ».

Il précise que ce qu'ils cherchent à se représenter est « un regno dell'abbondanza e della virtù, dove non esistono la menzogna, l'avidità, la lussuria[2] ». Bien des années plus tard, la quête de ce royaume idéal s'associe à la quête du Graal. Abdoul (à qui rien n'arrive à faire oublier sa passion) a aussi la vision du Paradis, mais il espère voir à tout moment apparaître sa bien-aimée. Pour lui le voyage vers le lointain royaume du Prêtre Jean se superpose à la recherche de sa princesse chimérique.

Le troisième récit de vision « provoquée » est celle du palais du Prêtre Jean. Dans le onzième chapitre, Baudolino et ses amis inventent une demeure royale à la hauteur de Jean, ce roi des rois du monde. Les trois amis accueillent dans leur groupe le Poète et le rabbi Salomon. Une nuit, tous les cinq réunis dans la chambre de Baudolino pratiquent encore une fois l'art de « rêver ». À l'aide du vin et du prodigieux miel vert, ils s'adonnent à « voir », et non pas à « penser » le palais du Prêtre :

« Inspirato dal genio del luogo, Abdul si risolse a rivelare ai nuovi amici il segreto del miele verde, dicendo che avrebbe potuto aiutarli non a pensare, bensì vedere direttamente il palazzo del Prete[3] ».

Plus expérimenté que ses compagnons dans l'art du « voir », le jeune rabbin croit fermement que la vision, (ce flux d'images mouvantes qui se modifient et se métamorphosent continuellement) s'apparentent au monde onirique :

« La visione è simile ai sogni, dove le cose si transformano l'une nell'altra, non alle immagini delle vostre chiese, dove le cose rimangono sempre uguali a se stesse[4] ».

Comme réponse à la proposition d'Abdul, Solomon dit qu'il sait des moyens beaucoup plus mystiques pour obtenir des visions :

---

[1]Ibidem, p. 104; (« Il est évident que si de telles merveilles ont existé et existent encore non seulement dans le Paradis Terrestre mais aussi dans des îles où Adam et Eve n'ont jamais mis les pieds, le royaume de Jean devrait être fort semblable à ces lieux »).
[2]Loc.cit. ; (« un royaume de l'abondance et de la vertu où le mensonge, l'avidité, la luxure n'existent pas »).
[3]Ibidem, p. 135; (« Inspiré par le génie du lieu, Abdul se décida à révéler aux nouveaux amis le secret du miel vert, disant qu'il pourrait les aider à ne pas penser mais à voir directement le palais du Prêtre »).
[4]Ibidem, p. 132; (« La vision est semblable aux rêves, où les choses se transforment les unes dans les autres »).

« …alla notte gli bastava mormorare le molteplici combinazioni delle lettere del nome segreto del Signore, facendole girare sulla lingua come un rotolo, senza farle mai riposare, ed ecco che ne nasceva un gorgo e di pensieri e di immagini, sino a che piombava in uno sfinimento beato[1]».

Le pays du Prêtre évoquait à Salomon le royaume oriental, mentionné dans les textes hébreux, où vivent encore les dix tribus perdues d'Israël et où l'on parlait encore la langue qu'Adam parlait avec Dieu avant la chute (qui lui a coûté l'immortalité). Le rabbi avoue à ses camarades que si un tel royaume existait il consacrerait volontiers sa vie à le chercher.

La première vision est celle du Poète. Suspicieux au début, le Poète mélangea le miel et le vin et, abandonnant finalement toute réserve, il arrive à « déraisonner » mieux que tous les autres :

« Ed ecco che, raggiunto il giusto stato di ebbrezza, aiutandosi con pochi malfermi tratti che tracciava sulla tavola intingendo il dito nel boccale, propose che il palazzo dovesse essere como quello che l'apostolo Tommaso aveva fatto construire per Gondoforo, re degli indiani : soffitti e travi di legno di Cipro, il tetto di ebano, e una cupola sormontata da due pomi d'oro risplendava di giorno alla luce del sole et le gemme di notte alla luce della luna[2] ».

On remarque qu'au début la vision du Poète est calquée sur un modèle concret, un récit qu'il a lu quelque part, et où on disait que l'apôtre Thomas avait fait bâtir pour un roi de l'Inde une magnifique coupole. Ensuite, il lâche prise complètement et c'est à partir de là qu'il entre vraiment dans un monde onirique :

« …e aveva incominciato a vedere porte di sardonica miste a corna del serpente ceraste, che impediscono a chi vi passa di introdurre del veleno all'interno, e finestre di cristallo, mense d'oro su colonne di avorio, lumi alimentati con balsamo, et il letto del Prete di zaffiro, onde proteggere la castità …[3] ».

Le deuxième qui raconte ce qu'il voit, est Abdul. Il perçoit le palais perché sur une montagne en onyx, ayant une cime lissée et aussi resplendissante que la lune. Il voit un temple circulaire avec une coupole en or. D'or pur sont aussi les murs de ce temple, ornés de pierres précieuses si scintillantes qu'elles génèrent de la chaleur en hiver et de la fraîcheur en été.

[1]Ibidem, p. 135; (la nuit il suffit de murmurer les multiples combinaisons des lettres du nom secret du Seigneur, en les faisant tourner sur la langue tel un rouleau, sans jamais les laisser se reposer, et volià qu'il en naît un tourbillon de pensées et d'images, jusqu'à ce qu'on tombe dans un béat épuisement »).

[2]Ibidem, pp. 135-136; (« Et voilà qu'une fois atteint l'état adéquat d'ivresse, en s'aidant de quelques traits tremblants qu'il traçait sur la table de son doigt trempé dans le bocal, il propose que le palais devrait être comme celui que l'apôtre Thomas avait fait construire pour Gundophore, roi des Indiens : plafonds et poutres en bois de Chypre, le toit d'ébène, et une coupole surmontée de deux pommes d'or sur chacune desquelles brillaient deux escarboucles, si bien que l'or resplendissait le jour à la lumière du soleil et les gemmes la nuit à la lumière de la lune »).

[3]Ibidem, p. 136; (« … et il avait commencé à voir des portes de sardonyx mélangée de corne du serpent céraste empêchant qui la franchit d'introduire du poison à l'intérieur, et des fenêtres de cristal, des tables d'or sur des colonnes d'ivoire, des lumières qu'alimente du baume, et le lit du Prêtre en saphir pour protéger sa chasteté… »).

Jusqu'ici son récit ne présente aucun signe d'anomalie, il s'encadre dans une sorte de rêverie bien sage. Ensuite, la vision prend une tournure insolite, elle gagne en profondeur. Le palais se métamorphose en une « immagine del cosmo ». Sous le pavement de cristal du palais nagent des poissons multicolores et de fabuleuses créatures marines. Abdul parle de miroirs qui montrent tout ce qui arrive, et le Poète s'empresse de dessiner un de ces miroirs. Boron (« qui, jusqu'alors, avait cuvé en silence l'effet du miel vert) intervient et complète les dires du Poète. Baudolino et Rabbi Solomon prennent eux aussi la parole. Baudolino fait une blague et le rabbin lui fait remarquer l'*absurdité* de sa fantaisie. Froissé, le Poète invite ce dernier à se taire. Ces controverses montrent que la vision s'est brisée. Le texte semble nous montrer que l'excès d'égotisme du Poète et le surplus de raisonnement de Salomon est nuisible à la vraie « vision ». Le seul d'entre eux qui navigue encore sur les mers du songe est le jeune barde épris d'un mirage :

« Abdul seguiva quei discorsi sorridendo con gli occhi perduti nel vuoto, e Baudolino capiva che in quello specchio avrebbe voluto scorgere almeno l'ombra della sua principessa lontana[1] ».

Ce paragraphe entretient une relation spéciale avec le chapitre qui l'inclut ; il exprime la capacité d'Abdul de maîtriser cet art du « rêver » ; et se trouve en rapport analogique avec d'autres chapitres du livre, notamment avec celui où le miroir des gymnosophistes, par ses pouvoirs extraordinaires, aide Abdul, qui se meurt, à sentir la présence de sa princesse, et à rentrer dans son monde illusoire et à y rester pour toujours.

Nous avons vu que, pour « voir » le Paradis et le palais de Jean, les jeunes provoquent la vision, ils se servent de substances qui altèrent leur perception. Quand ils se mettent à écrire (sur un parchemin de bonne qualité et jamais gratté, dérobé par Abdul du scriptorium de l'abbaye de Saint-Victor) la fameuse lettre du Prêtre à Barberousse, Baudolino décide qu'ils doivent oublier le miel parce que ce soir-là ils fallaient être éveillés, lucides.

Pendant la rédaction de la lettre, Baudolino (qui dictait) et Abdul (qui écrivait) se rendent compte que, si eux deux devaient se limiter au vin, les autres (« témoins » et aussi « sources de la révélation ») devaient, au contraire, être stimulés. Abdul leur propose donc du miel vert afin qu'on incite leur imagination, qu'on les aide à « délier » leurs « idées ». Sous

[1]Ibidem, p. 137; (« Abdul suivait ces discours en souriant, les yeux perdus dans le vide, et Baudolino comprenait que dans ce miroir il aurait voulu voir couler au moins l'ombre de sa princesse lointaine »).

l'effet du miel Kyot et Boron (ces deux « spécialistes » du Graal) racontent chacun leur vision.

« Oh sì, stava dicendo Kyot, c'è un grande salone, e fiaccole che illuminano la sala con un chiarore che mai se ne potrebbe immaginare uno simile. E appare un valletto che impugna una lancia di tale bianchezza che riluce al fuoco del camino. Dalla punta della lancia esce una goccia di sangue e cola sulla mano del valletto… Poi arrivano altri due valletti con candelabri d'oro niellati, su ciascuno dei quali brillano almeno dieci candele. I valletti sono bellissimi…Ecco, ora entra una damigella che tiene il Gradale, e si sta diffondendo per la sala una gran luce… Le candele impallidiscono come la luna e le stelle quando si leva il sole. Il Gradale è fatto dell'oro più puro, con straordinarie pietre preziose incastonate, le più ricche che esistano per mare e per terra… E ora entra un'altra fanciulla che porta un piatto d'argento…[1] ».

Ce fragment est inspiré par le conte du Graal du poète et chevalier allemand Wolfram Eschenbach, qui dans son *Parzival* exprime le dédain pour la version de Chrétien de Troyes, et déclare que sa source était un poète appelé Kyot qui vivait en Provence. Le romancier Eco donne vie à cet inconnu Kyot, qui serait plutôt un auteur que Wolfram a inventé dans le but de « libérer » sa créativité. Le lecteur de *Baudolino* apprend que ce jeune homme, natif de la région de Champagne, vient de rentrer d'un voyage en Bretagne, l'âme encore embrasée d'histoires de chevaliers errants, ensorceleurs, fées et sortilèges, que les habitants de ces contrées racontent le soir autour du feu.

La description de ce monde onirique où Kyot évolue sans quitter pourtant la chambre, est interrompue brutalement par les questionnements irritants du Poète au sujet du Graal. L'agressivité des paroles de ce dernier bloque Kyot qui ne voit plus rien, sauf une lumière. C'est alors que Boron prend la relève :

« Tu vedi solo una luce, disse allora Borone, ma io vedo di più. Ci sono fiaccole che illuminano la sala, sì, ma ora si ode un tuono, un tremito terrible, come se il palazzo sprofondasse. Cala una grande tenebra… No, ora un raggio di sole illumina il palazzo sette volte più di prima. Oh, sta entrando il santo Gradale coperto di un drappo di velluto bianco, e al suo ingresso il è invaso dai profumi di tutte le spezie del mundo. E a mano a mano

[1]Ibidem, pp. 143-144 ; (Oh oui, disait Kyot, il y a un grand salon, et des torches qui éclairent la salle d'une clarté telle que jamais on n'en pourrait imaginer de pareille. Et un valet apparaît, qui empoigne une si blanche lance qu'elle brille au feu de la cheminée. De la pointe de la lance sort une goutte de sang qui coule sur la main du valet... Puis arrivent deux autres valets avec des chandeliers d'or niellés où brillent au moins dix chandelles sur chacun d'eux. Les valets sont très beaux... Maintenant voici qu'entre une demoiselle qui tient le Gradale, et une grande lumière se répand à travers la salle... Les chandelles pâlissent comme la lune et les étoiles quand se lève le soleil. Le Gradale est fait de l'or le plus pur, avec, serties, d'extraordinaires pierres précieuses, les plus riches qui existent de par la mer et de par la terre... Entre à présent une autre jouvencelle qui porte un tailloir d'argent… »).

che il Gradale passa attorno alla tavola i cavalieri vedono i loro piatti riempirsi di tutti i cibi che potevano desiderare…[1] ».

À son tour, Boron est interrompu par la question agaçante du Poète qui voulait savoir à quoi ressemblait le Graal. Il emploie des appellations blasphématoires comme « ce maudit Gradale » ou « ce Gradale du diable ». Plus encore quand Boron lui répond et lui dit que celui-ci est « une coupe », il veut savoir comment il le sait. Boron, qui (lui non plus) ne voit plus rien à présent, lui rétorque d'une manière obstinée :

« Lo so perché los o, si ostinava Borone. Me l'hanno detto[2] ».

Sa réplique met hors de lui le Poète qui commence à proférer des blasphèmes et des insultes :

« Sembra che hai una visione e poi racconti quello che ti hanno detto e non vedi ? Ma sei peggio di quel coglione di Ezechiele che non sapeva quel che vedeva perché questi giudei non guardano le miniature e ascoltano solo le voci![3] ».

Entre autres, il l'accuse d'avoir menti à ses compagnons. Le Poète insinue que Boron n'a rien vu, et qu'en fait il a tout simplement raconté ce qu'il a lu et entendu dire au sujet du Graal. Il s'en prend aussi à Salomon et à toute la tradition prophétique de l'Ancien Testament. Baudolino doit intervenir pour calmer les esprits. Ensuite, chacun d'eux exprime ses convictions sur la forme du légendaire objet. Boron soutient qu'il est la coupe sainte où Jésus a consacré le vin à la dernière Cène, et où Joseph d'Arimathie a recueilli le sang du Christ crucifié. Selon Kyot, le Graal n'est pas une coupe, mais un *lapis ex coelis*, une pierre céleste tombée sur la terre. Le Poète exige que cette relique des reliques soit un « objet prodigieux », qu'elle soit la lance qui a percé la côte du Sauveur. Aux suggestions de Salomon, qui dit qu'ils devraient employer « un terme plus imprécis », Baudolino trouve que le mieux serait de dire que le Prêtre envoie à l'empereur « uno scrigno, un cofano, un'arca[4] ». Rabbi trouve que

[1]Ibidem, p. 144 ; (« Tu ne vois qu'une lumière, dit alors Boron, mais moi je vois davantage... Des flambeaux illuminent la salle, oui, mais à présent on entend un coup de tonnerre, un terrible tremblement, comme si le palais s'effondrait. Tombe une grande ténèbre... Non, maintenant un rayon de soleil illumine le palais sept fois plus qu'avant. Oh, voilà qu'entre le saint Gradale couvert d'un drap de velours blanc, et à son entrée le palais est envahi par les parfums de toutes les épices du monde. Et, au fur et à mesure que le Gradale passe autour de la table, les chevaliers voient leurs plats se remplir de toutes les nourritures qu'ils pouvaient désirer... »).
[2]Loc.cit ; (« Je le sais parce que je le sais », s'ostinait Boron. On me l'a dit »).
[3]Loc. cit. (« On dirait que tu as une vision et puis tu racontes ce qu'on t'a dit et tu ne vois pas ? Mais tu es pire que ce coyon d'Ezéchiel qui ne savait pas ce qu'il voyait parce que ces espèces de Juifs ne regardent pas les enluminures et qu'ils n'écoutent que les voix! »).
[4]Ibidem, p. 146; (« un écrin, un coffre, une arche »).

l'idée n'est pas du tout mauvaise. À son avis, la représentation du Graal sous forme d'écrin, apporte en même temps mystère et révélation. L'image du coffre « apre la via al vortice dell'interpretazione[1] ». On reconnaît, transposé dans cette phrase prononcée par Salomon, le principe de l'ambiguïté de la théorie de la poétique de l'œuvre ouverte. Dans ce chapitre qui expose la rédaction *in progress* de cette lettre, on retrouve un autre principe de la poétique narrative de l'écrivain : celui de la véracité du monde possible :

> « Basta che sia vero (…), aveva detto Baudolino, l'importante è non raccontare favole[2] ».

Dans cette lettre le groupe de *rêveurs éveillés* met des listes d'animaux exotiques et fantastiques, de pierres précieuses, de races de monstres, d'épices d'Orient. Présentée tout d'abord sous forme de travail en cours, la lettre, rédigée sur un parchemin « vierge », est perfectionnée par Baudolino tout au long des années suivantes ; par analogie, cette lettre raturée et retravaillée (qui est une forme scripturale en devenir) ressemble à la chronique de l'enfant Baudolino. Par son contenu, la lettre est une image miniaturisée de la macro-écriture qui l'englobe.

Pour Baudolino et ses amis le Paradis et le palais du Prêtre fusionnent : « Paradiso (…) è come il palazzo del Prete Giovanni[3] », dit Baudolino à son père mourant.

La description qu'il fait du Paradis est celle d'un palais orné d'or et de pierres précieuses (onyx, cristal, jaspe, améthyste, sardoine, cornaline, chrysolithe) où Dieu est assis sur son grand trône, au-dessus duquel « voleranno degli angeli cantando canzoni dolcissime[4] ». Le vieux paysan dit que dans un lieu pareil il y aura aussi des diables pour chasser ceux comme lui qui sentent le purin. Il ordonne à Baudolino de se taire et lui dit qu'il meurt vraiment parce qu'il commence à voir le Paradis :

> « O Signore, ecco che adesso muoio davvero perché sto vedendo il Paradiso[5] ».

Quand le fils lui demande en sanglotant ce qu'il voit, Gagliaudo dit qu'il voit une étable identique à la leur, mais propre, et que là, il y a sa vieille vache Rosina (qu'on a gavée de nourriture pour faire croire à l'empereur que son adversaire a plus de provisions de nourriture, et donc de ressources, que les troupes impériales, et le convaincre ainsi

---

[1]Loc. cit.; (« ouvre la voie au tourbillon de l'interprétation »).
[2]Ibidem, p. 148; (« Il suffit que ce soit vrai (…), avait dit Baudolino, l'important c'est de ne pas raconter des histoires »).
[3]Ibidem, p. 281; (« le Paradis (…) est comme le palais du Prêtre Jean »).
[4]Loc.cit; (« volent des anges chantant des chansons très douces »).
[5]Loc.cit.; (« O Seignor, voilà que maintenant je meurs vraiment parce que je vois le Paradis »).

d'abandonner le siège de la ville d'Alexandrie). Ici, il y a sa femme, la maman de Baudolino, et il se met à lui parler comme s'il la voyait au coin de la pièce :

«… brutta di sgraziata adesso mi dici dove hai messo il forcone per la palta…[1] ».

Ensuite, le vieux paysan rend son âme, mais ses yeux béants fixent encore l'étable céleste :

« Gagliaudo aveva fatto un rutto, aveva lasciato cadere la scondella, ed era rimasto con gli occhi spalanchati a fissare la sua stalla celeste[2] ».

Une autre vision à l'approche de la mort est celle d'Abdul (qui identifiait le Paradis et le royaume du Prêtre Jean avec l'endroit lointain où vivait sa princesse). Empoisonné par le venin de la bête monstrueuse, Abdul perd sa vue. Baudolino met devant les yeux de son ami mourant le miroir prodigieux des gymnosophistes. La magie du miroir l'aide à voir l'objet de ses désirs et de sa quête : « Je te vois, ô ma dame », dit Abdul d'une voix faible. Il s'exclame devant la beauté de sa bien-aimée et lui adresse la parole. Il prononce de très belles phrases, chargées de sensibilité et d'euphorique poéticité :

« Oggi celebriamo una morte giconda, quella del moi dolore. Oh, dolce signora, tu sei stata il moi sole e la mia luce…[3]».

Ensuite, il a un moment de lucidité et se demande si ce qu'il est en train de voir n'est qu'un mirage de plus : « Ma forse è un sogno?[4] ». C'est alors que Baudolino lui murmure à l'oreille le vers « cos'è la vita se non l'ombra di un sogno che fugge ?[5] ». Le pauvre malheureux croit que c'est la princesse qui lui répond, il embrasse le miroir et rend son dernier souffle. Ses amis lui creusent une fosse, ils l'enterrent avec son instrument sur la poitrine et le miroir sur les yeux, ils le pleurent et ensuite poursuivent leur route.

Passons maintenait aux autres récits oniriques du livre : le rêve prémonitoire de Baudolino sur la mort de l'empereur, l'hallucination auditive et sensorielle où Baudolino entend la voix de Colandrina et le rêve érotique de Baudolino provoqué par l'ingestion du fameux miel.

---

[1]Loc.cit. ; (« espèce de malheureuse tu vas me dire à présent où t'as mis la fourche pour les bouses »).
[2]Ibidem, p. 282; (« Gagliaudo avait fait un rot, il avait laissé tomber le bol, et est resté les yeux fixés sur son étable céleste »).
[3]Ibidem, p. 359; (« Aujourd'hui nous célébrons une mort joyeuse, celle de ma douleur. Oh, douce dame, tu as été mon soleil et ma lumière »).
[4]Loc.cit.; (« Mais peut-être est-ce un songe? »).
[5]Ibidem, p. 360; (« qu'est-ce que la vie, sinon l'ombre d'un songe qui s'enfuit ? »).

Dans le château d'Ardzrouni, après la scène de la cérémonie mystique du Graal (où le fidèle Kyot boit du liquide prodigieux versé par Frédéric dans le calice), les amis s'installent devant la porte de la chambre de leur empereur. Baudolino s'endort et fait un rêve sur un Graal « noir » auquel sa femme Colandrina buvait et ensuite mourait :

« Dormivo in modo ansioso, e mi risvegliavo dopo brevi sogni patosi, come per interrompere un incubo. Nel dormiveglia vedevo la mia povera Colondrina che beveva da un gradale di pietra nera e stramazzava morta al suolo[1] ».

Au niveau intradiégétique, ce rêve est une reprise partielle de l'épisode antérieur où Kyot buvait le contrepoison du Graal et, en même temps, il anticipe l'histoire à venir : le lendemain matin ils trouvent Frédéric allongé sans conscience au milieu de la pièce et à côté de lui, tombé par terre, le Graal. Au niveau diégétique, le correspondant symétrique de ce triptyque d'images (Kyot-Graal, Colandrina-Graal, Frédéric-Graal) se réalise dans le chapitre « Baudolino stylite », où un personnage sage et aveugle, qui antan a connu Ardzrouni, révèle à Baudolino la vraie cause de la mort de Barberousse. Les brillantes déductions logiques de ce Pafnuzio, ainsi que sa passion pour la science et les merveilles technologiques, nous rappellent la figure de Guillaume de Baskerville. Selon le sage Pafnuzio, l'empereur affaibli (par le voyage et les combats) a eu des frissons et a allumé le feu dans la cheminée. Frédéric qui s'est senti plus mal qu'avant, a pensé qu'il avait été empoisonné, et il a bu le liquide contenu dans le Gradale. Ensuite, il s'est senti envahi par un sommeil lourd, et il est tombé par terre à cause de l'intoxication aux vapeurs de charbon, et non pas à cause du soi-disant contrepoison qui n'était au fait que de l'eau de source :

« Lo sventurato che aspira quell'aria mefitica sente una grande pesantezza alla testa, un tintinnio alle orecchie, respira con difficoltà e gli si offusca la vista…Buone ragioni per credersi avvelenato, e bere un contravveleno, e così ha fatto il tuo imperatore[2] ».

Lorsqu'ils découvrent le corps inanimé de Frédéric, ils sont convaincus qu'il était mort et ils décident de le jeter dans la rivière, en mettant ainsi en scène sa mort. Ce dernier qui se trouvait seulement en état de mort apparente, s'est noyé dans les eaux glacées et rapides du Kalikadnos et meurt pour de vrai.

---

[1]Ibidem, p. 315; (« Je dormais d'une manière anxieuse, et je me réveillais après de courts rêves pâteux, comme pour interrompre un incube. Dans le demi-sommeil je voyais ma pauvre Colandrina qui buvait à un gradale de pierre noire et tombait raide morte sur le sol ») ; les incubes sont des éntités maléfiques qui provoquent les cauchemars et se nourrisent de l'énergie vitale du dormeur.

[2]Ibidem, p. 515; (« L'infortuné qui aspire cet air méphitique sent une grande lourdeur à la tête, un tintement aux oreilles, il respire avec difficulté et sa vue s'obscurcit... De bonnes raisons pour se croire empoisonné, et boire un contrepoison, et ainsi a fait ton empereur »).

Une autre vision où l'on fait référence au Paradis est celle où la femme décédée de Baudolino dit que là où elle vit à présent il y a la Vierge Marie et les saints, et qu'elle les a suppliés pour lui accorder une courte entrevue avec son cher mari qui lui manque. Revenue du pays des morts pour rappeler à Baudolino sa mission, Colandrina est pour une deuxième fois l'héroïne des visions oniriques de Baudolino. Semblable au brouillard des lieux de son enfance, la noirceur la plus obscure de la région nommée Abcasia est aussi propice à l'apparition des visions. Lorsque ses compagnons se reposent, Baudolino, qui ne trouve pas son sommeil, cueille en tâtonnant un fruit d'un arbre, le mange et il se sent subitement envahi par une langueur ; dans cet état il ne sait plus s'il rêve ou s'il est éveillé. C'est alors qu'il ressent la présence de Colandrina et entend sa voix qui lui conseille de ne plus s'attarder dans ces contrées et de continuer sa route vers le royaume du Prêtre Jean. Baudolino sent qu'on lui effleure doucement la joue, et elle disparaît. Ensuite, le rêveur s'arrache de son « demi-sommeil » et fait des « sonni tranquilli[1] ». Le lendemain matin, il dit à ses compagnons qu'il est temps de se mettre en route ; et après quelques jours de marche ils réussissent à laisser derrière eux l'obscurité et à revoir la lumière du soleil.

Le dernier récit onirique est le rêve voluptueux de Baudolino, provoqué par l'ingestion du miel. Pendant le combat contre les huns blanc, Ardzrouni est atteint par une flèche et meurt. Après la fuite précipitée de Pndapetzim, Colandrino, le plus jeune et le plus inexpérimenté d'entre eux, est piqué par un serpent venimeux et meurt lui-aussi. Au départ ils étaient douze, à présent ils ne sont plus que six : « sei uomini e uno sciapode[2] », qui errent depuis des mois à travers le désert. Un jour ils rencontrent les cynocéphales, les hommes à tête de chien, qui les forcent à les suivre dans la forteresse d'Aloadin (que Baudolino la reconnaît de la description d'Abdoul, faite déjà depuis de longues années auparavant).

[1]Ibidem, p. 355; (« sommeils tranquilles »).
[2]Ibidem, p. 464; (« six hommes et un Sciapode »).

Hommes à tête de chien, in Odoric de Pordenone, *Itinerarium* (*Le Livre des Merveilles*)
Enluminure sur parchemin, Paris, Bibliothèque nationale de France.

Ils sont amenés devant le vieux Aloadin, qui décide qu'ils sont trop vieux et décrépits pour être envoyés dans ses missions meurtrières, et que le mieux est de les garder captifs et de leur faire faire du travail domestique. Enchaînés, les prisonniers se racontent continuellement les événements passés : Paris, Alexandrie, le marché de Gallipoli, le séjour chez les gymnosophistes et à Pndapetzim. Ils discutent à propos de la lettre du Prêtre et de la mort de Frédéric. Baudolino, qui vivait replié sur lui-même et pensait beaucoup à Hypatie, ne réussissait pas à se rappeler le visage de sa fabuleuse bien-aimée, mais il se rappelait seulement la joie qu'elle lui avait donnée. Un jour, le fidèle Gavagaï subtilise du miel vert aux eunuques et l'offre à son ami :

« Baudolino ne aveva presso, e aveva vissuto una notte d'amore con Ipazia. Ma verso la fine del sogno la giovane aveva mutato fatezze, aveva gambe agili, bianche e gentili come le donne degli uomini, e testa di capra[1] ».

Avec l'aide du miel vert, Baudolino réussit à voir la femme qu'il aime. Encore une fois, l'objet de son désir est procuré par la prodigieuse substance. Ce fragment de texte, qui met en abyme la scène amoureuse entre Baudolino et Hypatie, nous rappelle les paroles du rabbi Salomon à propos de la métamorphose des images oniriques qui se transforment les

[1]Ibidem, p. 467; (« Baudolino en avait pris, et il avait vécu une nuit d'amour avec Hypatie. Mais vers la fin du rêve, la jouvencelle avait changé d'apparence, elle avait des jambes agiles, blanches et aimables comme les femmes des hommes, et une tête de chèvre »).

unes dans les autres. Par la mutation d'images, ce mini-récit de rêve-vision affirme fermement sa nature onirique, et nous fait penser à la pratique du songe d'amour, « très prisé dans le lyrisme médiéval[1] ».

Dans ce rêve-vision, on peut parler d'une « mise en abyme du sujet[2] », terme que nous avons emprunté au chercheur Kéramat Movallali. La mise en abyme subjective qui s'opère dans ce fragment de texte (rapporté par le métanarrateur) montre un triple aspect : le dédoublement du sujet rêveur, la fusion entre le rêveur et le rêvant et la mise en évidence du *même* en tant que *différent*. Le sujet et l'objet (vus en rêve) se réfléchissant réciproquement, s'interpénétrant l'un avec l'autre et se fondant l'un dans l'autre, forment un tout intégral. Dans un tel contexte (où il y a fusion réciproque de toute chose) toutes les images et les éléments qui apparaissent finissent par ne plus faire qu'un seul (ils sont tous produits par la même psyché, par la même instance productrice, à la fois créatrice de la réalité du rêve et de la réalité de l'état de veille[3]).

Tous ces récits de rêve incrustés dans l'œuvre enchâssante ont une multitude d'éléments communs avec la diégèse principale, située à un niveau (narratif) distinct, celui de l'*éveil*, du « réel ». De ce fait, nous avons considéré qu'ils constituent une mise en abyme.

Figure de symétrie fractale, la mise en abyme onirique produit un effet de miroir de l'œuvre : à l'instar de ces récits de rêve entrelacés, l'œuvre devient une forme dynamique, ouverte aux métamorphoses.

3. La pensée *holiste*[4] des personnages d'Umberto Eco

Les personnages Adso, Hypatie, Casaubon et Belbo sont des êtres mystiques unis au tout. Ils vivent dans un monde où un immense réseau relie des événements de la vie des hommes aux livres, unit les plantes aux astres, et où chaque élément de ce monde (à savoir chaque personne, chaque pierre, chaque fleur, chaque corps céleste) *masque* le principe primordial et ultime de cet univers, Celui qui ne naît ni ne meurt. Roberto de la Griva vit lui

[1]Jean-Daniel Gollut, *Conter les rêves. La narration de l'expérience onirique dans les œuvres de la modernité*, José Corti, Paris, 1993, p. 22.
[2]La mise en abyme du sujet consiste dans « l'auto-représentation de celui-ci dans le récit qu'est le rêve » (K. Movallali, *Contribution à la clinique du rêve. La psychanalyse et les neurosciences*, L'Harmattan, Paris, 2007, p.49).
[3]Le niveau de réalité auquel cette instance se situe est autre (au-dessus ou en-dessus) que ces deux niveaux-là (de la veille et du rêve). Dans le contexte de l'œuvre littéraire, le niveau de réalité de cette instance correspond au monde de l'auteur (le principe créateur suprême).
[4]Le mot « holiste » provient du terme grec *holon* (« tout »).

aussi des expériences similaires ; parmi lesquelles on rappelle celle de la mystérieuse poudre de sympathie (qui dans la fiction montre que tous les constituants du monde subissent des influences communes) et les états méditatifs de ce naufragé dans lesquels il éprouve le sentiment de *faire un avec le cosmos*. Tous ces personnages constatent qu'ils se trouvent dans un monde où les choses se connectent inlassablement. Mais, leur observation ne s'arrête pas là, ils découvrent des synchronicités répétitives entre leur intériorité psychique et les objets ou les phénomènes du monde physique, extérieur. Les héros du *Pendolo di Foucault* cultivent passionnément ces coïncidences énigmatiques. Ils arrivent à croire en un monde d'illusions et à vivre un continuel délire interprétatif. Débuté comme un jeu innocent, le « Plan » les amènera à leur perte. Au fur et à mesure, Casaubon et Belbo se laissent prendre à l'ampleur et à la force de leur propre jeu. Ils suscitent l'intérêt et provoquent la colère d'autres « psychotiques » qui prennent le jeu au sérieux et qui sont prêts à tuer pour un secret inexistant. Dans *Mysterium Conjunctionis*, Jung a défini comme « coïncidence signifiante » un rapport entre des phénomènes apparemment non reliés par la causalité. Belbo, Casaubon et Diotalevi cultivent excessivement ce type de coïncidences qui finalement s'avèrent être les symptômes d'une pathologie. Ainsi, les synchronicités des personnages seraient provoquées par eux-mêmes, en écho à leur intérieur. Également, les « découvertes » d'Adso sont souvent en simultanéité (et en résonance) avec ses préoccupations intimes.

Pour les personnages des deux premiers romans d'Umberto Eco les signes signifient toujours quelque chose d'autre. En d'autres termes, ils sont des interprètes très actifs du grand *Livre* de la création. Adso de Melk et les trois protagonistes du *Pendolo di Foucault*, pratiquent une semiosis de la similitude (ou de la ressemblance) basée essentiellement sur une pensée *holiste* du monde et des événements. Adso, Belbo, Casaubon et Diotallevi sont tous des *visionnaires* sensibles aux symboles, et pour lesquels la séparation entre la réalité de l'état de veille et d'autres réalités (comme celle du rêve ou celle des livres) est extrêmement mince. Tout comme les « diaboliques » et les autres « mordus du mystère », ils se montrent attentifs à un niveau de réalité non perceptible immédiatement. À la fin de la *fiesta ésotérique* du Piémont où Agliè fait le guide pour eux et pour leur patron Garamond, Belbo a un moment de lucidité et affirme qu'il n'y a aucune différence entre lui (qui cherche Madame Bovary pour lui faire une scène) et ces fanatiques des sciences occultes. Il se rend compte que, tout comme les « diaboliques », lui et ses deux amis sont les victimes d'un délire interprétatif, mais il lui est impossible de s'arracher à cette psychose collective d'un sens caché des choses.

Nous proposons dans ce qui suit un regard transdisciplinaire sur l'œuvre romanesque d'Umberto Eco, et de sa relation à l'ontologique[1], ceci au travers de l'idée de mise en abyme.

3.1. La mise en abyme ontologique

Tout comme la mise en abyme onirique, la mise en abyme ontologique est une enclave narrative qui décrit un état particulier de la conscience des personnages. Pareillement au récit onirique, le récit ontologique a ses propres formules de début et de fin. Plus précisément, il s'agit d'un fragment de texte qui décrit une expérience méditative profonde, une épiphanie, une extase amoureuse ou mystique, etc. Le récit ontologique est un trait caractéristique de l'art narratif d'Umberto Eco. Sa fonction dans la fiction a une importance majeure : il a souvent pour but de faire réfléchir sur les données philosophiques, métaphysiques ou / et parfois poétiques de l'œuvre. Il va de soi que cette forme de mise en abyme est en rapport étroit avec le contexte culturel de l'époque en question. Le romancier se donne le plaisir de faire de la réalité représentée par le roman une réalité vécue, expérimentée directement, où les héros romanesques explorent une réalité différente, autre que celle de la veille quotidienne. L'aventure se passe à l'intérieur du microcosme, dans les profondeurs de leur psyché.

Commençons cette analyse par *Il nome della rosa*, roman issu, d'une part, de l'épiphanie vécue par le romancier lors d'un séjour dans une abbaye[2], et de l'autre part, de l'immense érudition de son auteur. Dans le chapitre « Quatrième jour », « Tierce » est décrit l'état d'Adso qui « voyait » la jeune fille partout dans la nature. Le novice, récemment initié au mystère de l'union érotique, vit un état *modifié* de la conscience où l'objet de son désir est vu, déchiffré, tout comme la divinité, dans chaque parcelle de vie, dans chaque brin d'herbe, dans chaque bête ou oiseau. En proie aux « mille mouvements d'âme » provoqués par l'amour, qui lui procurait « extase » et « une mystérieuse illumination », Adso avoue *voir* son amoureuse tout autour de lui (dans la nature et dans les activités des ouvriers de l'abbaye) :

---

[1]La notion d'ontologie vient du grec *to on* (« être ») et *logos* (« discours, langage »). Le mot « ontologie » apparaît au début du 17e siècle dans l'article « Abstractio » du *Lexicon philosophicum* de Rudolf Göckel (en 1613 exactement), où l'ontologie est définie comme la philosophie de l'être ou des transcendantaux ; le terme est repris par Johannes Clauberg, pour désigner la science première, qu'il appelle également « ontosophia ». L'ontologie correspond donc à la science qu'évoquait Aristote en disant : « il y a une science qui étudie l'Être en tant qu'être » ; aujourd'hui, elle est une partie de la philosophie qui a pour objet le sens de l'être (considéré simultanément en tant qu'être général, abstrait, archétypal et en tant qu'être singulier, concret, existentiel).

[2]Dans son adolescence l'écrivain a vécu quelque temps dans un monastère. Sur cet épisode et sur bien d'autres informations biographiques voir les entretiens avec Umberto Eco que le chercheur allemand Thomas Stauder a réalisés depuis une trentaine d'années : Thomas Stauder, *Gespräche mit Umberto Eco aus drei Jahrzehnten*, Verlag, Münster, 2012.

« La fanciulla mi appariva nella natura e nelle umane opere che mi circondavano. Cercai quindi, per felice intuito dell'anima, di immergermi nella distesa contemplazione di quelle opere. Osservai il lavoro dei vaccari che stavano portando i buoi fuori della stalla, dei porcai che recavano cibo ai maiali, dei pastori che aizzavano i cani a riunire le pecore, dei contadini che portavano farro e miglio ai mulini e ne uscivano con sacchi di buon cibo. Mi immersi nella contemplazione della natura, cercando di dimenticare i miei pensieri e cercando di guardare solo gli esseri come essi ci appaiono, e di obliarmi nella loro visione, giocondamente[1] ».

Absorbé dans sa contemplation *active*, le cœur léger et embaumé de félicité, Adso fait le tour de l'abbaye et *regarde* les êtres qu'il rencontre. La profondeur de son état est reflétée par l'expression *s'abîmer dans la vision* des êtres et des choses, autrement-dit il vit un état d'*ex-stasis*. Hors de l'état normal de la perception du monde extérieur, le jeune moine est en contact avec une dimension subtile de la réalité. Les deux formules finales : « dans cette bonne disposition d'esprit » et « le cours de mes songeries » confirment notre hypothèse selon laquelle le récit ontologique est une enclave narrative *isolable*, qui a comme but de multiplier les niveaux de la narration ; et par ailleurs de mettre en abyme le *réel* même, expérimenté par les personnages :

« In questa buona disposizione di spirito mi trovò il mio maestro quando, trascinato dai miei piedi e senza rendermene conto, compiuto quasi il periplo dell'abbazia, mi ritrovai dove ci eravamo lasciati due ore innanzi. Lì stava Guglielmo, e quanto mi disse mi distrasse dei miei pensieri e mi volse di nuovo la mente ai tenebrosi misteri dell'abbazia[2] ».

L'arrivée de Guillaume interrompt cet état de « songeries » incompatible avec la réalité ténébreuse de l'abbaye. Adso reprend le mode de pensée logico-déductif que son maître lui enseigne. Il serait injuste d'aller plus loin sans préciser que le mode de pensée du moine franciscain n'est absolument pas *stérile* de point de vue ontologique. Avant de passer au deuxième exemple de mise en abyme ontologique de ce roman nous souhaitons dire quelques mots sur la façon personnelle dont Guillaume vit l'*extase*. Selon notre interprétation, il est fort possible que ce vieux moine pratique une sorte de méditation (ou d'exercices spirituels) qui sous-tendent son activité cognitive. À notre avis, il est fort probable qu'il utilise une prière dite « monologique » comme support *transcendent* de ses investigations de

[1]*Il nome della rosa*, pp. 284-285; (« La jeune fille m'apparaissait dans la nature et dans les œuvres humaines qui m'entouraient. Je cherchai donc, par une heureuse intuition de l'âme, à me plonger dans la contemplation détaillée de ces œuvres. J'observai le travail des vachers qui menaient les bœufs hors de l'étable, des porchers qui remplissaient la bauge des cochons, des bergers qui excitaient les chiens à réunir les brebis, des paysans qui apportaient épeautre et mil aux moulins et en sortaient avec des sacs de bonne farine. Je m'absorbai dans la contemplation de la nature, en cherchant à oublier mes pensées et à ne regarder que les êtres tels qu'ils nous apparaissent, et à m'abîmer dans leur vision, joyeusement »).

[2]Ibidem, p. 287; (« C'est dans cette bonne disposition d'esprit que me vit mon maître quand, entraîné par mes pas et sans m'en rendre compte, ayant presque accompli un périple autour de l'abbaye, je me retrouvai où nous nous étions quittés deux heures auparavant. Là était Guillaume, et ce qu'il me dit détourna le cours de mes songeries pour diriger de nouveau ma pensée sur les ténébreux mystères de l'abbaye »).

détective, d'enquêteur de la réalité ; réalité qui est pour lui une construction culturelle (il l'a démontré à plusieurs reprises : rappelons seulement l'épisode du cheval Brunel ou celui où Béranger raconte l'histoire de sa « rencontre » avec le fantôme d'Adelme).

On trouve chez saint Jean Cassien (Ve siècle) l'une des premières formulations de ce qu'on appellera *la prière monologique*. Cette prière consiste à répéter continuellement une formule courte. La tradition hésychaste (mot grec *hésychia*, qui, dans l'hellénisme chrétien, désigne le « silence » et la « paix » de l'union à Dieu) privilégiera par la suite la répétition de la prière dite « de Jésus » ou « du cœur ». Il se peut que notre frère franciscain murmure automatiquement, tout simplement la formule « Mon Dieu, viens à mon aide » (Psaume 69,2) afin de solliciter que la Grâce divine l'accompagne dans ses recherches. Guillaume se fie certes à la raison et au déchiffrement des signes laissés par les choses naturelles : les traces des pieds sur la neige, les cheveux du cheval Brunel parmi les branches des arbustes, le doigt et la langue noire des moines empoisonnés, etc., mais, il est avant tout un moine, un religieux. Les quelques fragments où Adso décrit l'étrange comportement de son maître, nous font penser qu'il pratiquait une sorte de prière semblable à celle des moines hésychastes, cette « descente de l'intellect dans le cœur », qui s'opérait grâce à la répétition incessante des cinq mots : « Seigneur, Jésus aie pitié de moi ». Immobile, sur le grabat de sa cellule, le vieux franciscain prononçait « quelques monosyllabes, sans contracter un seul muscle de son visage ». Dans ses yeux apparaissait « une expression de vide et d'absence » ; ce qui suggère son « ravissement ». Son esprit se trouvait ainsi transporté en une autre dimension de l'être. Son jeune disciple ne sait pas trop comment interpréter son état : « j'aurais soupçonné qu'il était sous l'empire de quelque substance végétale susceptible de donner des visions », dit Adso. Cependant il chasse vite cette pensée fugitive car il connaît bien la « tempérance » de la vie de ce vieil homme équilibré, raisonnable, qui ne se serait pas laissé « duper » par les effets illusoires d'une « drogue ». Cette hypothèse (rejetée dès le départ par Adso) est confirmée plus tard, par Guillaume même : quand il affirme que ces plantes font du bien à une vieille personne, à un vieux moine franciscain comme lui, mais que la prise de ces plantes peut nuire à un jeune novice et bénédictin en plus. Cela veut dire qu'il était un fin connaisseur des vertus des plantes (comme nous l'avons vu d'ailleurs dans les discussions avec l'herboriste) et aussi qu'il avait appris, au fil du temps, à s'en servir et à maîtriser les éventuels effets psychotropes (provoqués par une substance contenue dans ces plantes) et à en tirer un profit personnel. Nous sommes portés à croire que le frère franciscain utilisait ces substances dans des buts

spirituels : méditation, prière. Le texte nous offre la liberté de penser qu'il se servait de ces plantes (qui peuvent apporter tranquillité, clarté d'esprit, concentration) pour améliorer ses états de conscience. Ce n'est pas l' « extase » que Guillaume cherche par l'ingestion de certaines plantes, il s'agit plutôt d'une quête de connaissance cognitive; il cherche constamment à se représenter mentalement les choses (même les plus abstraites et les plus subtiles). Il incarne la typologie du « savant » et non pas du « dévot » comme son ami Ubertino. Il est doté d'une fascinante capacité à regarder le monde qui l'entoure. Quand son regard n'est pas physique, puisqu'il n'est pas toujours témoin des événements, ce personnage qui surprend par sa vive intelligence, sa lucidité et son énorme savoir, arrive à décrire avec une précision étonnante les situations vécues par les autres personnages. Il est capable d'analyser et d'interpréter les effets de certaines actions ainsi que de trouver la cause qui les a générées. Il met de la passion dans cette quête, il s'investit corps et âme dans ces affaires de crime de l'abbaye dont il fait une question vitale et personnelle. On voit cela clairement quand l'abbé lui demande d'arrêter les investigations : il dit à son jeune secrétaire que rien ne peut l'empêcher de connaître ce qui s'est réellement passé :

« Ma ormai la sfida non è solo tra me e Abbone, è tra me e tutta la vicenda, io non esco da questa cinta prima di aver saputo. Vuole che io parta domattina? Bene, lui è il padrone di casa, ma entro domattina io devo sapere. Devo[1] ».

C'est son devoir personnel de découvrir la vérité, c'est son extase à lui ; qu'il ne vit pas comme un rapt de l'esprit, mais plutôt comme un excès de lucidité, de vigilance, comme une sorte d'état *second* de la conscience, caractérisé par le désir de sortir de soi pour connaître autre chose que soi; en ce sens, sa conscience devient *ek-statique*, elle suit un double et paradoxal mouvement caractéristique à toute forme d'extase : se déplacer hors de soi et en même temps s'*unir*, fusionner avec son soi le plus profond (qui se situe au-dessus de tout acte d'intellection). Sa réponse à la question naïve d'Adso au sujet de ce qui lui impose désormais de poursuivre l'enquête, va en cette direction :

« Nessuno ci impone di sapere, Adso. Si deve, ecco tutto, anche a costo di capire male[2] ».

[1]Ibidem, pp. 453-454; (« Mais dès lors, le défi n'est pas seulement entre moi et Abbon, il est entre moi et toute cette histoire, et je ne sors pas de cette enceinte avant d'avoir su. Il veut que je parte demain matin ? Bien, c'est lui le maître de céans, mais d'ici demain matin il faut que je sache. Il le faut »).
[2]Ibidem, p. 454; (« Personne ne nous impose de savoir », Adso. Il le faut, un point c'est tout »).

C’est beau et émouvant ce désir qui se traduit par la soif de connaître, contre tout obstacle qui s’interpose entre lui et sa quête. Très belle est aussi son attitude chargée de sagesse. « Dobbiamo agire come se avessimo l'eternità davanti a noi[1] », dit Guillaume à Adso le soir où ils se préparent à découvrir (à tout prix et malgré toute interdiction de la part d’Abbon) le véritable visage du meurtrier.

Le « Sixième jour », à « Prime », nous offre le second récit ontologique du roman. Il s’agit de la scène finale de la descente dans la crypte des trésors de l’abbaye, où Adso médite au sujet de la résurrection des corps après la Parousie (le deuxième avènement du Christ) :

« Ero affascinato da quelle cartilagini ingiallite, mistiche e ripugnanti al medesimo tempo, trasparenti e misteriose, da quei brandelli d'abiti di epoca immemoriale, scoloriti, sfilacciati, talora arrotolati in una fiala come un manoscritto sbiadito, da quelle materie sbriciolate che si confondevano con la stoffa che faceva loro da giaciglio, detriti santi di una vita che fu animale (e razionale) e ora, imprigionati da edifici di cristallo o di metallo che mimavano nella loro minuscola dimensione l'arditezza delle cattedrali di pietra con le loro torri e le loro guglie, parevano trasformati anch'essi in sostanza minerale. Così dunque i corpi dei santi attendono sepolti la resurrezione della carne? Da queste schegge si sarebbero ricomposti quegli organismi che nel fulgore della visione divina, riacquistando ogni loro naturale sensibilità, avrebbero avvertito, come scriveva il Piperno, anche le minimas differentias odorum? [2]».

On retrouve l’homologue textuel de ce fragment dans le sous-chapitre suivant où Adso fait un rêve à l’intérieur de l’église : ce thème de la renaissance des corps est réitéré dans la conscience du dormeur. Il s’agit donc d’un récit ontologique inséré dans la diégèse, et qui se reflète par la suite dans un récit onirique et intradiégétique. La reconstitution des corps des saints à partir des restes tamisés de corps, est mise en corrélation avec la dissolution et puis la reconstitution de la forme du corps de la jeune fille :

« Il corpo della fanciulla, così bello e così dolce un tempo, ora stava scarnificandosi, suddividendosi in frammenti che si disperdevano per le teche e per i reliquiari di cristallo e d'oro della cripta. Ovvero, non era il corpo della fanciulla che andava a popolar la cripta, erano i frammenti della cripta che vorticando via via si

[1]Loc.cit.; (« Nous devons agir comme si nous avions l’éternité devant nous »).
[2]Ibidem, pp. 426-427; (« J’étais fasciné par ces cartilages jaunis, mystiques et répugnants à la fois, transparents et mystérieux, par ces lambeaux de vêtements d’époque immémoriale, décolorés, effilochés, parfois enroulés dans une fiole comme un manuscrit défraîchi, par ces matières en miettes se confondant avec l’étoffe qui leur servait de couche, saints détritus d’une vie jadis animale (et rationnelle) et maintenant, prisonniers des édifices de cristal ou de métal qui mimaient dans leur minuscule dimension la hardiesse des cathédrales de pierre avec leurs tours et leurs flèches, semblant transformés eux aussi en substance minérale. C’est donc ainsi que le corps des saints attend enseveli la résurrection de la chair ? C’est à partir de ces échardes, de ces esquilles que se recomposeraient les organismes qui dans la splendeur de la vision divine, recouvrant toute leur sensibilité naturelle, ressentiraient, comme écrivait Piperno, jusqu’aux minimas differentias odorum ? »).

componevano a formare il corpo della fanciulla, ormai cosa minerale, e poi di nuovo si decomponevano disperdendosi, pulviscolo sacro di segmenti accumulati da una forsennata empietà. Era ora come se un solo corpo immenso si fosse nel corso dei millenni dissolto nelle sue parti e queste parti si fossero disposte a occupare tutta la cripta, più rifulgente ma non dissimile dall'ossario dei monaci defunti, e come se la forma sostanziale del corpo stesso dell'uomo, capolavoro della creazione, si fosse frammentata in forme accidentali plurime e separate, diventando così immagine del proprio contrario, forma non più ideale ma terrena, di polvere e schegge puteolenti, capaci solo di significare morte e distruzione...[1]».

La métamorphose du corps de la jeune fille dans le rêve devient une image de la destinée de l'être humain et de sa condition de *chose périssable*. Tout d'abord ce jeune et beau corps commence à se décharner et à se fractionner en une infinité de morceaux qui vont s'éparpiller dans les châsses et les reliquaires faits de matière précieuse : or, argent, cristal, etc. Tout à coup, Adso a l'impression que c'étaient les restes de membres saints des reliquaires qui, en tourbillonnant, formaient le corps de la fille. Devenu « minéral » ce corps se décompose encore et encore en s'éparpillant et se confondant avec la « poussière sacrée de segments ». Ensuite, l'image de l'humanité entière vue comme « un seul corps immense » décomposé au cours des milliers d'années dans une multitude de parties (qui dans le scénario onirique peuplaient les châsses), renvoie à la dissolution de la matière, à la « mort et destruction » de toute forme de vie, même à celle de l'homme, ce « chef-d'œuvre de la création » divine. Ce tableau onirique nous montre que « le spectacle de l'univers est un mouvement incessant de naissance, de développement et de destruction des formes », comme l'affirme l'une des premières phrases du livre *Stabilité structurelle et Morphogenèse* de René Thom.

La méditation du novice dans la crypte est interrompue par son maître :

« Mi riscosse dalle mie meditazioni Guglielmo, che mi toccava sulla spalla…[2]».

---

[1]Ibidem, p. 435; (« Le corps de la jeune fille, si beau et si doux naguère, se décharnait maintenant, se fractionnant en mille fragments qui s'éparpillaient dans les châsses et les reliquaires de cristal et d'or de la crypte. En vérité, ce n'était pas le corps de la jeune fille qui allait peuplant la crypte, c'étaient les fragments de la crypte qui en tourbillonnant peu à peu se composaient pour former le corps de la jeune fille, chose minérale désormais, et puis de nouveau se décomposaient en s'éparpillant, poussière sacrée de segments accumulés par une impiété forcenée. On eût dit à présent d'un seul corps immense qui s'était au cours des millénaires dissous dans ses parties et que ces parties s'étaient disposées pour occuper toute la crypte, plus resplendissante mais non dissemblable de l'ossuaire des moines défunts, et que la forme substantielle du corps même de l'homme, chef-d'œuvre de la création, s'était fragmentée en formes accidentelles multiples et séparées, devenant ainsi image de son propre contraire, forme non plus idéale mais terrestre, de poussière et esquilles uniquement capables de signifier mort et destruction »).

[2]*Il nome della rosa*, p. 427; (« De ces méditations me tira soudain Guillaume, qui me touchait à l'épaule...»).

L'esprit du jeune bénédictin va continuer à se poser ces questions essentielles, la preuve est que pendant son assoupissement à l'église, il en rêve. Cette partie, d'une bouleversante beauté et profondeur, du rêve d'Adso complète, d'une façon poétique, visionnaire et *holiste* la scène méditative antérieure. On peut même affirmer qu'elle met en abyme l'état de conscience vécu dans la semi-obscurité de la crypte illuminée par la lumière intermittente des torches.

Dans le trente-huitième chapitre de *Baudolino*, on assiste à une scène similaire : Baudolino et Boïdi traversent à la lumière des torches le réseau de catacombes où pendant des siècles les moines de Katabatès avaient déposé les cadavres de leurs frères, sans les ensevelir. La vue de ces dépouilles corporelles exposées à l'air offrait à nos deux amis le spectacle d'une « prosciugata immortalità[1] ». En cheminant au long de ce cimetière, ils voient des corps (vêtus en habits liturgiques, réduits en miettes ou en lambeaux) à différents stades de dégradation ; certains de ces corps amaigris et aux visages ascétiques ont l'air d'être seulement endormis ; certains sont réduits à un crâne, tandis que d'autres (déformés par l'action « érosive » du temps) ressemblent à des monstres :

« Alcuni si erano deformati lungo i secoli, e apparivano come prodigi di natura, feti mal usciti dal ventre materno, esseri disumani…[2]».

Baudolino raconte à Nicétas que la désolation de cet endroit constituait une menace persistante, pressante pour ceux qui osaient s'y aventurer, et que, ce lieu ne visait nullement une réconciliation entre les deux mondes : des vivants et des morts. L'état vécu par Baudolino dans cet espace souterrain est à la fois semblable et divergent de celui vécu par le jeune Adso. Tous deux méditent sur la résurrection de la chair et la transfiguration des corps humains après le Jugement, mais, quoique chrétiens tous deux, leur attitude n'est pas la même. Devant le théâtre de la mort, Adso réagit comme un *bon* et *pieux* fidèle : son âme tremble dans tous ses fondements; rappelons-nous aussi que, à chaque fois quand il traverse l'ossuaire pour gagner le labyrinthe de la bibliothèque, il est transi de peur. Ce que Baudolino et son compagnon voient ne sont pas de simples piles de squelettes, mais bel et bien des corps :

« Non erano scheletri, ma corpi come risucchiati da una forza che dall'interno ne aveva essiccato e sbriciolato le viscere, lasciando intatta non solo l'ossatura ma anche la cute, e forse parte dei muscoli[1] ».

---

[1]*Baudolino*, p. 491; (« immortalité desséchée »).
[2]Loc.cit.; (« Certains s'étaient déformés tout au long des siècles, et ils apparaissaient comme des prodiges de la nature, fœtus mal sortis du ventre maternel, êtres inhumains »).

Plus inquiétante et terrifiante est l'image de ces « visages séchés » aux « orbites vides » qui donnaient à Baudolino l'impression qu'ils étaient vivants à cause de leur « ricanement édenté ». Pour ce vaillant chevalier (qui avait vu beaucoup de cadavres dans sa vie), la dissolution des corps dans la terre était, en quelque sorte, la garantie qu'un jour ils allaient de nouveau resplendir « belli e rubicondi come una rosa[2] ». Il se dit que, si après la fin des temps, le nouveau monde céleste était peuplé de gens comme ceux de ces galeries, il valait mieux habiter en enfer, qui devrait ressembler à notre monde terrestre, *ratissé* par des guerres affreuses, par de nombreuses souffrances et châtiments. Moins réceptif que Baudolino à ces questions théologiques, Boïdi affiche une attitude encore moins *pieuse* que celle de son ami :

> « Il Boidi, (…), tentava di sollevare quelle vesti per vedere in che stato fossero le pudenda…[3] ».

Pourtant son sang-froid est mis tout de suite à l'épreuve. Obligés d'éteindre les torches, ils ont l'impression qu'à la lumière blême des niches, les corps des moines bougent, qu'ils sont en train de ressusciter. C'est à ce moment qu'il se signe, et ce geste à valeur symbolique exprime une religiosité de circonstance.

L'étude des passages ontologiques joue un rôle important dans la compréhension de l'espace psychique des personnages. Ce type de récit reflète la réalité historique, culturelle, philosophique et existentielle du monde de la fable. À ces endroits de la *tapisserie* narrative, l'écriture nous fait découvrir une image prégnante de l'aventure intellectuelle et spirituelle de ces siècles. Même si l'épisode du cimetière souterrain de *Baudolino*, ne s'élève pas au rang d'expérience *paroxystique*, comme le dirait Abraham Maslow (c'est-à-dire, une expérience culminante de l'accomplissement de soi où sujet et objet fusionnent, comme c'est le cas des deux autres récits ontologiques de *Baudolino* dont nous nous occuperons un peu plus loin), ce passage du roman met le lecteur en rapport direct avec un mode de pensée spécifique de l'époque en question. En effet, le XIIe siècle est considéré par les médiévistes comme une période florissante du « merveilleux » où le diable *battait en retraite*, autrement dit, une ère où les superstitions ou d'autres peurs « irrationnelles » (de diable, de sorciers ou d'autres esprits malveillantes) sont beaucoup moins présentes dans l'imaginaire collectif. En effet, à la

---

[1]Ibidem, pp. 490-491; (« Ce n'étaient pas des squelettes, mais des corps comme sucés et resucés par une force, qui de l'intérieur avait desséché et émietté les entrailles, laissant intactes l'ossature et la peau, et certainement une partie des muscles »).
[2]Ibidem, p. 492; (« beaux et pourpres comme une rose »).
[3]Loc.cit.; (« Boidi, …, tentait de soulever ces habits pour voir dans quel état se trouvaient les pudenda »).

lecture attentive on remarque que toutes les aventures de ce roman se placent sous le signe du « merveilleux » dans son double aspect, païen et chrétien. Ce dernier, qui porte le nom de « miraculeux » fait souvent dans l'histoire l'objet d'une interrogation : le lecteur est averti sur la possibilité que les interventions des saints dans l'histoire soient une mise en scène du narrateur diégétique, esprit éminemment affabulateur. Quant à la troisième forme de ce genre de phénomènes extraordinaires, surnaturels[1], le « magicus», le maléfique, ce côté obscur du merveilleux, est très faiblement représenté ; et cela, justement parce que le monde de la fable respecte *à la lettre* la réalité historico-épistémologique du monde de référence de l'auteur.

Si le novice bénédictin de la fin du Moyen Âge, fasciné par les « cartilages jaunis » des saints, est transporté (par le biais de l'esprit) dans une réalité transcendante, Casaubon et Belbo sont fascinés par un objet scientifique, le Pendule de Foucault, qui leur fait vivre une expérience *numineuse*. Le second roman d'Umberto Eco s'ouvre avec la transcription discursive de l'expérience *épiphanique* du romancier, vécue à l'âge de vingt ans lors de sa première visite au Conservatoire des Arts et Métiers à Paris. Dans l'ambiance magique de l'église-musée, le jeune Umberto Eco est fasciné par cette *icône* de l'immobilité que représente le Pendule. Cette « épiphanie du pendule[2] » constitue un germe lumineux, brillant qui relie l'œuvre à l'infini, à l'ineffable. Selon les aveux du romancier, l'aventure de l'écriture de ce roman est marquée d'un autre germe ou étincelle de la même nature : l'épiphanie de l'enfant Eco vécue aux funérailles d'un groupe de partisans piémontais. Dans le livre, ce moment de douce illumination vécu par Belbo, et rapporté par le narrateur diégétique, Casaubon réfugié dans la maison de campagne de son ami.

Regardons de près la scène où Casaubon contemple le seul point immobile de l'univers :

« II Pendolo mi stava dicendo che, tutto muovendo, il globo, il sistema solare, le nebulose, i buchi neri e i figli tutti della grande emanazione cosmica, dai primi eoni alla materia piu vischiosa, un solo punto rimaneva, perno, chiavarda,aggancio ideale, lasciando che l'universo muovesse intorno a se. E io partecipavo ora di quell'esperienza suprema, io che pure mi muovevo con tutto e col tutto, ma potevo vedere Quello, il Non Movente, la Rocca, la Garanzia, la caligine luminosissima che non e corpo, non ha figura forma peso quantita o qualita, e non vede, non sente, ne cade sotto la sensibilita, non e in un luogo, in un tempo o in uno spazio, non e

[1]Au sujet du surnaturel, nous indiquons les études de Jacques Le Goff sur l'imaginaire de l'Occident médiéval (voir la section « Bibliographie » de la thèse).
[2]Umberto Eco, *De l'Œuvre ouverte au Pendule de Foucault*, dans le « Magazine littéraire » no. 262, février, 1989, p. 26.

anima, intelligenza, immaginazione, opinione, numero, ordine, misura, sostanza, eternita, non e ne tenebra ne luce, non e errore e non e verita[1] ».

Ces lignes rappellent la théologie négative de Pseudo-Denys L'Aréopagite (à laquelle adhérait également Adso), qui insiste sur ce que Dieu n'est pas, plutôt que d'affirmer ce qu'Il est.

Plongé dans cet état *modifié* de conscience, Casaubon entend le dialogue entre un couple de jeunes, au sujet du Pendule :

« Mi scosse un dialogo, preciso e svogliato, tra un ragazzo con gli occhiali e una ragazza che purtroppo non li aveva[2] ».

Ce dialogue se situe à un niveau de conscience (et de réalité) différent, et représente la vision matérialiste de l'univers, par contraste avec la vision *holiste* expérimentée par le narrateur. Ni le garçon, qui répétait les choses lues dans un manuel, ni la fille obtuse, inerte, n'arrivent à avoir le fisson « dell'infinito ». Ils ne perçoivent pas l'émerveillement subtil de la révélation de l'Indicible. L'*ek-stase* de Casaubon vient, tout comme chez Belbo, d'un voyage à l'intériorité de leur conscience. Le bavardage et l'agitation mentale de ces deux jeunes font diminuer l'intensité de la méditation de Casaubon, qui se console en se disant que de toute façon « l'esperienza del Numinoso non puo durare a lungo senza sconvolgere la mente[3] », et décide de continuer sa visite du musée. Vers cinq heures de l'après-midi, il se cache dans un périscope, où il reste debout et sans bouger jusqu'à dix heures du soir. C'est un samedi, le 23 juin 1984. Le présent de la diégèse se situe deux jours après, le lundi 25 juin. Donc, l'expérience relatée au-dessus est une analepse. Le fragment ici-bas fait référence au récit ontologique du début du roman :

« Ricordo (e ricordavo), per dare un senso al disordine della nostra creazione sbagliata. Ora, come l'altra sera nel periscopio, mi contraggo in un punto remoto della mente per emanarne una storia. Come il Pendolo.

---

[1]Umberto Eco, *Il Pendolo di Foucault*, 1ère édition, Bompiani, Milan, octobre 1988 ; nous avons consulté la 2ème édition parue égalment aux Éditions Bompiani, en octobre 1998, pp. 10-11; (« Le Pendule me disait que, tout se mouvant, le globe, le système solaire, les nébuleuses, les trous noirs et toute la postérité de la grande émanation cosmique, depuis les premiers éons jusqu'à la matière la plus visqueuse, un seul point demeurait, pivot, cheville, crochet idéal, permettant à l'univers de se mouvoir autour de soi. Et moi je participais maintenant de cette expérience suprême, moi qui pourtant me mouvais avec tout et avec le tout, mais pouvais voir Cela, le Non-Mouvant, la Forteresse, la Garantie, le brouillard très lumineux qui n'est corps, n'a figure forme poids quantité ou qualité, et ne voit, n'entend, ni ne tombe sous la sensibilité, n'est pas en un lieu, en un temps ou en un espace, n'est âme, intelligence, imagination, opinion, nombre, ordre, mesure, substance, éternité, n'est ni ténèbre ni lumière, n'est pas erreur et n'est pas vérité ».); pour ce passage nous avons adopté la traduction française de Jean-Noël Schifano, Grasset, Paris, 1990, p. 13).

[2]Ibidem, p. 11; (« Je tressaillis en entendant un dialogue, précis et détendu, entre un garçon avec des lunettes et une fille qui malheureusement n'en portait pas »).

[3]Ibidem, p. 12; (« l'expérience du Numineux ne peut durer longtemps sans bouleverser le mental »).

Diotallevi me lo aveva detto, la prima sefirah e Keter, la Corona, l'origine, il vuoto primordiale. Egli creo dapprima un punto, che divenne il Pensiero, ove disegno tutte le figure... Era e non era, chiuso nel nome e sfuggito al nome, non aveva ancora altro nome che "Chi?", puro desiderio di essere chiamato con un nome... In principio egli traccio dei segni nell'aura, una vampa scura scaturi dal suo fondo piu segreto, come una nebbia senza colore che dia forma all'informe, e non appena essa comincio a distendersi, al suo centro si formo una scaturigine di fiamme che si riversarono a illuminare i sefirot inferiori, giu sino al Regno[1] ».

Ce point « lointain », « fixe » et sans nom et sans dimensions, qui est à l'origine de la vie et de l'univers est aussi la source d'où jaillit l'œuvre. Il est le même en chacun des êtres, Un et Eternel. Avec cette idée de l'*Unus Mundus* (l'unité du monde) nous voici au cœur du fondement métaphysique de la mise en abyme. Les protagonistes du roman ont ressenti, tout comme leur créateur, cet *appel* de l'Être qui nous fait apercevoir pour quelques instants fulgurants, mais prégnants et inoubliables, le grand secret de la réalité transcendante de notre existence. Casaubon, le narrateur, affirme qu'il se « contracte en un point lointain » de son esprit pour faire émaner « une histoire », et cette histoire qui en découlera sera le roman même que nous, lecteurs, nous sommes en train de lire. Nous avons ici une mise en abyme de la poétique romanesque[2], du projet d'écriture de ce roman. Tout comme le narrateur diégétique, le romancier a dû se concentrer sur un événement lointain : l'épiphanie du pendule qui a eu lieu quelques dizaines d'années avant l'écriture du roman. Il a dû se projeter, se rapporter à cette expérience extraordinaire qui a marqué sa vie, pour en *tirer*, tout un univers ; tout un monde calqué jusqu'aux moindres détails sur notre monde de référence.

L'*étincelle* à l'origine de ce roman sera évoquée par un personnage de sa quatrième œuvre narrative, à savoir Hypatie. Suivons sa *disputatio* d'une incroyable subtilité et sagesse, qui séduit Baudolino :

---

[1]Ibidem, p. 21; (« Je me souviens (et je me souvenais), pour donner un sens au désordre de notre création ratée. À présent, comme l'autre soir dans le périscope, je me contracte en un point lointain de mon esprit pour qu'en émane une histoire. Comme le Pendule. Diotallevi me l'avait dit, la première sefira est Kétér, la Couronne, l'origine, le vide primordial. Il créa d'abord un point, qui devint la Pensée, où il dessina toutes les figures... Il était et n'était pas, enfermé dans le nom et échappé au nom, il n'avait encore d'autre nom que « Qui ? », pur désir d'être appelé par un nom... Au commencement, il traça des signes dans l'aura, une flamme sombre surgit de son fond le plus secret, comme une brume sans couleur qui donnerait forme à l'informe, et sitôt qu'elle commença à s'étendre, se forma en son centre une source jaillissante de flammes qui se déversèrent pour éclairer les sefirot inférieures, en bas jusqu'au Royaume »).

[2]La mise en abyme de la poétique réfléchit « la façon dont le texte narratif est fait » (Klaus Meyer-Minnemann et Sabine Schlickers, *Les procédés de mise en abyme et de pseudo-diégèse : Beatus Ille d'Antonio Muňoz Molina*, article publié dans l'ouvrage *Théorie du récit : apport de la recherche allemande*, sous la direction de John Pier, Presses universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 2007, p. 304).

« Dio è l'Unico, ed è talmente perfetto che non è simile a nessuna delle cose che sono e a nessuna delle cose che non sono ; non puoi descriverlo usando la tua intelligenza umana, come se fosse qualcuno che si adira se tu sei cattivo o che si occupa di te per bontà, qualcuno che abbia bocca, orecchie, volto, ali, o che sia spirito, padre o figlio, neppure di se stesso. Dell'Unico non puoi dire che c'è o che non c'è, abbraccia tutto ma non è nulla ; puoi nominarlo solo attraverso la dissomiglianza, perché è inutile chiamarlo Bontà, Bellezza, Sapienza, Amabilità, Potenza, Giustizia, sarebbe lo stesso che dirlo Orso, Pantera, Serpente, Drago o Grifone, perché qualunque cosa tu ne dica non lo esprimerà mai. Dio non è corpo, non è figura, non è forma, non ha quantità, qualità, peso o leggerezza, non vede, non sente, non conosce disordine e perturbazione, non è anima, intelligenza, immaginazione, opinione, piensiero, parola, numero, ordine, grandezza, non è uguaglianza e non è disuguaglianza, non è tempo e non è eternità, è una volontà senza scopo ; cerca di capire, Baudolino, Dio è una lampada senza fiamma, una fiamma senza fuoco, un fuoco senza calore, una luce oscura, un rimbombo silenzioso, un lampo cieco, una caligine luminosissima, un raggio della propria tenebra, un cerchio che si espande contraendosi sul proprio centro, una molteplicità solitaria, è… è… (…). È uno spazio che non c'è, in cui tu e io siamo la stessa cosa, come oggi in questo tempo che non scorre[1] ».

Il est absolument évident que ces deux récits ontologiques transposent la même expérience épiphanique du romancier. Cette « lista d'incongruità[2] » d'Hypatie est une tentative de nommer un *réel* qui échappe à toute forme de langage discursif, que Bernard d'Espagnat appelait le « réel voilé ». À ce niveau de conscience, Baudolino et Hypatie ne sont plus deux individualités distinctes, mais les parties d'un même être cosmique, universel. Les deux personnages ressentent à l'unisson cette « flamme » qui embrase leur cœur. La perception du temps et de l'espace est *altérée*, modifiée ; Hypatie parle d'« un espace qui n'est pas » et d'une suspension du temps qui cesse de s'écouler : le temps et l'espace sont ceux de la conscience.

[1]*Baudolino*, pp. 432-433; (« Dieu est l'Unique, et il est tellement parfait qu'il n'est semblable à aucune des choses qui sont et à aucune des choses qui ne sont pas; tu ne peux pas le décrire en usant de ton intelligence humaine, comme s'il était quelqu'un qui se met en colère si tu es méchant ou qui s'occupe de toi par bonté, quelqu'un qui aurait bouche, oreilles, visage, ailes ou qui serait esprit, père ou fils, pas même de soi-même. De l'Unique, tu ne peux dire qu'il est ou qu'il n'est pas, il embrasse tout mais il n'est rien ; tu peux le nommer seulement à travers la dissemblance, parce qu'il est inutile de l'appeler Bonté, Beauté, Sapience, Amabilité, Puissance, Justice, ce serait la même chose que de le dire Ours, Panthère, Serpent, Dragon ou Griffon, car, quoi que tu en dises, cela ne l'exprimera jamais. Dieu n'est pas corps, n'est pas figure, n'est pas forme, n'a pas de quantité, qualité, poids ou légèreté, il ne voit, n'entend, ne connaît désordre et perturbation, il n'est pas âme, intelligence, imagination, opinion, pensée, parole, nombre, ordre, grandeur, il n'est pas égalité et il n'est pas inégalité, il n'est pas temps et il n'est pas éternité, il est une volonté sans but; essaie de comprendre, Baudolino, Dieu est une lampe sans flamme, une flamme sans feu, un feu sans chaleur, une lumière obscure, un grondement silencieux, un éclair aveugle, une brume très lumineuse, un rayon de sa propre ténèbre, un cercle en expansion qui se contracte sur son centre, une multiplicité solitaire, il est… il est… (…). Il est un espace qui n'est pas, où toi et moi sommes la même chose, comme aujourd'hui dans ce temps qui ne s'écoule pas »).

[2]Ibidem, p. 433; (« liste d'incohérences »).

Un autre exemple d'état modifié de conscience (antérieur à celui dont on vient de parler) est celui vécu par Baudolino quand il découvre l'endroit féérique où il rencontre Hypatie. La solitude, le silence majestueux, la forêt, la beauté du lac, tout cela l'émerveille, lui fait vivre un état de profonde contemplation. Il éprouve une sensation de « serena adorazione[1] », devant la jeune femme qu'il aperçoit de loin, mais aussi devant l'unicorne qui l'accompagne, devant le lac tranquille, les monts, la lumière de ce jour-là qui dévalait. « Mi sentivo come in un tempio[2] », dit Baudolino à Nicétas. Et, le métanarrateur qui souhaite faire comprendre au lecteur que son *alter ego* narratif vit une expérience transcendante, ajoute :

« Baudolino cercava, con le parole, di descrivere la sua visione – cosa che certamente non si può[3] ».

Pour faire durer cette vision de la perfection, de la pureté et de la beauté et le sublime état d'enchantement qui l'accompagne, Baudolino reste immobile ; il est comme paralysé devant tant d'harmonie et de beauté :

«Vedi, ci sono momenti in cui la perfezione stessa appare in una mano o in un volto, in qualche sfumatura sui fianchi di una collina o sul mare, momenti in cui ti si paralizza il cuore di fronte al miracolo della bellezza… Quella creatura mi pareva in quel momento un superbo uccello acquatico, ora un airone, ora un cigno. Ho detto che i suoi capelli erano biondi, ma no, come muoveva leggermente la testa prendevano talora dei riflessi azzurrini, talora sembravano percorsi da un fuoco leggero. Le scorgevo di profilo il seno, morbido e delicato come il petto di una colomba. Ero diventato puro sguardo. Vedevo qualcosa di antico, perché sapevo non di vedere una cosa bella ma la bellezza stessa, come sacro pensiero di Dio. Scoprivo che la perfezione, a scorgela per una volta, e una volta sola, era qualcosa di lieve e leggiadro. Guardavo quella figura da lontano, ma sentivo che su quell'immagine non avevo presa, come accade quando sei avanti negli anni, e ti sembra di scorgere segni chiari sopra una pergamena, ma sai che appena ti avvicinerai essi si confonderanno, e che non potrai mai leggere il segreto che quel foglio ti prometteva – o come nei sogni, che ti appare qualche cos ache vorresti, allunghi la mano, muovi le dit anel vuoto, e non afferri nulla[4] ».

---

[1]Ibidem, p. 422; (« sereine adoration »).
[2]Loc.cit.; (« Je me sentais comme dans un temple »).
[3]Loc.cit.; (« Baudolino cherchait, avec les mots, à décrire sa vision – chose qui certainement ne se peut »).
[4]Ibidem, p. 423 ; (« Tu vois, il est des moments où la perfection même apparaît dans une main ou un visage, dans quelques nuances sur les flancs d'une colline ou sur la mer, des moments où ton cœur se paralyse face au miroir de la beauté... Cette créature m'apparaissait en cet instant comme un superbe oiseau aquatique, tantôt un héron, tantôt un cygne. J'ai dit que ses cheveux étaient blonds, mais non, comme elle bougeait légèrement la tête ils prenaient tantôt des reflets d'azur, tantôt ils semblaient parcourus par un feu léger. J'apercevais son sein de profil, doux et délicat comme la poitrine d'une colombe. J'étais devenu pur regard. Je voyais quelque chose d'antique, car je savais que je voyais non pas une chose belle mais la beauté même, en tant que pensée sacrée de Dieu. Je découvrais que la perfection, à l'apercevoir une fois, et une seule fois, était quelque chose de léger et de gracieux. Je regardais cette figure de loin, mais je sentais que sur cette image je n'avais point prise, comme il arrive quand tu es avancé en âge, et qu'il te semble distinguer des signes clairs sur un parchemin, mais tu sais qu'à peine tu t'approcheras ceux-ci se confondront et que tu ne pourras jamais lire le secret que ce feuillet te promettait – ou comme dans les rêves, quand t'apparaît quelque chose que tu voudrais, tu allonges la main, remues les doigts dans le vide, et tu ne saisis rien »).

Les premières lignes de cette citation témoignent de l'influence de James Joyce qui, dans *Stephen Hero*, définit l'épiphanie comme une manifestation spirituelle inattendue, survenant dans une main, un visage, un geste, un paysage ou au milieu d'un discours. Baudolino affirme qu'il était « devenu pur regard », ce qui montre, en même temps, sa focalisation et le *ravissement* de son esprit. L'évanescence de l'image qu'il voyait est comparée à la vision des signes d'un parchemin qui bougent et se confondent lorsque les yeux de celui qui les regarde sont affaiblis par la vieillesse ; il la compare aussi au mirage des images éphémères, trompeuses des rêves. Finalement, cette créature parfaite, merveilleuse devient *réelle*, palpable au moment où elle s'approche de lui et lui adresse la parole ; et c'est ainsi que « l'enchantement » prend fin. Baudolino revient à l'état normal de conscience, mais ce sentiment ineffable réapparaît (nous l'avons déjà dit plus haut) au cours d'une rencontre ultérieure, celle où Hypatie expose sa philosophie (et celle de ses sœurs, les Hypaties) et sa vision sur le monde, l'univers, la divinité, etc.

Notre analyse (sur la manière dont les concepts d'ontologie et de mise en abyme s'actualisent dans les récits romanesques d'Umberto Eco) continue avec l'examen d'un autre fragment ontologique, cette fois-ci, de *L'isola del giorno prima*.

« Che cosa sono io? Se dico io, nel senso di Roberto de la Grive, lo faccio in quanto sono memoria di tutti i miei momenti passati, la somma di tutto ciò che ricordo. Se dico io, nel senso di quel qualcosa che è qui in questo momento, e non è l'albero di maestra o questo corallo, allora sono la somma di ciò che sento ora. Ma ciò che sento ora che cos'è? É l'insieme di quei rapporti tra presunti indivisibili che si sono disposti in quel sistema di rapporti, in quell'ordine particolare che è il mio corpo.

E allora la mia anima non è, come voleva Epicuro, una materia composta di corpicelli più sottili degli altri, un soffio misto a calore, ma è il modo in cui questi rapporti si sentono come tali.

Che tenue condensamento, che condensata impalpabilità! Io altro non sono che un rapporto tra le mie parti che si percepiscono mentre stanno in relazione l'una all'altra. Ma queste parti essendo a loro volta divisibili in altre relazioni (e così via) allora ogni sistema di rapporti, avendo coscienza di se stesso, essendo anzi la coscienza di se stesso, sarebbe un nucleo pensante. Io penso me, il mio sangue, i miei nervi; ma ogni goccia del mio sangue penserebbe se stessa[1] ».

[1]Idem, *L'isola del giorno prima*, p. 438 ; (Que suis-je moi ? Si je dis *moi*, au sens de Roberto de la Grive, je le fais en tant que mémoire de tous mes instants passés, somme de tout ce que je me rappelle. Si je dis *moi*, au sens de ce quelque chose qui est ici en ce moment, et n'est pas le grand mât ni ce corail, alors je suis la somme de ce que je sens maintenant. Mais ce que je sens maintenant, qu'est-ce ? C'est l'ensemble de ces rapports entre présumés indivisibles qui se sont disposés dans ce système de rapports, dans cet ordre particulier qui est mon corps. / Et alors mon âme n'est pas, comme le voulait Epicure, une matière composée de corpuscules plus ténus que les autres, un souffle mêlé de chaleur, mais elle est le mode dont ces rapports se sentent tels. / Quelle subtile condensation, quelle impalpabilité condensée ! Je ne suis rien d'autre qu'un rapport entre les parties de moi qui

Nous avons choisi ce passage de la longue méditation de Roberto de la Griva, parce que, à nos yeux, la vision à la fois *holiste* et « atomiste »[1] de ce personnage exemplifie le mieux la relativité d'échelle et l'emboîtement des niveaux de réalité de l'être. Cette vision, qui est l'acte d'une opération cognitive, est aussi l'acte d'une transformation intérieure par laquelle la psyché du personnage se reprend dans la forme d'un objet, tout en demeurant sujet.

Dans les chapitres antérieurs nous avons vu que la dimension de l'enchâssement est spécifique à la mise en abyme et que par cet effet d'encadrement (de «territorialité ») est remplie une condition indispensable pour que la mise en abyme se produise. Toujours selon Dällenbach, l'énoncé réflexif doit s'entourer d'une « bordure » et pratiquement il n'existe de mise en abyme qu' « emboîtée ». En effet, la mise en abyme perdrait son caractère *abymé* s'il n'y avait aucune frontière pour interrompre le récit premier et y enchâsser un récit second. Dans cette logique de l'encadrement, le récit ontologique apparaît comme une sorte de brèche dans le récit diégétique, où le lecteur est mis en rapport direct avec les idées et les concepts véhiculés à l'époque (au dix-septième siècle européen, dans le cas de *L'isola del giorno prima*). Tout comme le récit onirique (de rêve ou de vision), le récit ontologique décrit l'exploration d'une zone particulière de la conscience. Plus qu'une évasion de la pensée, ce type de récit reflète un niveau de réalité « emboîté » dans le niveau de réalité ordinaire.

L'interrogation « Que suis-je ? » du fragment de texte cité plus haut, montre déjà une forme de conscience différente de la conscience habituelle. La réflexion de Roberto part de son « moi », en tant qu'entité individualiste (« persona ») pour arriver à une vision de soi, en tant qu'univers microscopique infini où chaque partie (organe, cellule ou atome) est pourvue de conscience. Bien plus qu'un simple examen de soi-même, cette idée de *self-consciousness* déploie une vision fractale de l'énergie-connaissance qui est la conscience. Retrouvé jusqu'au niveau des plus fines parties de son cosmos intérieur, ce « noyaux pensant » est l'élément constitutif ultime duquel toute la manifestation tient son existence. Racine de toute chose, il est la *singularité* de l'Être, le « punto fijo » où se réconcilie toute opposition et s'efface toute dualité.

---

se perçoivent cependant qu'elles sont en relation l'une avec l'autre. Mais ces parties étant à leur tour divisibles en d'autres relations (et ainsi de suite), en conséquence tout système de rapports, ayant conscience de soi-même, étant plutôt la conscience de soi-même, serait un noyau pensant. Je pense moi, mon sang, mes nerfs; mais chaque goutte de mon sang se penserait soi-même »).

[1]Le dix-septième siècle remettait au prime plan de la scène l'atomisme des penseurs antiques : Leucippe, Démocrite, Lucrèce, etc.

Enfant de son siècle, Roberto évoque une notion de « moi » qui se trouve en parfait accord avec l'élaboration théorique de son temps[1]. Pour respecter l'historicité des représentations du moi, le romancier opère une synthèse de tous les domaines ouverts vers une herméneutique du « moi » : religion, philosophie, littérature, etc. Ainsi l'enclave ontologique ne fait pas miroiter la conception personnelle de l'écrivain, mais laisse *parler* la conscience réflexive du personnage, conscience qu'on pourrait voir, à juste titre, comme une égrégore du « siècle d'or » de l'humanité. Grâce à cet effort de synthèse de l'auteur, le lecteur bénéficie d'un vaste panorama - profondément métaphysique, complexe et fort enrichissant- de la connaissance de soi et de l'introspection chez les penseurs et les artistes du dix-septième siècle.

Cette enclave narrative (où la conscience du personnage est fortement réflexive) est une forme de mise en abyme, baptisée par nous « ontologique » en raison du fait que ce micro-récit raconte l'expérience de différents mondes « gigognes » de l'Être. Elle décrit un état de *dédoublement* de la conscience de ce personnage qui se dédie « corps et âme » à la méditation sur son propre être. Replié sur lui-même (et étant en même temps en état d'expansion) il réalise que son identité ne réside ni dans son « corps », ni dans son « âme ». Roberto expérimente un état de « conscience de la conscience », comme aurait dit Stéphane Lupasco.

La mise en abyme ontologique reproduit de façon inédite, originelle, les paradigmes culturels, philosophiques et scientifiques d'un espace-temps choisi par l'écrivain comme matrice de son monde romanesque. Fidèle à la réalité de notre monde de référence (qui est le prototype du monde de la fable), sa démarche narrative a, à l'origine, le désir de rendre hommage aux grands esprits de l'histoire épistémologique de l'humanité qui l'ont tant fasciné ; il souhaite « rappeler » la profondeur de leur travail sur soi, et fournir à ses lecteurs des « chroniques fictionnelles[2] » passionnantes, délicieuses. Par le biais du récit ontologique, l'écriture met en abyme l'aventure intellectuelle et spirituelle de nos prédécesseurs.

En dernière analyse, ces expériences *ontologiques* des personnages d'Umberto Eco affirment le fait que chacun d'entre nous se trouve en correspondance avec tout ce qui existe. Et il est vraiment passionnant de constater que ces états non ordinaires de conscience, tels

---

[1]La cours de la méditation du personnage d'Eco est beaucoup « influencé » par le livre de Gassendi Pierre (comme nous l'indique le titre du trente-septième chapitre : « Esercitazioni Paradossali su come pensino le Pietre »), *Dissertation en forme de paradoxes contre les aristotéliciens* (*Exercitationes Paradoxicae Adversus Aristotelos*), traduction du latin de Bernard Rochot, Vrin, Paris, 1959.

[2]Cadeddu Giuseppe, « Les chroniques fictionnelles d'Umberto Eco. L'Histoire carnavalisée », dans *L'Histoire mise en œuvres*, Actes du colloque de mai 2000, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2001, pp. 85-103.

qu'ils sont décrits dans les romans d'Eco, représentent un appel à une révision de notre compréhension de la nature de la réalité. Comme nous allons le voir dans ce qui suit, le concept de « réalité » est relatif, variable. Les personnages du *Pendule de Foucault* se construisent frénétiquement une réalité où tout est *câblé*, même les choses les plus dissemblables. Leur infatigable recherche des analogies, de « courts-circuits possibles » les conduit à une réalité où *tout se tient*, et dont Casaubon affirme :

« …la sorte ci premiava, perche a voler trovare connessioni se ne trovano sempre, dappertutto e tra tutto, il mondo esplode in una rete, in un vortice di parentele e tutto rimanda a tutto, tutto spiega tutto...[1]».

La conséquence de cette pensée *rhizomique* de la réalité est un glissement incessant du sens qui affecte le fonctionnement *normal* du raisonnement et de la logique. D'un point de vue rationaliste, leur démarche interprétative nie à la fois le principe d'identité, le principe de non-contradiction et du tiers exclu. D'un point de vue hermétique, leur disposition à voir partout des connexions (qui dégénère en une « psicosi della somiglianza[2] ») provient d'une mise en résonance avec le principe *holographique* occulte de l'univers. En ce sens, le constat de Casaubon que « Tutto va a posto come in un mosaico[3] », est dû à un « complotto cosmico » (l'œuvre du Grand Conspirateur qui est Dieu).

En fait, le but de cette œuvre de fiction n'est pas celui de montrer la préférence pour une certaine façon de penser la réalité, mais de dévoiler qu'un *renversement* de la logique habituelle peut conduire parfois à une *ouverture* du champ du *Réel*. Casaubon et Belbo, ces deux *fous divins* en proie à l'En-sof, sont les porte-paroles des « expériences unitives[4] » de leur créateur. Ce terme appartient au chercheur Stanislav Grof, qui définit ce genre de vécus comme étant des « expériences transpersonnelles[5] » où un sujet dépasse son état de conscience individuel et fusionne avec une conscience supérieure.

Pour mieux illustrer cette *ouverture* de la conscience des personnages, au cours du sous-chapitre suivant nous nous pencherons sur l'épiphanie, cette irruption fulgurante de la transcendance dans la vie quotidienne, difficilement traduisible en mots et qui transgresse les dogmes de la logique aristotélicienne.

---

[1]*Il Pendolo di Foucault*, p. 365; (« le sort nous récompensait, parce qu'à vouloir trouver des connexions on en trouve toujours, partout et entre tout, le monde éclate en un réseau, en un tourbillon d'affinités et tout renvoie à tout, tout explique tout »).
[2]Ibidem, p. 418; (« psychose de la ressemblance »).
[3]Ibidem, p. 333; (« tout s'assemble comme dans une mosaïque »)
[4]L'adjectif *unitif* est employé dans certains textes religieux pour relater l'union avec Dieu; aujourd'hui, on dit plutôt qu'une expérience de ce genre est un moment de révélation de l'Être.
[5]Dans le chapitre « Les différentes expériences unitives » du livre *Le Jeu cosmique*, Éditions du Rocher, Monaco, 1998.

3.2. Le rôle de l'épiphanie dans *Il Pendolo di Foucault*

Comme nous l'avons dit, deux images accompagnées d'un inoubliable frémissement intérieur constituent le point de départ du deuxième roman d'Umberto Eco. La première est celle du Pendule de Léon Foucault qu'il avait vu dans les années cinquante à Paris, et qui l'avait beaucoup impressionné. L'image du Pendule, tout comme l'image du moine empoisonné en train de lire, est un « frisson - avoue le romancier - longtemps enfoui dans les profondeurs de mon âme[1] ». La seconde image est une image de lui-même, adolescent, en train de jouer de la trompette aux funérailles de résistants piémontais ; un épisode de son histoire personnelle qu'il n'a jamais cessé de raconter, tout simplement parce qu'il le trouvait beau, mais aussi parce que, des années plus tard, quand il a lu *Stephen le héros*, il a pris conscience qu'il avait vécu ce que Joyce appelle une « épiphanie[2] ».

Selon notre opinion, l'épiphanie constitue le « centre organisateur[3] » du récit romanesque d'Umberto Eco. Le terme « épiphanie » désigne « le moment où une chose se révèle[4] ». Le romancier fait vivre aux personnages ses *révélations* personnelles[5]. Casaubon, et et avant lui Belbo, s'est senti irrésistiblement « fasciné par cette image de l'immobilité[6] », par par cet unique lieu de tout l'univers qui s'échappe au *panta rei*. Pendant ces deux moments singuliers de sa vie personnelle, Umberto Eco a senti comment sa perception de la réalité se modifie. Dans cet *ailleurs* de la conscience il expérimente le *stopper* du monde, c'est-à-dire un état de suspension du flux des phénomènes, une sensation d'immobilité, de fixité du sujet et du monde qui l'entoure. Resté immobile (et continuant à sonner une note finale imperceptible aux oreilles des autres), la trompette pointée vers le ciel, l'enfant Belbo pénètre dans un « stato di stordimento e vertigine[7] » où le temps et l'espace sont perçus différemment.

différemment.

[1]Umberto Eco, *Confessions d'un jeune romancier*, éd, fr., p. 25.
[2]Loc.cit.
[3]L'expression appartient à René Thom.
[4]Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, p. 119.
[5]Au sujet des analogies entre la vie du romancier et les épiphanies des personnages du *Pendolo di Foucault* voir la communication de Thomas Stauder, « Comment interpréter *L'Isola del giorno prima* ? Plaidoyer pour l'approche biographique », présentée au Colloque de Cerisy et publiée dans *Au nom du Sens. Autour de l'œuvre d'Umberto Eco*, sous la direction de Paolo Fabbri, Grasset, Paris, 2000, pp. 503-519.
[6]Umberto Eco, « De L'*Œuvre ouverte* au *Pendule de Foucault* », « Magazine littéraire », no. 262, février 1989, p. 26.
[7]Idem, *Il Pendolo di Foucault*, p. 501; (« état d'engourdissement et de vertige »).

« Jacopo continuava a emettere quella illusione di nota perche sentiva che in quel momento egli stava sgomitolando un filo che teneva il sole a freno. L'astro si era bloccato nel suo corso, si era fissato in un mezzogiorno che avrebbe potuto durare una eternita[1] ».

Son souffle, ressorti par la trompette, cloue le soleil en un point de la voûte céleste ; en même temps avec l'arrêt de l'astre, la durée se retrouve suspendue en un instant hors du temps, L'enfant était conscient que cette « éternité » subjective se serait brisée s'il avait changé de note :

« E tutto dipendeva da Jacopo, bastava che egli avesse interrotto quel contatto, mollato il filo, e il sole sarebbe balzato via, come un palloncino, e con lui il giorno, e l'evento di quel giorno, (…) , che si svolgeva immobile solo perche cosi era in suo potere di volere e di fare[2] ».

S'arrêter de jouer ou s'attaquer à une autre note aurait eu le même effet : celui de redémarrer l'écoulement du temps mesuré par le mouvement ordonné et précis des horloges ; le *panta rei* aurait donc repris son inexorable cours. Cet épisode décrit une expérience de l'*Indicible*, qui est donc, comme nous l'avons vu précédemment avec le cas de Baudolino, impossible à décrire à l'aide des mots :

« …a cercar di esprimere quello che lui allora sentiva, le frasi del quaderno che leggevo ora si rompevano asintattiche, mutilate da puntini di sospensione, rachitiche di ellissi[3] ».

Ouverture de la conscience vers d'autres dimensions de l'être, l'épiphanie devient ainsi « une manière de retailler la réalité et de lui donner une forme nouvelle[4] ». Dans un monde en perpétuel changement, cette plongée dans l'abyme du présent pur, ce détachement du temps et de l'espace du personnage d'Eco qui le fait « retrouver l'éternité », comme disait Rimbaud, est une merveilleuse cristallisation verbale d'une réalité située au-delà des noms et des formes. C'est de cet *Indicible* de l'Être qu'émane l'histoire des trois intellectuels piémontais Belbo, Casaubon et Diotallevi.

3.3. La structuration « séfirotique » du roman

Partagé en dix parties (dénommées selon les dix « Séphiroth ») et en cent-vingt chapitres, *Il pendolo di Foucault* respecte l'*eidos* de l'histoire des personnages passionnés par la philosophie kabbalistique et la numérologie. Les *files* en abyme de Belbo écrites sur

[1]Ibidem, p. 500; (« Jacopo continuait à émettre cette illusion de note parce qu'il sentait qu'en ce moment-là il déroulait un fil qui freinait le soleil. L'astre s'était bloqué dans sa course, il s'était fixé dans un midi qui aurait pu durer une éternité »).
[2]Loc.cit.; (« Et tout dépendait de Jacopo, il lui suffisait d'interrompre ce contact, de lâcher le fil, et le soleil aurait rebondi loin, comme un petit ballon, et avec lui le jour, et l'événement de ce jour (…), qui se déroulait immobile pour la seule raison qu'il était ainsi dans son pouvoir de vouloir et de faire »).
[3]Ibidem, p. 501; (« pour chercher à exprimer ce qu'il ressentait alors, les phrases du cahier que je lis maintenant se brisent, asyntaxiques, mutilées par des points de suspension, rachitiques d'ellipses »).
[4]Idem, *L'Œuvre ouverte*, p. 201.

l'ordinateur Aboulafia, sont également au nombre de cent-vingt ; ce qui confère à l'œuvre une *aura* de fractalité supplémentaire.

Selon Umberto Eco, les « Séphiroth » sont « des hypostases de la divinité à la suite d'un processus d'émanation », mais elles peuvent être considérées aussi comme « des entités intermédiaires entre Dieu et le monde, ou bien comme des aspects intérieurs de la divinité elle-même. (…) elles constituent autant de canaux ou de degrés à travers lesquels l'âme peut accomplir son retour à Dieu[1] ». En suivant ce schéma, le roman aboutit à un *court-circuit* entre la création narrative et la création divine de l'univers. L'écrivain, à travers ses personnages, a voulu faire remonter au niveau de l'écriture les images qui l'ont ému et fasciné. Son entreprise narrative n'est pas le résultat d'un exercice imaginaire, mais le reflet d'une réalité psychologique autour de laquelle il a bâti un « monde possible ».

La structuration en « arbre séfirotique » est *explicitée* au niveau diégétique par les réflexions du narrateur qui raconte ce qui est arrivé et s'attache à donner à chaque série d'événements une tonalité divine. Ainsi, au niveau de l'expérience des personnages, les dix Séphiroth sont mis en relation avec les niveaux de conscience auxquels ils accèdent.

3.4. La mise en abyme micro-structurelle: les réverbérations des épigraphes

Entre l'infiniment petit et l'infiniment grand du texte, une fonction spéciale au *Pendule de Foucault* est accordée à l'épigraphe. Loin de constituer un artifice de décoration, les citations mises en tête des chapitres mettent en abyme l'action diégétique. Leur rôle est précisément celui d'orienter l'*œil* du lecteur vers un contenu à découvrir et à interpréter. En ce sens vont aussi les deux citations (extraites de Cornelius Agrippa et de Raymond Smullyan) du début du livre, qui sont (indirectement) une invitation à une lecture attentive et critique. Si on remplace l'appellation « fils de la doctrine et de la sapience » par le mot « lecteurs », la première épigraphe se traduirait ainsi: « Pour vous seuls », lecteurs, « nous avons écrit cette œuvre ». « Scrutez le livre », afin de discerner la vrai *intentio auctoris* dispersée dans le texte, qui est mystérieusement *occultée* dans certains endroits, mais bien explicitement manifestée dans d'autres, pour que vous, lecteurs, puissiez la comprendre. « La superstition porte malchance », dit la seconde citation, et, en effet, l'attitude soupçonneuse, paranoïaque des personnages leur attire ennuis et infortune. Ainsi, ces deux épigraphes constituent à la fois une

[1]Idem, *La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea*, Laterza, Bari, 1993, trad. fr. *La Recherche de la langue parfaite dans la culture européenne*, par Jean-Paul Manganaro, Éditions du Seuil, Paris, 1994, p. 42.

mise en abyme herméneutique et une mise en abyme de la poétique de ce roman, lequel présente deux personnages *grâce* auxquels s'écrit le texte que nous sommes en train de lire : Casaubon, le *rapporteur diégétique* des événements et Belbo, le narrateur intradiégétique, l'auteur des cent-vingt *files* qui révèlent à Casaubon la partie *inconnue* de l'intrigue.

Les citations placées au-dessus de chaque chapitre peuvent être considérées comme des *concentrés* de *sens* qui réunissent les thèmes romanesques disséminés tout au long de l'œuvre. Commençons notre analyse par l'inscription qui précède le premier chapitre du livre.

Écrite en hébreu (la langue des mystères, si chère aux auteurs hermétiques !), la première citation en frontispice du premier chapitre de « Kétér » reflète aussi bien le contenu de ce chapitre (qui nous présente Casaubon émerveillé devant le Pendule du Conservatoire de Paris) que l'attitude des personnages du roman, qui, soit expérimentent *in vivo* la vision transcendante du Pendule (Casaubon, Belbo), soit sont à la recherche d'une révélation, d'une *promesse de l'infini* (les « diaboliques », constitués finalement en société secrète) :

> « Et là, comme la lumière de l'Infini continue en ligne droite à travers le vide mentionné au-dessus, il ne va pas immédiatement vers le bas, mais continue peu à peu. C'est-à-dire, il commence à émettre une ligne de lumière et tout de suite le rayon de lumière se développe jusqu'à ce qu'il se transforme en quelque chose comme une sorte de roue sphérique[1] ».

Cet en-tête du premier chapitre est, symboliquement parlant, une *île-texte* placée à cet endroit dans un objectif métadiscursif, c'est-à-dire de réflexion sur le discours lui-même. Malgré son *obscurité* pour le lecteur qui ne lit pas l'hébreu, ce bout de texte est un énoncé à visée proleptique : il préfigure la scène *ontologique* servant d'*incipit* au roman.

> « Fu allora che vidi il Pendolo.
>
> La sfera, mobile all'estremita di un lungo filo fissato alla volta del coro, descriveva le sue ampie oscillazioni con isocrona maesta [2] ».

C'est ainsi que le narrateur commence son récit. Entre ces deux phrases et l'épigraphe que nous venons de citer, il existe un sème commun. La « roue sphérique » de la citation sans

[1]Cette citation en hébreu est traduite en anglais, dans le chapitre « The Swing of the *Pendulum : Eco's Novels* du livre *Reading Eco: An Anthology*, Rocco Capozzi éditeur scientifique, Indiana University Press, 1997, p. 332.
[2]*Il Pendolo di Foucault*, p. 9; (« C'est alors que je vis le Pendule. / La sphère, mobile à l'extrémité d'un long fil fixé à la voûte du chœur, décrivait ses amples oscillations avec une isochrone majesté »).

référence[1], se retrouve réitérée en la « sphère » mobile du Pendule, qui devient ainsi le correspondent physique de l'unique « Point Immobile » de l'univers.

L'un des ressorts de la stratégie narrative du romancier, le redoublement, se manifeste non seulement au niveau narratif (de la forme du récit), mais également au niveau de l'histoire où Belbo *initie* son ami aux mystères de cet instrument extraordinaire :

« Mi spiego il Pendolo, cosi come l'ho visto sabato e forse sabato l'ho visto cosi perche Belbo mi aveva preparato alla visione[2] ».

Belbo a évoqué en la présence de Casaubon le *frémissement* intérieur éprouvé dans l'enceinte de l'ancienne église de Saint-Martin-des-Champs. Expérimentant la dimension divine, sacrée - ou numineuse - de l'existence, Jacopo Belbo se demande si l'emplacement du Pendule est en quelque sorte responsable du Vide mystique qu'il a ressenti :

« Sara l'atmosfera della chiesa, ma le assicuro che si prova una sensazione molto forte. L'idea che tutto scorra e solo la in alto esista l'unico punto fermo dell'universo.... Per chi non ha fede e un modo di ritrovare Dio, e senza mettere in questione la propria miscredenza, perche si tratta di un Polo Nulla[3] ».

On remarque la réverbération sémantique entre ce fragment de texte et l'épigraphe hébraïque : les deux font référence à la vision kabbalistique de la création du monde (des mondes plutôt) selon laquelle, suite à un processus d'émanation, les univers surgissent de ce « Pôle Néant ». Belbo partage ce mode de représentation de la genèse universelle, et sa philosophie liée à l'indestructible unité de Dieu (présent en chaque partie du monde de la manifestation) ou comme disait Diotallevi : « Tutto emana da Dio[4] ». Cette manière d'envisager la création est subtilement, et remarquablement, mise en abyme dans le passage où Casaubon fait l'analogie entre la « symétrie rayonnée » des lignes dessinées par les rotations du Pendule sur le sol et l'histoire de l'humanité, vue sous un aspect morpho-dynamique :

«… una vicenda, registrata sulla distesa di un deserto, di tracce lasciate da infinite ematiche carovane. Una storia di lente e millenarie migrazioni, forse cosi si erano mossi gli atlantidi del continente di Mu, in ostinato

[1]Selon Angelina Muñiz-Huberman, il s'agit d'un extrait de l'œuvre d'Isaac Luria : dans le chapitre « Las Trampas de Umberto Eco » de son livre *La Sombra que cobija*, Université de Mexique, 2007, p. 127.
[2]*Il Pendolo di Foucault*, p. 189; (« Il m'expliqua le Pendule tel que je l'ai vu samedi - et tel je l'ai vu samedi sans doute parce que Belbo m'avait préparé à cette vision »).
[3]Loc.cit.; (« C'est peut-être l'atmosphère de l'église, mais je vous assure qu'on éprouve une sensation très forte. L'idée que tout s'écoule et que là seulement, en haut, existe l'unique point immobile de l'univers... Pour qui n'a pas la foi, c'est une façon de retrouver Dieu, et sans mettre en question sa propre mécréance, parce qu'il s'agit d'un Pôle Néant »).
[4]Ibidem, p. 175; (« Tout émane de Dieu »).

e possessivo vagabondaggio, dalla Tasmania alla Groenlandia, dal Capricorno al Cancro, dall'Isola del Principe Edoardo alle Svalbard. La punta ripeteva, narrava di nuovo in un tempo assai contratto, quello che essi avevano fatto dall'una all'altra glaciazione, e forse facevano ancora, ormai corrieri dei Signori… [1]».

La genèse de l'univers, généré par ce « Point Immobile », est mise en corrélation ici avec le processus évolutif de l'humanité, en tant qu'espèce. La pointe du Pendule devient l'*analogon* d'une pointe de plume, plus précisément de celle qui est en train de narrer, et qui réalise une réécriture de l'histoire depuis le Moyen Âge jusqu'à la seconde Guerre mondiale et bien au-delà. Les mots « histoire » et « récit » sont les manifestations de l'autoréflexivité du discours. Loin de marquer un récit qui prend conscience de lui-même, ces deux termes montrent une autoréflexivité de l'acte même de narrer. En racontant cette « histoire » où les Atlantes sont les prédécesseurs des actuels « Seigneurs » qui gouvernent le monde, Casaubon se livre à une réécriture de l'Histoire. Implicitement, cette réécriture qui se veut reconstitution du « tout », participe aux réagencements incessants de la Création :

« Tutto emana da Dio, nella contrazione del *tsimtsum.* Il nostro problema e realizzare il *tiqqun, il* ritorno, la reintegrazione dell'Adam Qadmon. Allora ricostruiremo il tutto nell'equilibrata struttura dei *partsufim, i* volti, ovvero le forme che prenderanno il posto dei sefirot. L'ascensione dell'anima e come un cordone di seta che permette all'intenzione devota di trovare come a tastoni, nell'oscurita, il cammino verso la luce. Cosi a ogni istante il mondo, combinando le lettere della Torah, si sforza di ritrovare la forma naturale che lo faccia uscire dalla sua orrenda confusione [2] ».

Selon la mystique juive (Isaac Luria) Dieu crée les mondes en se contractant en lui-même. Nous avons vu que le narrateur, en imitant l'acte divin de la création, se « contracte en un point lointain » de son esprit « pour qu'en émane une histoire ». Pour que cette polarité entre l'œuvre narrative et le Grande Œuvre soit encore plus évidente, le romancier fait dire à son *alter ego* du monde de la fable que le récit qu'il est en train de *déclamer*, dans la solitude

[1]Ibidem, pp. 9-10; (« une rotation, enregistrée sur l'étendue d'un désert, de traces laissées par d'infinies caravanes erratiques. Une histoire de lentes et millénaires migrations, peut-être ainsi les Atlantes s'étaient-ils déplacés du continent de Mu, en un vagabondage obstiné et possessif, de la Tasmanie au Groenland, du Capricorne au Cancer, de l'île du Prince-Edouard aux Svalbard. La pointe répétait, racontait de nouveau en un temps très resserré, ce qu'ils avaient fait de l'une à l'autre glaciation, et peut-être faisaient encore, désormais messagers des Seigneurs »).

[2]Ibidem, pp. 175-176; (« Tout émane de Dieu, dans la contraction du *tsimtsum*. Notre problème, c'est de réaliser le *tiqqun*, le retour, la réintégration de l'Adam Qadmon. Alors nous reconstruirons le tout dans la structure équilibrée des *partsufim*, les visages, autrement dit les formes qui prendront la place des sefirot. L'ascension de l'âme, tel un cordon de soie, permet à l'intention dévote de trouver comme à tâtons, dans l'obscurité, le chemin vers la lumière. Ainsi le monde à chaque instant, combinant les lettres de la Torah, s'efforce de retrouver la forme naturelle qui le fasse sortir de son effroyable confusion »).

de la campagne piémontaise, est une *combinatoire* réalisée dans l'espoir de sortir de l'état d'« effroyable confusion » dans laquelle il se trouve :

« E cosi sto facendo io, ora, a notte piena, nella calma innaturale di queste colline[1] ».

Cette phrase constitue une mise en abyme de l'énonciation, qui nous aide à mieux comprendre le discours romanesque. Elle nous fait voir le rapport analogique entre l'acte de remémoration des faits réalisé par le narrateur diégétique (remémoration-énonciation, d'où résulte le récit narratif) et les permutations des « lettres » de la macro-création qui est une tentative de restauration de l'ordre et de l'harmonie cosmique. Illustrant non seulement la filiation entre création et Création, le texte met davantage en évidence le continuel questionnement métaphysique des personnages.

Entre autres, Belbo informe son ami que le Pendule de Paris n'est pas unique, qu'il existe beaucoup d'autres Pendules au monde et que n'importe quel lieu de l'univers peut devenir « un point fixe » à condition d'y suspendre le Pendule :

« …il Pendolo e un falso profeta. Lei lo guarda, crede che sia l'unico punto fermo nel cosmo, ma se lo stacca dalla volta del Conservatoire e va ad appenderlo in un bordello funziona lo stesso. Ci sono altri pendoli, uno e a New York al palazzo dell'ONU, un altro a San Francisco al museo della scienza, e chissa quanti ancora. Il pendolo di Foucault sta fermo con la terra che gli gira sotto in qualsiasi posto si trovi. Ogni punto dell'universo e un punto fermo, basta attaccarci il Pendolo[2] ».

Ici, il fait de nouveau référence à l'omniprésence de Dieu, ce « Point Immobile » et Éternel, dans lequel Casaubon *voyait* la prolongation imaginaire du Pendule :

« …e insieme ruotavamo sotto il Pendolo che in realta non cambiava mai la direzione del proprio piano, perche lassu, da dove esso pendeva, e lungo l'infinito prolungamento ideale del filo, in alto verso le piu lontane galassie, stava, immobile per l'eternita, il Punto Fermo.

La terra ruotava, ma il luogo ove il filo era ancorato era l'unico punto fisso dell'universo.

Dunque non era tanto alla terra che si rivolgeva il mio sguardo, ma lassu, dove si celebrava il mistero dell'immobilita assoluta[3] ».

---

[1]Loc.cit.; (« Et c'est ce que je suis en train de faire moi, à présent, en pleine nuit, dans le calme innaturel de ces collines »).

[2]Ibidem, p. 190; (« le Pendule est un faux prophète. Vous le regardez, vous croyez que c'est l'unique point fixe dans le cosmos, mais si vous le décrochez de la voûte du Conservatoire et allez le suspendre dans un bordel, il marche aussi bien. Il y a d'autres pendules, l'un est à New York au palais de l'ONU, un autre à San Francisco au musée de la Science, et qui sait combien d'autres encore. Le pendule de Foucault reste immobile avec la terre qui tourne sous lui en quelque endroit qu'il se trouve. Tout point de l'univers est un point fixe, il suffit d'y accrocher le Pendule »).

[3]Ibidem, p. 10; (« et ensemble nous tournions sous le Pendule qui, en réalité, ne changeait jamais la direction de son propre plan, parce que là-haut, d'où il pendait, et le long de l'infini prolongement idéal du fil, en haut vers les plus lointaines galaxies, se trouvait, figé pour l'éternité, le Point Fixe. / La terre tournait, mais le lieu où s'ancrait

La dernière de ces phrases indique clairement la nature métaphysique du Pendule. Le « regard » du personnage-narrateur est une *intrusion* dans une autre dimension de l'existence, qui lui fait perdre partiellement le contact avec la réalité ordinaire (représentée par les deux jeunes visiteurs). On suppose que la rencontre de Casaubon avec le « En-sof » dura moins de trente minutes, car sa contemplation a eu lieu vers seize heures de l'après-midi :

« In quel momento, alle quattro del pomeriggio del 23 giugno, il Pendolo smorzava la propria velocita a un'estremita del piano d'oscillazione, per ricadere indolente verso il centro, acquistar velocita a meta del suo percorso…[1]».

Puis, il revint progressivement à la conscience ordinaire ; disons plutôt qu'il s'efforça à s'arracher à cet état de fascination que le majestueux Pendule exerçait sur lui :

« Cercai di sfuggire alla fascinazione del luogo e di guardare la navata con occhi freddi[2] ».

Une telle vision ne peut s'exprimer en mots, elle nécessite d'être expérimentée pour être réellement comprise ; c'est pourquoi au début Casaubon ne prend pas au sérieux les paroles de Belbo, attribuant l'« émotion » de ce dernier à une sorte de « divagation d'esthète ». Une fois expérimenté directement l'« émerveillement » de cette rencontre inoubliable avec « l'Uno, l'Ensof, l'Indicibile[3] », il est convaincu que son ami avait raison quand il lui décrivait de cette manière le Pendule. C'est seulement après avoir fait lui-même l'expérience correspondante qu'il a pleinement compris la réalité vécue par Belbo :

« Jacopo Belbo non era pazzo, semplicemente aveva scoperto per gioco, attraverso il Gioco, la verita.
È che l'esperienza del Numinoso non puo durare a lungo senza sconvolgere la mente[4] ».

À partir de ce moment, il s'identifie de plus en plus à Belbo, comme on va s'en apercevoir vers la fin du roman : après un long et impitoyable « esame di coscienza[5] », d'une

---

le fil était l'unique point fixe de l'univers. / Ce n'était donc pas tant vers la terre que se dirigeait mon regard, mais là-haut, où se célébrait le mystère de l'immobilité absolue »).

[1]Loc.cit.; (« À ce moment-là, quatre heures de l'après-midi du 23 juin, le Pendule atténuait sa vitesse propre à une extrémité du plan d'oscillation, pour retomber, indolent, vers le centre, prendre de la vitesse à la moitié de son parcours »); Ensuite, Casaubon a eu besoin de, au moins, encore une demi-heure pour sortir de l'église et traverser les longues salles du musée à la recherche d'un lieu de refuge ; comme il l'a affirmé à plusieurs reprises, il est reste caché dans le Périscope de cinq à dix heures du soir.

[2]Ibidem, p. 14; (« Je cherchai à échapper à la fascination des lieux et à regarder la nef avec des yeux froids »).

[3]Ibidem, p. 11; («l'Un, l'En-sof, l'Indicible »).

[4]Ibidem, p. 12; (« Jacopo Belbo n'était pas fou, il avait simplement découvert par jeu, à travers le Jeu, la vérité. C'est que l'expérience du Numineux ne peut durer longtemps sans bouleverser le mental »).

[5]Ibidem, p. 455; (« examen de conscience »).

rétrospection lucide des événements passés entre 1972 et 1984, Casaubon sort du périscope[1], et dès qu'il quitte l'espace de cet appareil, il plonge de nouveau au milieu d'une réalité où tout est relié au tout, où tout est interprété « come il geroglifico di qualcosa d'altro[2] », comme l'hiéroglyphe d'un autre signe.

« Ma non appena avevo posto piede fuori, tutto era cambiato. Mentre avanzavo io stavo pensando con la testa di un altro. Ero diventato Belbo. E come Belbo ormai al termine del suo lungo viaggio verso l'illuminazione…[3]».

Tout comme il arrive quand on rêve, dès qu'il sort du Périscope, les choses prennent une tournure inattendue. Il ne peut maîtriser ou changer quoi que ce soit. Il ne peut qu'assister impuissant au spectacle de folie généralisée où Lorenza et Belbo sont tués par la meute (devenue incontrôlables même pour Agliè) d'individus fanatiques, violents, affamés de mystères et assoiffés de sang sacrificiel.

Lorsqu'il pénètre de nouveau dans l'église, Casaubon voit le Pendule, déplacé de sa place habituelle et plus grand qu'il était quelques heures auparavant. Il assiste, entre autres, à un spectacle de « foire » et à quelques crimes dont le plus cruel est celui de Jacopo Belbo.

« Belbo impiccato al Pendolo, dico, avrebbe disegnato nel vuoto l'albero dei sefirot riassumendo nel suo estremo momento la vicenda stessa di tutti gli universi, fissando nel suo vagare le dieci tappe dello sfiato esangue e della deiezione del divino nel mondo[4] ».

Ce bout de texte, contenant l'image de Belbo pendu au Pendule, rappelle la *forme* du récit narratif, charpenté selon le diagramme de l'arbre séfirotique. Représenté de cette manière, Belbo devient un « Adam Kadmon » : sa tête et ses quatre membres accueillent chacun une *sephira*. Par cette duplication interne l'œuvre met en abyme sa poétique d'écriture d'épiphanies numineuses. Se voulant une reproduction symbolique du processus de la

[1]Il faut souligner le fait que c'est précisément dans le Périscope (qui rend l'image renversée de tout objet) que le personnage réussit à *voir* l'envers des choses, à se rendre compte des erreurs des dernières années ; en un mot il retrouve momentanément la clarté d'un esprit *raisonnable*. C'est une modalité bien ingénieuse par laquelle le discours met à nu son fonctionnement!
[2]Ibidem, p. 455; (« comme le hiéroglyphe de quelque chose d'autre »).
[3]Loc.cit. (« Mais à peine avais-je mis le pied dehors, tout fut changé. Tandis que j'avançais, je pensais avec la tête d'un autre. J'étais devenu Belbo. Et tel Belbo, désormais au terme de son long voyage vers l'illumination »).
[4]Ibidem, p. 473; (« Belbo pendu au Pendule, dis-je, aurait dessiné dans le vide l'arbre des sefirot, résumant dans son moment suprême l'histoire même de tous les univers, fixant dans son errance aérienne les dix étapes du souffle exsangue et de la déjection du divin dans le monde »).

création divine, elle reproduit dans la finitude de son espace *physique* les étapes du « Grand Œuvre ».

Le passage au chapitre suivant se réalise graduellement. Le romancier prépare méticuleusement l'épisode de l'exploration du musée par le personnage en quête d'un refuge. Ainsi, vers la fin du premier chapitre, une référence à Bacon et à la « Maison de Salomon » du livre *La Nouvelle Atlantide*, réalise le passage vers l'épigraphe du second chapitre :

> « Abbiamo diversi e curiosi Orologi, e altri che sviluppano Moti Alternativi… E abbiam pure Case degli inganni dei Sensi, dove realizziamo con successo ogni genere di Manipolazione, False Apparizioni, Imposture e Illusioni… Queste sono, o figlio mio, le ricchezze della Casa di Salomone.
> (Francio Bacon, *New Atlantis*, ed. Rawley, London, 1627, pp. 4142) » [1].

Composée de deux parties (la première consacrée à l'exaltation de la science et la seconde au progrès), la nouvelle *New Atlantis* de Francis Bacon est mise en abyme dans ce chapitre grâce aux analogies entre les richesses technologiques de la « Maison de Salomon » et les merveilles de la science abritées dans les salles du Musée des arts et métiers, énumérées par le narrateur. D'une façon générale, l'œuvre du philosophe anglais est mise en abyme au niveau de la macrostructure romanesque qui abonde en « Erreurs de Sens », « Fausses Apparitions », « Impostures », « Illusions ».

Publiée en 1624, la fiction de Bacon a comme modèle le *Christianopolis* (imprimé en 1619) de Johann Valentin Andreae, celui qu'on a considéré comme l'inventeur de la fraternité Rose-Croix. Les trois amis et collègues de la maison d'édition Garamont suspectent Bacon, vicomte de Saint-Alban, d'avoir été membre des Rose-Croix (et implicitement chevalier Templier). La *glissade* de sens à laquelle ils s'adonnent leur permet de spéculer sans limites sur l'identité de ces soi-disant « Seigneurs du Monde ».

La troisième épigraphe (située au début de « Hokhma », la seconde partie du roman), est une citation en latin du traité *De l'art cabalistique*, du philosophe et théologien Johannes Reuchlin :

> « In hanc utilitatem clementes angeli saepe figuras, characteres, formas et voces invenerunt proposueruntque nobis mortalibus et ignotas et stupendas nullius rei iuxta consuetum linguae usum significativas, sed per rationis nostrae summam admirationem in assiduam intelligibilium pervestigationem, deinde in illorum ipsorum venerationem et amorem inductivas.

[1]Ibidem, p. 15; («Nous avons de diverses et curieuses Horloges, et d'autres qui produisent des Mouvements Alternatifs... Et nous avons aussi des Maisons consacrées aux Erreurs des Sens, où nous réalisons avec succès tout genre de Manipulations, Fausses Apparitions, Impostures et Illusions... Ce sont là, ô mon fils, les richesses de la Maison de Salomon »).

(Johannes Reuchlin, *De arte cabalistica*, Hagenhau, 1517, III) »[1] .

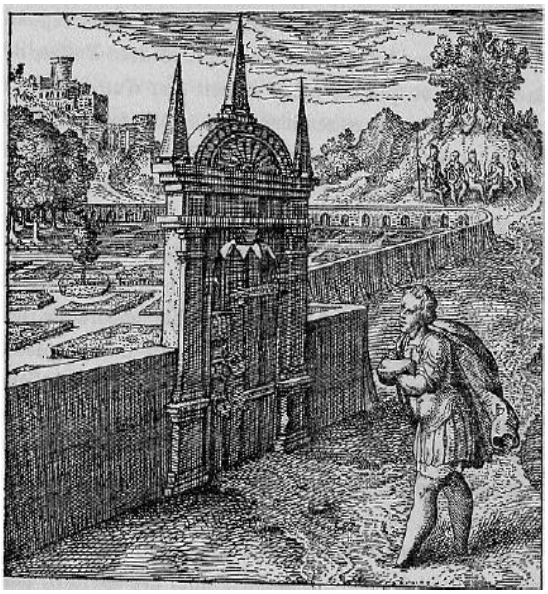
Dans cette œuvre, l'humaniste allemand parle de l'Être qui, selon la pensée kabbalistique, est constitué de quatre niveaux ou mondes : le monde divin, le monde des anges, le monde céleste des astres et des planètes (le macrocosme) et le monde des humains (le microcosme). Il traite aussi des techniques de la combinatoire des lettres : le *notariqon*, la *gématrie*, la *témourah*. La première de ces trois techniques est équivalente à ce qu'on appelle en littérature l'« acrostiche », ce procédé, qui sert à coder ou décoder un texte, où les initiales d'une série de mots forment un autre mot. La *gématrie* consiste en la substitution des lettres par des chiffres, ce qui est possible grâce au fait qu'en hébreu les nombres sont représentés par des lettres. La *témourah* est l'art de la permutation des lettres (par laquelle on traduit un mot par un autre mot suivant un système de substitution), autrement dit c'est ce qu'on appelle couramment « anagramme ». Les trois amis se livrent à une lecture-déchiffrement du « Livre » de l'Histoire où ces trois procédés (qui les inspirent) sont assez souvent mis en pratique.

Le chapitre s'ouvre sur une analepse : Casaubon relate sa journée du 21 juin 1984, c'est-à-dire deux jours avant sa *vision* du Pendule et de sa « cachette » dans le périscope, les deux épisodes exposés dans les chapitres précédents. Il raconte que le matin du jeudi précédent, il paressait au lit quand tout à coup le téléphone sonna. À l'autre bout du fil Belbo lui dit que leur création, le « Plan » est vrai ; et qu'il est à Paris, poursuivi par les Templiers, qui le veulent au Conservatoire, samedi soir à minuit. Il lui demande d'aller dans son appartement lire ce qu'il a écrit sur l'ordinateur les trois derniers jours. Pendant la conversation Belbo est attrapé par ses traqueurs, qui ne lui laissent pas le temps de dévoiler à Casaubon le mot de passe de l'ordinateur. Casaubon va chez Belbo et essaye de « percer » le mystère d'Aboulafia, qui ne cesse de lui poser toujours la même question : « Avez-vous le mot de passe ? ». Il se livre à un jeu de devinettes, pour se rendre compte finalement qu'il y a un nombre infini de combinaisons (de lettres et de chiffres) possibles. L'imprimé trouvé parmi les piles de revues et documents, raconte justement l'enthousiasme de Belbo devant la fascinante aventure des combinatoires que la machine lui offrait. Insérée dans le texte cette

[1]Ibidem, p. 25; (« À cette fin, les anges miséricordieux ont inventé des figures, des formes et des voix, et nous ont suggéré à nous mortels des symboles inconnus et étonnants, en aucune façon proches de nos usages de langage habituels ; mais grâce au très grand respect de notre raison en quête assidue des choses intelligibles, ces signes nous conduisent à aimer ces anges et à les vénérer »).

première des cent vingt *files*, intitulée « Filename : Abou », met en abyme la texture même de l'univers narratif.

Le quatrième chapitre est précédé d'un extrait de l'*Atalante fugitive* de Michel Maier où l'on dit que celui qui tente d'entrer sans clé dans la « Roseraie des Philosophes » est comparé à un homme qui veut marcher sans pieds. Ce petit fragment de l'admirable « synthèse de l'art alchimique, poétique et musical[1] » qu'est l'*Atalante*, construit par analogie (avec la situation de notre personnage en quête du mot de passe) une mise en abyme très réussie. Casaubon passe une journée entière devant l'ordinateur, en jetant des coups d'œil tout autour pour chercher des indices. Devant la table de l'ordinateur une reproduction d'une estampe du dix-septième siècle représente allégoriquement la « Fama Fraternitatis ». Ses yeux se posent sur cette gravure où il essaye de « voir » un message codifié, une clé qui pourrait l'aider à trouver le mot de passe. Il décrit minutieusement cette image, en trouvant des rapports avec certains aspects de l'histoire que lui et ses deux amis ont imaginée et vécue. Il y cherche aussi la présence des nombres qui les obsèdent (36 et 120). Mais, ni ces nombres, ni les noms des dix sefirots, ni « Iahveh », le nom de Dieu, ne font s'ouvrir la « porte » d'entrée au monde virtuel d'Aboulafia.



Michel Maier, *Atalanta Fugiens* (1618), L'Emblème XXVII

[1]Bernard Gorceix, *La Bible des Rose-Croix* (« Introduction », p. XVIII), Presses Universitaires de France, Paris, 1970.

L'épigraphe du chapitre suivant est une citation du kabbaliste médiéval Abraham ben Samuel Aboulafia :

« Le ventidue lettere fondamentali le incise, le plasmo, le combino, le soppeso, le permuto e formo con esse tutto il creato e tutto cio che c'e da formare nel futuro[1] ».

En regardant la gravure rose-croix, Casaubon se dit qu'il était impossible que Belbo n'eût pas pensé, dans sa recherche d'un password, aux exercices kabbalistiques sur le nom de Dieu. L'analepse qui raconte les discussions sur les permutations des lettres du nom de Dieu de Belbo et Diotallevi, le jour de l'arrivée de l'ordinateur à la maison d'édition, est spécialement mise en scène à cet endroit du texte. Ce retour en arrière, où l'on relate le « baptême » de la machine selon le célèbre mystique juif du XIIIe siècle, est une sorte de médaillon qui propose une image réduite du chapitre. De même, au niveau de l'épigraphe on nous présente une image encore plus restreinte, mais toujours fractale : d'une manière concentrée on y voit exposé le thème de ce chapitre (qui contient deux pages entières de combinaisons des quatre lettres (IAHV) qui composent le nom divin).

Ensuite, les yeux de Casaubon se posent sur la photographie de Lorenza Pellegrini ; il lit la dédicace écrite au verso, et essaye d'introduire le mot « Sophia ». Comme cela ne fonctionne pas non plus, il s'énerve et répond « Non » à l'appareil « insensible » qui lui a posé de nouveau la même question. Comme par magie, cette négation est la « Clé » que l'épigraphe du sixième chapitre annonçait. Les quatre vers du poème borgésien *Le Golem*[2], mettent en relief la réussite de la démarche combinatoire de Casaubon. Cette strophe se trouve en continuité de pensée avec l'événement évoqué auparavant où les trois personnages se retrouvent autour de l'ordinateur qu'ils désignent du nom du grand kabbaliste ayant traité dans ses ouvrages de la permutation des lettres du Nom divin, Abraham Aboulafia, qui a inspiré aussi la création d'un autre personnage d'Umberto Eco, le Rabbi Salomon de *Baudolino*. On dit qu'Aboulafia s'est rendu au Proche-Orient afin d'y découvrir l'emplacement du fleuve Sambatyon au-delà duquel on supposait que les dix tribus juives

[1]*Il Pendulo di Foucault*, p. 33; (« Les vingt-deux lettres fondamentales je les grave dans mon esprit, les façonne, les combine, les pèse, les permutte et forme avec eux toute la création et tout ce qui se formera à l'avenir »); l'édition française du *Pendule* a utilisé une autre citation des écrits d'Aboulafia : « Et commence par combiner ce nom, c'est-à-dire IHVH, seul au début, et à examiner toutes ses combinaisons, et à le faire mouvoir et tourner comme une roue » (*Le Pendule du Foucault*, trad. de Jean-Noel Schifano, p. 40).

[2]Écrit en 1958 et publié dans le recueil *L'Autre, le même* en 1964, ce poème reprend l'ancienne légende juive du Golem, qui a été aussi transposée par l'écrivain autrichien Gustav Meyrink dans le roman ayant le même nom, paru en 1915.

perdues survivaient ; tout comme le célèbre penseur, le personnage d'Eco part en voyage aux confins de la terre connue, dans l'espoir de trouver ces tribus, et traverse le mythique Sambatyon. Également, Rabbi Salomon est l'adepte de la philosophie mystique des combinaisons des lettres sacrées. À la fin de sa vie (pendant leur captivité dans la forteresse d'Aloadin), il vit continuellement dans un état d'intériorisation profonde, comparée à une sorte de sommeil où sa seule activité est celle de psalmodier incessamment les noms divins.

Casaubon arrive enfin à avoir accès aux documents de Belbo : des pages de journal, des notes de lecture, des portraits et d'autres ébauches de création littéraire, vont l'aider à mieux comprendre comment ils sont arrivés « à récrire le monde », à travers le « Plan », leur création *golémique*, devenue incontrôlable et dangereuse.

La citation de *Noces chimiques* de Johann Valentin Andreae : « Nella mano destra stringeva una tromba dorata », servant de frontispice au neuvième chapitre, accompagne le récit de Belbo sur son rêve extatique de la trompette. Il raconte à Casaubon qu'une nuit de l'année 1938, lorsqu'il n'était qu'un garçonnet de cinq ou six ans, il a rêvé qu'il avait une trompette dorée. Jacopo n'oublia pas cet état de grande félicité. « Non credo di essere mai stato felice come in quel sogno », avoue Belbo. Dans ce récit rêve (« uno di quei sogni che si sente il miele colare nelle vene[1] » la couleur dorée de la trompette est mise en relation avec l'or du « miel » ressenti par le rêveur, et renvoie à la « tromba dortata » de l'épigraphe.

La « trompette » apparaît non seulement dans le fichier « Filename : trois femmes autour du cœur », inséré au corps du chapitre précédent, mais à plusieurs reprises tout au long du récit. L'image de la « trompette » est ainsi une sorte de *leitmotive* qui rythme la composition narrative. Pareillement, au niveau de l'épigraphe du chapitre cinquante-six une « trompette » *annonce* l'action diégétique. À la veille de la fête *ésotérique* du Piémont, les trois amis accompagnés de Lorenza vont à la maison de campagne de Belbo. Pendant leur travail, ponctué par les souvenirs d'enfance de leur hôte, une gravure du XVIe siècle, représentant un automate jouant de la trompette, accompagne l'histoire racontée par Belbo au sujet de sa passion pour cet instrument. Présentée par le narrateur comme une synchronicité, l'image de la trompette est une « ruse » de composition du romancier, qui organise le récit en conformité avec son *credo* selon lequel les différents niveaux narratifs de l'œuvre doivent se réfléchir les uns dans les autres.

[1] *Il pendolo di Foucault*, p. 54; (« un de ces rêves où l'on sent couler le miel dans ses veines »).

Chacun des cent-vingt chapitres du roman est précédé d'une citation qui se trouve en rapport direct avec les événements narrés à l'intérieur des chapitres respectifs, et indirectement avec les autres parties de l'histoire. Microstructure à caractère réticulaire, l'épigraphe illustre la manière particulière de l'écrivain Eco de *donner forme* au récit romanesque. Toujours interconnectées, les différentes parties de l'œuvre forment un réseau de structures qui assurent la cohérence du texte. Dans ce but de cohésion et de clarté, le romancier recourt constamment à une série de dédoublements tantôt au niveau du contenu, de l'histoire racontée, tantôt au niveau de la mise en forme de cette histoire.

Nous avons vu que les épigraphes redoublent (par analogie) le contenu narré des chapitres. Par ces énoncés à portée proleptique est visée la création d'une mise en abyme qui pilote la lecture. Un autre mode d'accomplissement de ce type annonciateur de la mise en abyme est le flash-back : le narrateur réalise un saut dans le passé afin de mieux nuancer le présent. Ainsi, l'épisode brésilien est une sorte de « prémonition » des événements qui auront lieu à l'intervalle d'une dizaine d'années. À la fois prolepse et mise en abyme annonciatrice de l'intrigue, cette digression nous révèle deux aspects particulièrement importants du récit : l'obsession des ressemblances du narrateur et les rituels magiques (auxquels il assiste à la fête *ésotérique* et dans la nuit tragique où Belbo et Lorenza sont sacrifiés).

3.5. Un récit « feuilleté »

L'analyse du pastiche *Nonita* et des romans *Il nome della rosa* et *Baudolino*, nous a permis de mieux comprendre l'agencement à plusieurs niveaux des compositions narratives d'Umberto Eco. Dans *Il pendolo di Foucault*, l'aspect de « feuilletage » du récit est, tout d'abord, dû aux épigraphes qui reflètent « en petit » le contenu des chapitres. Deuxièmement, la superposition de strates est réalisée par le stratagème suivant : l'histoire est relatée par Casaubon dans la maison de campagne de Belbo (c'est ce qu'on appelle le présent diégétique : le 25 juin 1984), mais le narrateur mentionne plusieurs fois qu'auparavant il a remémoré les événements dans le périscope (le soir du 23 juin) et ensuite chez le docteur Wagner (le matin du 25 juin). À cette dernière *occasion* de réitération (insinuée) de l'intrigue, il recourt désespérément au pouvoir miraculeux, thérapeutique de la parole :

« Ho parlato (…) ho tirato fuori tutto, dall'inizio alla fine, quello che pensavo due anni fa, quello che pensavo l'anno scorso, quello che pensavo che Belbo avesse pensato, e Diotallevi. E soprattutto quello che e accaduto la notte di San Giovanni[1] ».

Ainsi, le roman semble résulter d'un fil de remémorations successives, destinées à normaliser les désordres psychosomatiques causés par la manière irresponsable dont les trois personnages jouent le jeu des combinatoires. Comme Diotallevi s'en est rendu compte, le réagencement du Livre de la Création sans « prière » (c'est-à-dire sans un état d'esprit où l'on consacre au divin les fruits des actions) a de graves conséquences. Joué tout simplement par amusement, il provoque des désordres au niveau physiologique (chez Diotallevi) et au niveau mental (chez Belbo et Casaubon). La thérapie par la parole permet aux mécanismes psychiques du narrateur diégétique de retrouver leur capacité de régularisation de soi, autrement-dit, de se remettre de sa *maladie* et de restaurer le fonctionnement normal du système.

Le *multi-level* de la narration est mis en scène par un troisième « artifice » de composition, celui de l'inclusion. Les *files* de Belbo et les autres récits insérés dans le texte : gravures, lettres, tableaux, films et livres, toutes ces « œuvres dans l'œuvre » reprennent un ou plusieurs aspects de la diégèse, en la mettant en abyme.

Par le truchement de la gravure de l'appartement de Belbo (qui reproduisait le temple Rose-Croix) se redouble un aspect de l'histoire où le trio des protagonistes « voit » compulsivement dans l'Histoire les traces d'un complot universel orchestré par les Rose-Croix, les continuateurs des « œuvres » occultes des Templiers.

La même fonction (de redoublement) est remplie par les presque cinq pages épistolaires encastrées dans le récit principal. Excepté la première phrase par laquelle le narrateur communique le début de son égarement « nella selva delle somiglianze[2] », le vingt-quatrième chapitre expose la première lettre que Belbo lui a adressée au Brésil. Récit enchâssé dans le récit, la lettre relate la première des quatre histoires *médiumniques* du livre. Le narrateur intradiégétique assiste à un spectacle où une spectatrice en transe parle de « sei sigilli, di centoventi anni di attesa e di trentasei invisibili » (« six sceaux, de cent vingt ans d'attente et

[1]Ibidem, p. 485; (J'ai parlé (…), j'ai tout sorti, du début à la fin, ce que je pensais il y a deux ans, ce que je pensais l'année dernière, ce que je pensais que Belbo avait pensé, et Diotallevi. Et surtout ce qui est arrivé la nuit de la Saint-Jean »).
[2]Ibidem, p. 136; («dans la forêt des ressemblances »).

de trente-six invisibles »), autrement dit, elle fait référence au « messaggio di Provins[1] » dont Ardenti parlait. Entendue de la bouche du colonel deux ans plus tôt, cette phrase ouvre ici la série d'analogies du complot universel de la ressemblance. Arrivée deux jours après (et rendue indirectement) la seconde lettre de Belbo, est un écho de l'énoncé épistolaire antérieur, qui troubla davantage Casaubon, malgré les explications de soulagement qu'elle contenait. Belbo lui annonçait que le commissaire De Angelis avait trouvé dans l'appartement de la fille qui a eu la transe (elle aussi disparue, tout comme Ardenti), des revues du genre (*hermétique*) *Picatrix*[2] où certains articles, soulignés en rouge, concernaient le trésor des Templiers et les Rose-Croix. « Eppure allora, in Brasile, non furono quelli i pensieri che mi suscito la lettera. Piuttosto, di nuovo, sentii che qualcosa assomigliava a qualcosa d'altro [3] », dit le narrateur, qui fait ensuite une sortie en ville et trouve chez un antiquaire une monographie sur les Rose-Croix. Là, pris comme dans un tourbillonnement, il ressent comment tout autour de lui fusionne et s'embrouille :

> « Tutto si amalgamo di colpo. Riti satanici e moreschi nel Tempio di Gerusalemme, stregoni africani per i sottoproletari nordestini, il messaggio di Provins coi suoi centoventi anni, e i centoventi anni dei RosaCroce[4] ».

Il s'achète le livre et l'emporte avec lui dans le voyage à Bahia, où entre autres il fait la connaissance d'Agliè. Ce vieux « monsieur italien » affirme qu'il visite le Brésil par amour pour toute forme « de la Tradition ». Il insinue être le fameux comte de Saint-Germain en personne, et charme Amparo avec ses manières élégantes et son langage *à l'ancienne*. Quelques jours après, en feuilletant le livre sur les Rose-Croix et en trouvant une référence au célèbre comte, Casaubon s'exclame étonné : « tout se tient[5] ». Entre autres, le bouquin citait un fragment du roman *Gog* de Giovanni Papini où est décrite une rencontre nocturne entre le personnage principal et le noble immortel. Ce triple emboîtement nous place devant une mise en abyme du type dédoublement infini (un livre dans un autre livre dans un autre livre). À cela s'ajoute le renvoi au comte de Saint Germain de l'épigraphe du chapitre vingt-sept. Vers

---

[1]Ibidem, p. 137; (« message de Provins »).
[2]*Picatrix* est le nom de la traduction en latin de l'œuvre du mathématicien andalou Al-Madjritî (XIe siècle), intitulée *But des sages dans la Magie*, et qui à joué un rôle important dans la pensée magique de la Renaissance (voir à ce sujet Ioan Peter Couliano, *Éros et magie à la Renaissance. 1484*, Éditions Flammarion, Paris, 1984, pp. 164-167).
[3]Ibidem, p. 140; (« De nouveau, je sentis plutôt que quelque chose ressemblait à quelque chose d'autre »).
[4]Loc.cit.; (« Tout s'amalgama d'un coup. Rites sataniques et mauresques dans le Temple de Jérusalem, féticheurs africains pour sous-prolétaires nordestins, le message de Provins avec ses cent vingt années, et les cent vingt années des Rose-Croix »).
[5]Ibidem, p. 145.

la fin de ce chapitre, dans une conversation avec le couple italo-brésilien, le gnostique Agliè parle de « transe » et « possession » dans les cultes afro-brésiliens. Il leur explique que pendant les rites candomblé et umbanda, certains participants (les « initiés ») sont possédés par les dieux (« orixàs ») et les esprits des ancêtres trépassés. C'est justement ce qui arrive à Amparo lors du rituel umbanda. On observe l'homologie entre d'une part l'histoire de la spectatrice en transe, possédée par l'esprit de Cagliostro, racontée par Jacopo dans sa lettre, et d'autre part, l'histoire de possession par un esprit des aïeuls de la belle brésilienne, marxiste, et donc matérialiste dans sa vision existentielle. En vertu de l'analogie qui raccorde ces deux épisodes, on les considère comme des exemples de mise en abyme. Le roman comporte encore deux scènes *spiritistes* où l'on redouble le même sujet : celui de la possession par un esprit. Il s'agit de la séquence onirique de la fête du Piémont et de la séance médiumnique de la fin du livre où les nains de Madame Olcott entrent en communion avec les esprits d'Edward Kelley, Heinrich Khunrath et le comte de Saint-Germain. L'imbrication de ces quatre récits de possession au cœur de la fiction est propre à la vision narrative d'Umberto Eco. Ses romans comptent tous des histoires « parallèles » (et emboîtées) regroupées autour d'un même sujet. L'inclusion et la similarité de ces histoires ressemblantes font de l'écriture romanesque un tressage de micro-récits *abymés* au vaste corps de l'œuvre, ou *abymant* un thème ou un aspect du récit cadre. Il va sans dire que cette stratégie de raconter est propre à la mise en abyme[1].

Dans le cinquantième chapitre, précédé par deux lignes de l'un des manuscrits gnostiques découverts à Nag Hammadi (« Parce que je suis la première et la dernière. Je suis l'honorée et l'abhorrée. Je suis la prostituée et la sainte »), le tableau « Sophia », l'œuvre de Ricardo, « l'homme à la cicatrice » (le rival de Jacopo), redouble certains passages du texte où l'on parle de la légende simonienne[2] de la création du monde. Invoquée deux chapitres auparavant, cette légende prend place au cœur de la diégèse sous la forme d'un jeu innocent entre le vieux gnostique, Agliè et la belle Lorenza :

[1]Nous avons vu, dans des analyses antérieures, que, pour qu'il y ait mise en abyme, il est nécessaire qu'il y ait tout d'abord un emboîtement et ensuite un effet de spécularité. Il est donc fondé de considérer cette pratique scripturale des contes « parallèles » comme relevant du procédé de la mise en abyme.

[2]Les exploits du légendaire Simon le Magicien de Samarie, de qui ont dérivé toutes les hérésies de l'Antiquité tardive, sont rapportés par Irénée de Lyon dans le livre *Contre les hérésies. Dénonciation et réfutation de la prétendue gnose au nom menteur*.

« Giudico la nostra comune amica una delle creature piu genuine che mai abbia avuto la ventura di conoscere. Nella sua freschezza incarna, consentitemi questa fantasia di vecchio sapiente, la Sophia esiliata su questa terra[1] ».

Le tableau de l'exposition intitulée « Megale Apophasis[2] » représentait « una specie di colata di angeli neri che sfumava alla base generando una creatura bianca accarezzata da grandi mani livide [3] », qui rappellent à Casaubon le personnage aux bras haussés vers le ciel de la célèbre « Guernica » de Picasso. Il apparaît évident que cette figuration, dualiste (« anges noirs » – « créature blanche »), du récit cosmogonique gnostique, constitue une image concentrée (tout comme l'épigraphe) du fragment de texte où Belbo demande jalousement à Lorenza pourquoi elle appelle le vieux Agliè, « Simon », et d'où vient ce jeu entre eux deux. Sa réponse est un résumé de l'épisode cosmogonique susmentionné :

« E una storia meravigliosa. Tu lo sapevi che il nostro universo e frutto di un errore e che un poco e colpa mia? Sophia era la parte femminile di Dio, perche allora Dio era piu femmina che maschio, siete stati poi voi che gli avete messo la barba e lo avete chiamato Lui. Io ero la sua meta buona. Dice Simone che io ho voluto generare il mondo senza chiedere il permesso, io la Sophia, che si chiama anche, aspetta, ecco, l'Ennoia. Credo che la mia parte maschile non volesse creare — forse non ne aveva il coraggio, forse era impotente — e io invece di congiungermi con lui ho voluto fare il mondo da sola, non resistevo, credo che fosse per eccesso di amore, e vero, adoro tutto questo universo incasinato. Per questo sono l'anima di questo mondo[4] ».

L'histoire de Simon et Sophia est un thème qu'Umberto Eco avait déjà traité dans un cours de sémiotique donné aux étudiants bolognais deux ans avant la parution du roman. En expliquant les origines de la pensée hermétique, le professeur s'est servi de cette légende selon laquelle le Démiurge a une double nature : masculine et féminine. Appelée l'Ennoïa ou Barbèlô, ou le plus souvent Sophia, la première pensée de Dieu a bondi hors de lui et a créé le monde matériel et les anges (qui naissent de la matière). Par la vilenie et le complot de ces

---

[1]*Il pendolo di Foucault*, p. 231 ; (« Notre commune amie est une des créatures les plus pures que j'aie jamais eu la fortune de connaître. Dans sa fraîcheur elle incarne, permettez cette fantaisie d'un vieux savant, la Sophia exilée sur cette terre »).

[2]*Megale Apophasis*, est le titre d'une œuvre de Simon le Mage, et signifie en langue grecque « grande déclaration ».

[3]Umberto Eco, *Le Pendule de Foucault*, p. 238; (« une espèce de coulée d'anges noirs à la base générant une créature blanche caressée par de grandes mains livides »).

[4]Ibidem, p. 239; (« C'est une histoire merveilleuse. Tu le savais, toi, que notre univers est le fruit d'une erreur et que c'est un peu de ma faute ? Sophia était la partie féminine de Dieu, parce qu'alors Dieu était davantage femelle que mâle, c'est vous, après, qui lui avez mis une barbe et l'avez appelé Lui. Moi j'étais sa bonne moitié. Simon dit que j'ai voulu engendrer le monde sans demander la permission, moi la Sophia, qui s'appelle aussi, attends, voilà, l'Ennoïa. Je crois que ma partie masculine ne voulait pas créer – peut-être n'en avait-elle pas le courage, peut-être était-elle impuissante – et moi, au lieu de m'unir avec lui, j'ai voulu faire le monde toute seule, je ne résistais pas, je crois que c'était par excès d'amour, c'est vrai, j'adore tout cet univers bordélique. C'est pour ça que je suis l'âme de ce monde »).

créatures sataniques, l'Ennoïa devient leur prisonnière et endure d'inimaginables détresses. Pendant des réincarnations successives, elle fut la fameuse Hélène qui causa la guerre de Troie. Irénée de Lyon relate que, enfermée par les Puissances et les Anges dans un corps humain, Sophia fut aussi une prostituée dans une ville phénicienne (Tyr). Miséricordieux, le Père descend alors sur terre, sous la forme d'un homme (Simon), afin de la délivrer de ses souffrances, mais également pour le salut des hommes par la connaissance de soi, affirme l'hérésiologue lyonnais[1].

Des auteurs patristiques, et notamment Origène, ont réalisé la « transcription allégorique » et bien simplifiée du mythe gnostique de Sophia-Ennoïa. Ainsi, chez le premier exégète chrétien, s'opère un rapprochement entre Sophia et Psyché (l'âme-femme), comme le montre Maddalena Scopello dans son article *Les* « Testimonia » *dans le traité de* « L'exégèse de l'âme » (Nag Hammadi, 11, 6)[2].

Attribué généralement à Valentin, le traité gnostique *Pistis Sophia*[3] affirme qu'après sa résurrection, Le Christ enseigna pendant onze années « une Gnose merveilleuse[4] » aux Apôtres et à ses autres disciples-femmes, dont Marie (sa mère), Marie Madeleine, Marthe, Salomé qu'il initiait aux mystères cosmiques. Malgré le vrai titre *Les livres du Sauveur* (écrit en tête de l'ouvrage), le traité porte le nom de l'entité Pistis Sophia, l'éon dont les souffrances et le salut font l'objet du dialogue entre Jésus et les disciples.

Amplement développé dans le second roman d'Eco, le thème de « Sophia » est habilement mis en abyme dans la partie où l'on assiste aux *noces chimiques* de Casaubon et de Lorenza. Après avoir bu une boisson bien alcoolisée (dans laquelle il suppose qu'il y a une substance illicite) Casaubon a des hallucinations tactiles et olfactives. En s'ouvrant avec une citation sur l'alchimie, le cinquante-huitième chapitre décrit les sensations extra-sensorielles du personnage, qui entre en communion avec un archétype divin ancestral : celui de Sophia, que Lorenza « incarne ». Avant de regarder de près cette séquence onirique et « alchimiste » du livre, disons quelques mots sur le rôle de quelques références filmiques qui font leur apparition dans le tressage du récit narratif.

---

[1]Irénée de Lyon, *Contre les hérésies. Dénonciation et réfutation de la prétendue gnose au nom menteur*, trad. française par Adelin Rousseau, Éditions du Cerf, Paris, 1991, pp. 106-109.
[2]Publié dans la « Revue de l'histoire des religions », tome 191, no. 2, 1977, pp. 159-171.
[3]Selon E. Amélineau (le traducteur français du manuscrit en langue copte de cet ouvrage surnommé « l'évangile gnostique »), l'auteur est plutôt un adepte postérieur de Valentin.
[4]E. Amélineau, *Pistis Sophia*, Arché, Milano, 1975, p. IV.

Des films[1] viennent s'ajouter à la liste des œuvres dans l'œuvre. Mais, au contraire des exemples antérieurs, les titres de films ne servent pas à un redoublement thématique entre le récit cadre et celui (ou ceux) du récit enchâssé. Selon nous, ils secourent plutôt la juxtaposition des trois instances narratrices du roman : le narrateur intradiégétique (Belbo), le narrateur diégétique (Casaubon) et le narrateur métadiégétique (la voix off de l'auteur implicite).

Le roman contient une affluence de citations de nombreux auteurs, de tout temps et horizon (kabbale, alchimie, histoire, littérature, ésotérisme, arts, bandes dessinées, etc.). Au niveau de la forme, en assurant la fonction de réduplication de l'énoncé, ces références intertextuelles rendent au texte un aspect *hybridé*, de miroir brisé et raccommodé. Comme on peut le voir dans l'exemple suivant, les renvois au septième art servent à refléter le coloris *intertextuel* de l'œuvre, mais également à inciter des réflexions sur la réalisation de sa propre écriture :

> « In realta aveva assistito a un film. Ma per un momento, rischiando la pallottola di rimbalzo, era entrato nel film. Appena appena di corsa, come in *Hellzapoppin'*, quando si confondono le pellicole e un indiano arriva a cavallo nel corso di una festa da ballo e chiede dove sono andati, qualcuno gli dice "di la", e quello scompare in un'altra storia[2] ».

Les trois amis et Lorenza Pellegrini se trouvent à la campagne, au « Combray » de Belbo, où ce dernier se rappelle, entre autres, un échange de feux entre les partisans et les fascistes. N'étant qu'un enfant à l'époque, Belbo y assiste comme on regarde un film. Mais, au moment où le « projectile » brise la vitre et pénètre dans la maison, le danger transforme le jeu en réalité, en « l'unique vérité » qu'il a jamais connue pendant toute sa vie. Ou plutôt au cours des derniers mois de sa vie où les mensonges des « diaboliques » ne cessent de contaminer son existence. Pour ce « John Wayne » piémontais, le monde de l'enfance (où « una pallottola e una pallottola » et « Un morto era un morto era un morto era un morto[3] ») lui apparaît bien évidemment inexorablement éphémère et cruel, mais incontestablement réel.

---

[1]*Hellzapoppin*' (p. 335), « un film de Larry Semon » (p. 472), La dame de Shanghaï d'Orson Welles (p. 623), etc.

[2]*Il pendolo di Foucault*, p. 260; (« En réalité, il avait assisté à un film. Mais, pendant un moment, risquant de recevoir la balle par ricochet, il était entré dans le film. Tout juste et en quatrième vitesse, comme dans *Hellzapoppin'*, quand les pellicules se confondent et qu'un Indien arrive à cheval au cours d'un bal et demande où ils sont allés, quelqu'un lui dit « par là », et le cavalier disparaît dans une autre histoire »).

[3]Ibidem, p. 259; on remarque ici que la mise en abyme de l'énoncé a comme but d'accentuer l'irréversibilité des faits et des phénomènes au niveau de réalité macroscopique, représenté par ce monde de l'enfance et du passé.

À notre avis, le film américain *Hellzapoppin*'[1] fait son apparition ici pour introduire une réflexion sur l'œuvre que le lecteur est en train de lire. La *babélisation* des pellicules symbolise la façon dont le récit fictionnel est construit. Au niveau de l'histoire, les personnages procèdent à une lecture « diagonale » des textes, ce qui crée désordre, confusion, altération de la vérité historique des événements. Ils randomisent et réarrangent à leur guise des séquences du grand Livre, afin de créer leur propre « film » (le Plan) où la seule réalité admissible est celle du « feuilleton », c'est-à-dire la fiction :

« L'arte ci prende in giro e ci rassicura, ci fa vedere il mondo come gli artisti vorrebbero che fosse. Il feuilleton finge di scherzare, ma poi il mondo ce lo fa vedere cosi com'e, o almeno cosi come sara. Le donne sono piu simili a Milady che a Lucia Mondella, Fu Manchu e piu vero di Nathan il Saggio, e la Storia e piu simile a quella raccontata da Sue che a quella progettata da Hegel. Shakespeare, Melville, Balzac e Dostoevskij hanno fatto del feuilleton. Quello che e successo davvero e quello che avevano raccontato in anticipo i romanzi d'appendice[2] ».

Le *filename* « Le retour de Saint-Germain » (chapitre quatre-vingt dix-sept) résume de manière évasive l'ensemble de l'histoire et met en abyme cette démarche « romanesque » des héros du livre. Le narrateur intradiégétique (Belbo) s'auto-intitule « notaire du Plan », et y réalise un « collage » intertextuel « furibond » dans le but de reconstituer l'histoire (que le lecteur connaît déjà) de façon romancée. Dans ce récit inséré en abyme, le « Plan », les « trente-six Invisibles », « Baphomet » et les « Templiers », « l'homme à la cicatrice », « Sophia », « Nilus », « Rackovskij », les « Protocoles », le « Roi du Monde », le soi-disant « comte de Saint-Germain », évoquent les événements du récit cadre.

Pour revenir à *Hellzapoppin*', il faut préciser que ce film raconte l'histoire de sa propre production. Un va-et-vient entre l'intérieur du film et les lieux de sa réalisation, fait des scénaristes Olsen et Johnson tantôt des personnages du film, tantôt des instances de sa création. À la lecture de ces quelques lignes citées plus haut, qui closent le cinquante-cinquième chapitre, on aura compris que, par le biais de cette référence cinématographique, l'œuvre renvoie à sa condition d'œuvre fictionnelle. Nous sommes ici devant une construction spéculaire assez troublante qui peut induire, indépendamment de la volonté de l'instance

[1]Réalisé en 1941 par H. C. Potter.

[2]Ibidem, p. 389; (« L'art se moque de nous et nous rassure, il nous fait voir le monde comme les artistes voudraient qu'il fût. Le feuilleton fait semblant de plaisanter, mais au fond il nous fait voir le monde tel qu'il est, ou au moins tel qu'il sera. Les femmes ressemblent plus à Milady qu'à Clélia Conti, Fu Manchu est plus vrai que Nathan le Sage, et l'Histoire ressemble davantage à ce que raconte Sue qu'à ce que projette Hegel. Shakespeare, Melville, Balzac et Dostoïevski ont fait du feuilleton. Ce qui est vraiment arrivé, c'est ce qu'avaient raconté à l'avance les romans-feuilletons »).

énonciatrice, une méditation métaphysique : en se mettant dans la peau de Belbo, le lecteur est libre de faire des analogies avec sa situation de « spectateur » devant le « film » de sa propre vie. Pour souligner la sensation d'*irréalité* éprouvée par les personnages, un autre film vient, vers la fin du livre, ébranler davantage la solidité, déjà sérieusement compromise, de leur monde. Le lendemain de la nuit tragique de la Saint-Jean où Casaubon assiste en spectateur à la mort de Belbo et de Lorenza, il entre dans un cinéma parisien où est projeté le film *La dame de Shanghaï* d'Orson Welles. La célèbre « scène des miroirs » du parc d'attractions, où le personnage Michael O'Hara sent qu'il devient fou, est évoquée dans le roman pour exprimer l'analogie avec l'état psychique de Casaubon et pour dire l'*irréalité* de la chose racontée. Très subtilement, l'acte narratif est ici mis en abyme pour affirmer la nature fictionnelle du récit. Casaubon a l'étrange impression de rêver continuellement. Son déjeuner au restaurant, son passage dans la salle de cinéma, sa visite chez le docteur Wagner, tout semble imprégné d'un air irréel, ce qui le fait s'enfoncer de plus en plus dans l'état de soupçon (« un clima di sospetto assoluto[1] »). À Paris, tout comme le soir de la fête au château (lorsque le « Plan » a commencé à prendre forme dans leurs esprits) il lui semble que tout l'univers complote à lui faire croire qu'il est en train de rêver. L'état d'onirisme permanent, provoqué par le choc émotionnel de la nuit précédente, peut être vu comme une forme de métatextualité. Quoi que non-verbale, la voix du métanarrateur semble semer le doute sur le statut ontologique du monde des personnages.

Également au service de l'énonciation, une troisième référence filmique continue à exhiber le rapport entre texte et film :

> « Mentre rievoco quelle settimane tutta la vicenda mi appare fulminea, frenetica, come in un film di Larry Semon, a scatti e saltelli, con porte che si aprono e si chiudono a velocita supersonica, torte alla crema che volano, fughe per le scale, in avanti e in dietro, scontri di vecchie automobili, crolli di scaffalature in drogheria tra raffiche di scatolette, bottiglie, formaggi molli, schizzi di selz, esplosione di sacchi di farina[2] ».

Si l'effervescence des événements diégétiques est suggérée à l'aide de ces scènes de comédies muettes du réalisateur américain des années vingt, les autres moments moins

[1]Ibidem, p. 484.

[2]Ibidem, p.365; (« Tandis que j'évoque ces semaines, tous ces épisodes m'en apparaissent fulgurants, frénétiques, comme dans un film de Larry Semon, en saccades et sautillements avec portes qui s'ouvrent et se ferment à vitesse supersonique, tartes à la crème qui volent, cavalcades dans les escaliers, en avant en arrière, vieilles automobiles qui se tamponnent, écroulements d'étagères dans une épicerie, au milieu de rafales de boîtes de conserve, bouteilles, fromages mous, giclées d'eau de Seltz, explosion de sacs de farine ») ; on peut interpréter la vivacité parlante de ce fragment comme étant issue d'un emploi inédit de l'hypotypose : ces scènes de film comique produisent sur le lecteur un très puissant effet imagé.

palpitants sont aussi vifs dans la mémoire du narrateur. Ensuite, en affirmant qu'il peut « tout relire comme une histoire au ralenti[1] », il persiste à faire le rapprochement entre l'œuvre cinématographique et l'œuvre littéraire. En tant qu'instance énonciative des événements diégétiques, Casaubon se sert maintes fois de procédés propres au cinéma : le flash-back, le forward, les déroulements au ralenti et à grande vitesse, etc.

Notre lecture du roman *Il Pendolo di Foucault* se continue avec un *zoom* sur deux de ses scènes oniriques : la première vécue par Casaubon à la fête châtelaine (chapitre cinquante-huit) et la seconde racontée *en abyme* par Belbo dans le *filename* « Ennoïa » (chapitre soixante-neuf). Rappelons d'abord que nous avons rangé (au cours de l'analyse des romans *Il nome della rosa* et *Baudolino*) dans la classe des récits oniriques, non seulement les récits de rêve, mais aussi les descriptions de visions et les récits d'hallucinations.

3.6. Onirisme et litanie sous le signe de l'Abyme

Des liens de contiguïté et de spécularité rattachent la *file* « Ennoïa » à la fiction enchâssante, et plus particulièrement à l'épisode fantasmagorique de la fête au château (« una festa nel castello di un rosacrociano molto benestante[2] »). Fascinantes et mystérieuses, ces deux manifestations hallucinées de l'archétype de « Sophia » (Mère primordiale, Sagesse) jouent un rôle important dans l'analyse des récits oniriques du roman. Nécessaire dans le traitement du sujet de la mise en abyme, l'examen des récits oniriques révèle souvent des *faces cachées* de l'œuvre et fournit des informations précieuses sur les thèmes récursifs (mis en abyme aux différents niveaux narratifs). C'est pourquoi nous avons choisi de *disséquer* deux récits situés à des échelles de narration distinctes. Situé en plein milieu du livre (qui contient, on le rappelle, cent-vingt chapitres), le récit de Casaubon appartient au niveau diégétique, celui de l'action des personnages. Quant au récit de Jacopo Belbo, c'est un récit intradiégétique, secondaire, inséré au récit principal.

Fortement oniriques, ces deux fragments de texte ont comme arrière plan, des éléments de gnose antique, qu'on retrouve à d'autres moments du livre. Nous avons vu antérieurement que l'ancienne légende gnostique de Sophia (dont la chute est à l'origine de la matière et du mal) fait l'objet des discussions entre les personnages, et aussi qu'elle est mise en abyme grâce à l'astuce du tableau.

---

[1]Loc.cit.
[2]Ibidem, p. 255; (« une fête dans le château d'un Rose-Croix cossu »).

Un autre exemple (qui atteste le *gnosticisme* de la pensée des personnages) nous sera utile pour argumenter l'interprétation de nos deux récits : il s'agit de la scène antérieure à celle du Périscope (deuxième chapitre). Quelques minutes avant sa *cachette* dans le Périscope, Casaubon aperçoit, parmi la multitude des objets du musée, la représentation curieuse d'un lion tuant un serpent. La vue de ce dessin lui provoque une sensation de déjà vu :

« Cercavo di ricordarmi dove avessi gia scorto quell'immagine. Poi ricordai. Il Demiurgo, l'odioso prodotto della Sophia, il primo arconte, Ildabaoth, il responsabile del mondo e del suo radicale difetto, aveva la forma di un serpente e di un leone, e i suoi occhi gettavano una luce di fuoco. Forse l'intero Conservatoire era un'immagine del processo infame per cui, dalla pienezza del primo principio, il Pendolo, e dal fulgore del Pleroma, di eone in eone, l'Ogdoade si sfalda e si perviene al regno cosmico, dove regna il Male. Ma allora quel serpente, e quel leone, mi stavano dicendo che il mio viaggio iniziatico – ahime *a rebours* – era ormai terminato, e tra poco avrei rivisto il mondo, non come dev'essere, ma come e[1] ».

Comme en témoigne ce passage, les frontières entre la réalité onirique du mythe et celle de la logique *classique*, macrophysique, s'embrouillent dans la tête du personnage. Le Conservatoire devient une image réduite du théâtre de la genèse cosmique. Sophia enfantant le Démiurge, archontes, éons, Plérome, Ogdoade, rappellent ici la vision valentinienne de la naissance du monde. Selon Valentin (gnostique du IIe siècle de notre ère), Sophia était le trentième (et dernier) éon dont l'égarement a comme conséquences l'enfantement d'un être informe (le Démiurge), la production du monde matériel et l'apparition des entités inférieures[2].

Dans la tradition gnostique, le Démiurge est considéré soit comme un créateur bon, mais imparfait, soit comme l'incarnation du principe maléfique. L'ambivalence des traits suggère la morale suivante : pour se libérer des conditionnements du monde matériel, l'être humain a besoin d'une connaissance spirituelle authentique (la gnose) qui le conduise à une expérience directe de l'être divin. Le lion (le principe lumineux, miséricordieux et rédempteur de la divinité), en tuant le serpent (le côté ténébreux de ce même principe) symbolise *grosso modo* le triomphe du bien sur le mal. En termes de philosophie gnostique, le serpent dévoré

[1]Ibidem, p. 19; (« Je cherchais à me rappeler où j'avais déjà aperçu cette image. Et puis je me souvins. Le Démiurge, l'odieux produit de la Sophia, le premier archonte, Ildabaoth, le responsable du monde et de son radical défaut, avait la forme d'un serpent et d'un lion, et ses yeux jetaient une lumière de feu. Le Conservatoire tout entier était peut-être une image du processus infâme à cause de quoi, de la plénitude du premier principe, le Pendule, et de l'éclat du Plérome, d'éons en éons, l'Ogdoade se délite et on parvient au royaume cosmique où règne le Mal. Mais alors, ce serpent, et ce lion, me signifiaient que mon voyage initiatique – hélas à rebours – était désormais terminé, et que d'ici peu je reverrais le monde, non point tel qu'il doit être, mais tel qu'il est »).

[2]Voir à ce sujet la thèse de François Sagnard, *La Gnose Valentinienne et le témoignage de Saint Irénée*, Vrin, Paris, 1947.

par le lion est une allégorie de la réussite de l'âme (de nature divine) à défaire les liens qui la font s'enliser et persévérer dans l'erreur.

L'épisode de la fête s'inscrit dans ce « voyage initiatique » dont le narrateur parle dans l'extrait cité plus haut. L'épigraphe en tête du chapitre présente un extrait du second tome des *Annalium Hirsaugensium* de Trithème :

« …l'alchimia una casta meretrice, che ha molti amanti, ma tutti delude e a nessuno concede il suo amplesso. Trasforma gli stolti in mentecatti, i ricchi in miserabili, i filosofi in allocchi, e gli ingannati in loquacissimi ingannatori... [1]».

Ces quelques lignes sur la personnification de l'alchimie en une « chaste prostituée » annoncent subtilement les conséquences néfastes des expériences vécues le soir de la fête où Lorenza (qui se prend pour une prostituée sacrée ou pour une déesse déchue et revenue à l'état de grâce initiale) devient une figure archétypale du savoir. Elle devient la gnose, la sagesse, le savoir alchimique même. L'*initiation* de Casaubon aboutit à une *transformation* au niveau de son psychique, qui prépare la descente par la brèche abyssale de la sémiose illimitée. Comme il le dit dans le soixante-troisième chapitre, après son retour à Milan il n'arrive plus à distinguer clairement le mode de pensée magique et le mode de pensée rationnel :

« Mi riusciva sempre piu difficile districare il mondo della magia da quello che oggi chiamiamo l'universo della precisione. Ritrovavo personaggi che avevo studiato a scuola come portatori della luce matematica e fisica in mezzo alle tenebre della superstizione, e scoprivo che avevano lavorato con un piede nella Cabbala e l'altro in laboratorio. Stavo forse rileggendo la storia intera attraverso gli occhi dei nostri diabolici? Ma poi trovavo testi insospettabili che mi raccontavano come i fisici positivisti appena usciti dall'universita andassero a pasticciare per sedute medianiche e cenacoli astrologici, e come Newton fosse arrivato alle leggi della gravitazione universale perche credeva che esistessero forze occulte (mi ricordavo delle sue esplorazioni nella cosmologia rosacrociana)[2] ».

---

[1]*Il pendolo di Foucault*, p. 271; (« …l'alchimie est une chaste prostituée, qui a beaucoup d'amants, mais elle les déçoit tous et ne concède son étreinte à aucun. Elle transforme les sots en fous, les riches en misérables, les philosophes en andouilles, et les trompés en de très loquaces trompeurs »).

[2]Ibidem, p. 286; (« Il me devenait de plus en plus difficile de faire le départ entre le monde de la magie et ce que nous appelons aujourd'hui l'univers de la précision. Je retrouvais des personnages que j'avais étudiés à l'école comme des porteurs de la lumière mathématique et physique au milieu des ténèbres de la superstition, et je découvrais qu'ils avaient travaillé un pied dans la Kabbale et un pied dans leur laboratoire. Se pouvait-il que je fusse en train de relire l'histoire entière à travers les yeux de nos diaboliques? Mais enfin, je tombais sur des textes insoupçonnables qui me racontaient comment les physiciens positivistes, frais émoulus de l'université, allaient se frotter aux séances médiumniques et aux cénacles astrologiques, et comment Newton était arrivé aux lois de la gravitation universelle parce qu'il croyait à l'existence de forces occultes (je me rappelais ses explorations dans la cosmologie rose-croix) »).

Les coïncidences à Rio n'étaient rien par rapport au vaste tableau d'analogies qui vont s'ensuivre après la *fiesta ésotérique* du Piémont, lorsqu'il s'abandonnera volontiers au « demone della somiglianza[1]», et commencera à s'adonner voluptueusement à la quête assidue de symboles et de correspondances secrètes:

« E stavo incominciando a interrogare tutto quanto mi circondava, le case, le insegne dei negozi, le nubi nel cielo e le incisioni in biblioteca, perche mi raccontassero non la loro ma un'altra storia, che certo celavano ma che in definitiva svelavano a causa e in virtu delle loro misteriose somiglianze[2] ».

Ainsi, la fête au château est suivie d'une « festa di analogie [3] » qui tournera finalement au cauchemar. Regardons de plus près comment, à l'instar d'Amparo, Casaubon se « laisse prendre » au « piège » d'une transe hallucinatoire.

La musique, le liquide alcoolisé qu'il avait bu, la pénombre, le jeu d'images et de lumières colorées projetées sur un écran circulaire (couvrant les murs) et se reflétant sur le plafond et le pavement de la salle, les odeurs d'encens indiens et d'autres senteurs parfois désagréables (de soufre, de fumée de charbon, de terre fétide et de moisissure, etc.) étourdissent ses sens. Voyons en ce qui suit comment l'atmosphère profondément alchimique prépare le terrain des hallucinations (visuelles, tactiles et olfactives).

Le narrateur relate tout d'abord que l'éclairage déjà faible s'éteignit complètement et l'obscurité envahit la salle. Des bruits ressemblant à des bouillonnements de lave volcanique, accompagnés ensuite d'images concourent pour créer l'impression que la salle entière est un cratère immense où gargouille « une matière visqueuse et sombre » illuminée par des « flammes jaunes et bleuâtres ». Les renvois à l'ars magna sont évidentes. Tandis que le cratère-creuset contenant la *Materia prima*, œuvrée par l'action des flammes, suggère la phase *rubedo*, d'autres éléments sont recensés pour indiquer le *nigredo* (l'étape de la décomposition de la matière) :

« Respiravo il sepolcro, il tartaro, le tenebre, mi colava d'intorno un liquame velenoso che scorreva tra lingue di letame, terriccio, polvere di carbone, fango, mestruo, fumo, piombo, sterco, scorza, schiuma, nafta, nero piu nero del nero… [4]».

---

[1]Loc.cit.; (« démon de la ressemblance »).

[2]Ibidem, p. 286; (« Et je commençais à interroger tout ce qui m'entourait, les maisons, les enseignes des magasins, les nuages dans le ciel et les gravures dans les bibliothèques, pour qu'ils me racontent non pas leur histoire mais une autre histoire, que certainement ils cachaient mais qu'en définitive ils dévoilaient à cause et en vertu de leurs mystérieuses ressemblances »).

[3]Ibidem, p. 287; (« une fête d'analogies »).

[4]Ibidem, p. 271; (« J'inhalais le sépulcre, le Tartare, les ténèbres, et se répandait autour de moi un purin venimeux qui coulait entre des langues de fumier, terreau, poudre de charbon, boue, menstrues, fumée, plomb, excrément, écorce, écume, naphte, noir plus noir que le noir même… »).

Ensuite, l'écran s'éclaircit à nouveau pour montrer un emblème alchimique, l'ouroboros, symbolisant l'union des principes solaires et lunaires de l'être :

« …due rettili - l'uno azzurrino e l'altro rossastro - allacciati in una sorta di amplesso, a mordersi reciprocamente la coda, formando come un'unica figura circolare[1] ».

L'image des deux serpents entrelacés préfigure l'*union* onirique de Casaubon et Lorenza :

« Fu allora che mi sentii afferrare per una mano. So che non era vero, eppure allora non osai voltarmi per non scoprire che mi ero ingannato. Ma avvertivo il profumo di Lorenza e solo allora capii quanto la desideravo. Doveva essere Lorenza. Era li, a riprendere quel dialogo fatto di fruscii, di strusciare d'unghie contro la porta, che aveva lasciato in sospeso la sera prima. Zolfo e mercurio parevano congiungersi in un caldo umido[2] ».

Ce passage montre que l'irruption insolite et immatérielle de Lorenza-Sophia est fortement symbolique : leur alliance (songée) est mise en relation avec la dernière des étapes du travail alchimique, l'*albedo* :

« Attendevo il Rebis, il fanciullo androgino, il sale filosofale, il coronamento dell'opera al bianco.

Mi pareva di sapere tutto. Forse mi riaffioravano alla mente letture degli ultimi mesi, forse Lorenza mi comunicava il suo sapere attraverso il tocco della sua mano, e ne sentivo la palma leggermente sudata[3] ».

De leur *communion* résulte une sensation d'omniscience que le narrateur ne sait pas trop comment interpréter. Il se demande si cet état d'illumination intérieure était le résultat de ses nombreuses lectures hermétiques ou s'il était vraiment le signe d'une transmission du savoir de Sophia. Ce doute montre qu'il est encore lucide, que la « brisure », quoique imminente, n'a pas encore eu lieu. C'est alors que tout un torrent de paroles jaillit dans sa tête. Il se surprend prononcer intérieurement des mots jaillis spontanément de son sous-conscient. Son récital intérieur d'une liste de termes alchimiques (lus dans des livres parcourus au fil du

---

[1]Loc.cit.; (« deux reptiles - l'un bleu clair et l'autre rougeâtre - enlacés en une sorte d'étreinte, se mordant réciproquement la queue et formant comme une unique figure circulaire »).

[2]Loc.cit.; (« Ce fut alors que je me sentis saisir par une main. Je sais que ce n'était pas vrai, et pourtant je n'osai pas me retourner sur le moment pour ne pas découvrir que je m'étais trompé. Mais je distinguais le parfum de Lorenza et c'est alors seulement que je compris combien je la désirais. Ce devait être Lorenza. Elle était là, pour reprendre ce dialogue fait de frôlements, d'ongles rampant contre la porte, qu'elle avait laissé en suspens la veille au soir. Soufre et mercure paraissaient s'unir dans une chaleur humide »).

[3]Ibidem, p. 272; (« J'attendais le Rebis, l'enfant androgyne, le sel philosophal, le couronnement de l'œuvre au blanc. J'avais l'impression de tout savoir. Peut-être des lectures des derniers mois réaffleuraient-elles à mon esprit, peut-être Lorenza me communiquait-elle son savoir à travers le toucher de sa main, dont je sentais la paume légèrement moite »).

temps) est équivalent à une supplication fervente de la « pronie » de Sophia, manifestée par Lorenza Pellegrini :

« E mi sorprendevo a mormorare nomi remoti, nomi che certamente, lo sapevo, i Filosofi avevano dato al Bianco, ma con cui io – forse – stavo chiamando trepidamente Lorenza – non so, o forse soltanto ripetevo tra me e me come una litania propiziatoria: Rame bianco, Agnello immacolato, Aibathest, Alborach, Acqua benedetta, Mercurio purificato, Orpimento, Azoch, Baurach, Cambar, Caspa, Cerusa, Cera, Chaia, Comerisson, Elettro, Eufrate, Eva, Fada, Favonio, Fondamento dell'Arte, Pietra preziosa di Givinis, Diamante, Zibach, Ziva, Velo, Narciso, Giglio, Ermafrodito, Hae, Ipostasi, Hyle, Latte di Vergine, Pietra unica, Luna piena, Madre, Olio vivente, Legume, Uovo, Flemma, Punto, Radice, Sale della Natura, Terra fogliata, Tevos, Tincar, Vapore, Stella della Sera, Vento, Virago, Vetro del Faraone, Orina di Bambino, Avvoltoio, Placenta, Mestruo, Servo fuggitivo, Mano sinistra, Sperma dei Metalli, Spirito, Stagno, Succo, Zolfo untuoso... [1]».

Invocation de la Sagesse divine, cette « litanie propitiatoire » a un effet d'auto-hypnose, d'envoûtement de sa propre personne. Il se laisse attraper dans un filet de mots puissants, utilisés autrefois par les « princes » de la philosophie hermétique. Entre le discursif et l'indicible, la litanie vient dessiner une lisière de la psyché du narrateur diégétique : en invoquant des matières alchimiques, il irradie le tiers exclu et fait venir à son monde des principes et des significations se tenant en latence auparavant. Apparemment disjonctifs, les éléments de cet îlot langagier sont enroulés sur un noyau thématique précis. L'écriture papillonne, virevolte autour du thème de l'alchimie pour exprimer l'état « modifié » de la perception du personnage. Le sentiment de la présence de Lorenza s'intensifie au fur et à mesure que le flux de paroles incantatoires continue. C'est ainsi qu'il s'*abyme* de plus en plus en une intériorité aux résonances alchimiques, jusqu'à ce qu'il ait l'impression que c'est Lorenza même qui lui souffle légèrement des mots à l'oreille (« Lorenza mi stava alitando parole all'orecchio. Ma non udivo la sua voce[2] »). Sans entendre la voix physique de Lorenza, Casaubon *écoute* une voix archaïque : celle de l'*anima* que tout homme porte en lui. C'est la voix de l'âme-femme dont l'invisibilité insondable n'empêche pas pourtant qu'un mariage spirituel se produise.

---

[1]Loc. cit.; (« Et je me surprenais à murmurer des noms lointains, des noms qu'à coup sûr, je le savais, les Philosophes avaient donnés au Blanc, mais avec lesquels moi – peut-être – j'étais en train d'appeler anxieusement Lorenza – je ne sais, ou peut-être ne faisais-je que répéter en moi-même comme une litanie propitiatoire : Cuivre blanc, Agneau immaculé, Aibathest, Alborach, Eau bénite, Mercure purifié, Orpiment, Azoc, Baurac, Cambar, Caspa, Céruse, Cire, Chaia, Comerisson, Electre, Euphrate, Eve, Fada, Favonius, Fondements de l'Art, Pierre précieuse de Givinis, Diamant, Zibach,Ziva, Voile, Narcisse, Lys, Hermaphrodite, Hae, Hypostase, Hylé, Lait de Vierge, Pierre unique, Lune pleine, Mère, Huile vive, Légume, Œuf, Flegme, Point, Racine, Sel de la Nature, Terre feuillée, Tevos, Tincar, Vapeur, Étoile du Soir, Vent, Virago, Verre de Pharaon, Urine d'Enfant, Vautour, Placenta, Menstrue, Serviteur fugitif, Main gauche, Sperme des Métaux, Esprit, Étain, Suc, Soufre onctueux... »).

[2]Loc.cit.; (« Lorenza m'haleinait des mots à l'oreille. Mais, je n'entendais pas sa voix »).

La magie intérieure de noms est secondée par celle des images extérieures, miroitantes, « kaléidoscopiques » qui (après le coucher d'un « sole nero[1] » et l'éclatement d'une lumière aveuglante) font apparaître tout autour des scènes rappelant les *Noces chimiques* de Johann Valentin Andreae :

«… intravedevo una sala sfarzosa coperta di arazzi dorati, forse un banchetto nuziale, con uno sposo principesco e una sposa biancovestita, poi un re anziano e una regina sul trono, accanto a loro un guerriero, e un altro re scuro di pelle[2]».

Tout d'abord il se doit de remarquer que par la couleur blanche des habits du couple royal se crée un dédoublement de contenu thématique. La fusion *blanche* de Casaubon et Lorenza-Sophia est *dédoublée* (et donc mise en relief) à l'aide de ce fragment de narration seconde où l'on montre une fête somptueuse de noces. On remarque également, l'emboîtement et l'analogie de deux scènes : celle de la *fiesta ésotérique* (située au niveau diégétique) et celle du banquet de noces montré sur l'écran immense (située au niveau intradiégétique). Tout ce qui nous est raconté d'ici jusqu'à la fin du chapitre est en fait la transcription presque littérale du livre attribué à Johann Valentin Andreae. Avec une évidence indéniable, l'intertextualité et la mise en abyme font ici un mariage des plus lumineux. Ce passage du texte montre une affinité (ou une correspondance) analogue entre le « couple » Casaubon-Lorenza et le couple *sponsus* et *sponsa* de la célèbre œuvre du dix-septième siècle.

Pour conclure disons que c'est ici, dans le vaste espace du château, que le narrateur vit les débuts d'une aventure ample, périlleuse, enlisante. L'expérience solitaire parmi la masse de gens grouillant de partout dans les salles immenses du château et aux alentours, jardins, parc, etc, est à mettre en rapport avec celle de la solitude oisive du périscope. L'ensemble des choses vues et vécues ce soir là au château est à l'origine d'un changement majeur de son comportement. Désormais, il abandonne son esprit critique, sceptique, pour s'adonner à une quête inassouvie de symboles et de relations occultes entre des faits et des objets que tout un chacun considérait opposés ou même impossibles à relier. En sens contraire, la réclusion dans l'espace du périscope lui permet un retour temporaire à la *solidité* du monde macroscopique. Compris comme frontière avec une réalité cauchemardesque, le périscope acquiert la valeur d'un réceptacle miraculeux qui aide Casaubon à voir les erreurs et à dénouer le sortilège du circuit fermé des analogies. Espace stratégique, cet appareil vaut comme reconfiguration du

[1]Loc.cit.; (« soleil noir »).
[2]Loc.cit.; (« j'entrevoyais une salle fastueuse couverte de tapisseries dorées, peut-être un banquet de noces, avec un époux princier et une épouse tout de blanc vêtue, puis un vieux roi et une reine sur le trône, à côté d'eux un guerrier, et un autre roi à la peau sombre »).

système du personnage. L'isolement du lieu vient dissiper les « turbulences » créées par la recherche maladive des ressemblances et écarter pour quelques instants le voile de l'affabulation.

En arrêtant notre commentaire ici, nous allons maintenant passer à la deuxième scène *unitive* et *hallucinée* du roman.

3.7. L'hallucination : récit secondaire redoublant des aspects de la grande scène diégétique

Il faut préciser d'abord que l'écriture de l'hallucination insérée dans le cadre principal se confond avec l'exercice de la littérature. La *file* « Ennoïa » atteste le penchant de Belbo pour la création littéraire. Du point de vue qui est le nôtre, le récit de l'hallucination de Stephano Belbo est un cadre second inséré dans le texte narratif dans le but de redoubler le thème de « l'Ennoïa ». Courte narration, comportant dix-huit lignes, la *filename* « Ennoïa » ouvre des portes vers une dimension gnostico-onirique de l'humanité. Apparemment plus *réelle* que la précédente, la seconde union est une exploration des *abymes* de la psyché de Belbo. Tel un *leitmotiv*, l'archétype de l'*anima mundi* semble revêtir ici les habits obscurs de certaines sectes des premiers siècles chrétiens, connues sous le nom générique de *Naassènes* ou *Ophites* qui vénéraient le serpent (comme symbole de l'âme du monde). Ainsi, le serpent que Stephano « voit » lors de l'inattendue petite *fête* privée, évoquerait la vieille Âme qui enveloppe tout l'*étant*.

Bien qu'il ne soit pas adepte des « joints », Belbo pense que c'était la façon personnelle de Lorenza de s'offrir à l'amour. Sous l'emprise de la drogue, il se fait le réceptacle d'images fantasmatiques qui rappellent le *peccatum originale* de l'Ennoïa (à la suite duquel le monde est apparu), cette faute des commencements du temps qui n'a rien en commun avec les dogmes du christianisme. Catholique par naissance, le narrateur intradiégétique exprime sa « honte » pour son union *hérétique* ; justement parce que cette *coniunctio solis et lunae* a eu lieu sur un fond musical sacré : la quatrième symphonie de Gustav Mahler, nommée aussi *La vie céleste* (le compositeur y glorifie la vie des saints chrétiens et des anges du Seigneur). Outre les éléments gnostiques, les sensations éprouvées par Belbo expriment aussi l'*opus alchemicum* de l'esprit antique :

« Sentivo come se tra le braccia mi stesse lievitando una creatura antica, dal volto dolce e rugoso di vecchia capra, un serpe che sorgeva dal profondo dei miei lombi, e ti adoravo come una zia antichissima e universale. Probabilmente continuavo a muovermi stretto al tuo corpo, ma sentivo anche che ti stavi alzando a

volo, ti trasformavi in oro, aprivi porte chiuse, muovevi gli oggetti a mezz'aria. Stavo penetrando nel tuo ventre oscuro, Megale Apophasis. Prigioniera degli angeli [1] ».

Comme dans les rêves, Lorenza se métamorphose en créature mi-femme, mi-chèvre (contrairement à l'Hypatie de *Baudolino*, c'est la partie supérieure de son corps qui ressemble à une caprine). L'onirisme de la scène s'accomplit par plusieurs impressions visuelles *altérées*, comme celle que nous venons de mentionner, ainsi que par d'autres images : celle du surgissement du serpent des entrailles de Lorenza (qui est également symbole de la philosophie hermétique !), celle de son étrange envol et enfin celle de sa transformation en or. Évoquant la *rubedo*, la couleur (jaune-rougeâtre) du noble métal renvoie à l'étincelle de lumière éternelle tombée dans les ténèbres de la matière.

Ces éclats de vision vont faire se déclencher chez Belbo des réalités psychiques (du plan archétypique de l'Être) susceptibles d'aggraver sa prédisposition pour les analogies secrètes. Ainsi, on peut spéculer et dire que cette expérience hallucinatoire induite par le cannabis accueille les causes de sa maladie. Une activation intense et inattendue de l'énergie vitale, la Kundalini shakti, que les Indous se représentent sous la forme d'un serpent enroulé autour de la colonne vertébrale, aurait pu avoir des effets « secondaires », telle la perte de la raison. Cette brève « illumination » serait pour ainsi dire une des causes possibles de son obsessive impression que *tout se tient, tout est connecté*. En effet, la clé de l'intrigue du roman est donnée par cette formule.

Avec la référence explicite à l'œuvre *Megale Apophasis* de Simon le Magicien, qui dans sa grande « Révélation » (*Apophasis*) fait l'éloge de l'Ennoïa (la première pensée divine qui s'était faite « prisonnière des anges »), nous nageons en pleine Antiquité gnostique. Lorenza devient une figure du savoir hermétique (si obsédant pour la totalité des personnages du roman).

Par les lignes finales de cette courte narration enchâssée s'opère la distanciation entre le vécu de l'hallucination et le moment de sa transposition en écriture :

« Non è forse te che cercavo? Forse sono qui ad attendere sempre te. Ogni volta ti ho perso perché non ti ho riconosciuto? Ogni volta ti ho perso perché ti ho riconosciuto e non ho osato? Ogni volta ti ho perso perché riconoscendoti sapevo che dovevo perderti?[1] ».

---

[1]Ibidem, p. 312; (« C'était une sensation, comme si entre mes bras se levait une créature antique, au visage doux et ridé de vieille chèvre, un serpent qui surgissait du plus profond de mes lombes, et je t'adorais ainsi qu'une tante très ancienne et universelle. Je continuais probablement à me remuer serré contre ton corps, mais je sentais aussi que tu t'élevais et prenais ton envol, tu te transformais en or, tu ouvrais des portes fermées, tu déplaçais les objets en l'air. Je pénétrais dans ton ventre obscur, Megale Apophasis. Prisonnière des anges »).

Belbo fait allusion ici à la métempsychose de l'âme originelle (personnifiée par Lorenza) et à son chemin parcouru tout au long de ses nombreuses incarnations féminines. Ce qui prouve qu'il en train de vivre pleinement le jeu de la reconnaissance de la pensée primordiale de Dieu, commencé par Agliè et Lorenza.

Parmi l'infinité des aspects de ce roman d'Umberto Eco, celui de la réduplication des *idées clés* au niveau des différents « étages » de l'œuvre nous semble être le plus définitoire pour sa poétique narrative. De cette manière, chacune des parties composantes, en reprenant un ou plusieurs de ses aspects particuliers s'éclaire mutuellement afin de révéler l'œuvre dans son intégralité. Nous sommes ici devant la mise en pratique des principes *formalistes* de son maître à penser, Luigi Pareyson, exposés vers la fin du premier chapitre de *L'Œuvre ouverte*[2].

Sous forme d'impressions visuelles, les symboles de l'unité avec l'archétype de l'Ennoïa apparaissent à ce niveau (intradiégétique) de l'œuvre pour augmenter l'effet *fractal* (dont nous avons largement parlé au cours de notre analyse du *Nom de la rose* et de *Baudolino*) de ce seconde roman d'Umberto Eco. Le thème de l'Ennoïa est présent aussi bien au niveau diégétique (comme nous l'avons vu auparavant) que dans la strate intradiégétique. La symétrie qui se crée ainsi ouvre la voie à la récursivité et à mise en abyme : l'effigie de l'Ennoïa se profile au palier de l'intrigue (les discussions entre Agliè et Lorenza et ensuite entre Lorenza et Belbo. Elle plane au-dessus de la fête piémontaise pour offrir à Casaubon une bouleversante expérience extra-sensorielle. Enfin, elle est reprise dans deux segments enchâssés du texte : la description du tableau représentant la chute de l'Ennoïa et la *filename* « Ennoïa ». Cette technique (de reprise successive) est une mise en abyme répétée (de la vieille légende gnostique) qui sert à pourvoir l'œuvre d'un *leitmotiv*. Effectivement, dans le récit onirique de Belbo, la figure archétypale de la génitrice « universelle » participe à la poétique narrative fractale d'Umberto Eco.

---

[1]Loc.cit. ; (« N'est-ce pas toi que je cherchais ? Peut-être suis-je ici à t'attendre toujours toi. Chaque fois je t'ai perdue parce que je ne t'ai pas reconnue ? Chaque fois je t'ai perdue parce que je t'ai reconnue et n'ai pas osé ? Chaque fois je t'ai perdue parce qu'en te reconnaissant je savais que je devais te perdre ? »).

[2]Idem, *L'Œuvre ouverte*, pp. 35-36 (où il cite des passages entiers de l'œuvre de son professeur).

TROISIÈME PARTIE : LA MISE EN ABYME, TECHNIQUE STRUCTURANTE DE LA NARATIVITÉ

1. Miroirs baroques

Grand lecteur et grand connaisseur de la pensée du dix-septième siècle, Umberto Eco écrit une troisième œuvre fictionnelle (parue en 1994) où il réalise avec finesse et ingéniosité narrative une « chronique » complète du siècle d'or européen. Le « facteur déterminant » dans ce roman est, de l'aveu du romancier, « la période culturelle[1] », qui a influencé le style baroque et la structuration *étagée* du récit. Structuré en quarante chapitres (tout comme *Baudolino*), *L'isola del giorno prima* fait le tour complet de tous les domaines du savoir : histoire, arts, astronomie, philosophie, linguistique, géographie[2], etc. Comme chacun des chapitres a comme titre le nom d'une grande œuvre de l'époque, dans les pages suivantes nous souhaitons nous interroger sur le rôle de la présence de ces œuvres dans le roman. Y a-t-il entre l'Œuvre et les œuvres auxquelles renvoient les titres des chapitres une relation de type spéculaire ? Ce tissage de renvois intertextuels est-t-il destiné seulement à fournir une toile de fond *hyperréaliste* à l'action des personnages ? Nous examinerons d'abord la *Daphne* (le titre du premier chapitre du roman) et essaierons en première instance de déceler de quelle œuvre il s'agit. Ensuite, nous chercherons si, éventuellement, notre romancier passionné par les *constructions narratives en écho*, a glissé ailleurs dans le corps du roman des indices permettant le déchiffrement d'une mise en abyme.

1.1. La « Fable de Daphné »

Deux opéras baroques portent le nom de « Daphne » : la première « Daphne » fut créée en 1608 par le florentin, très célèbre en son temps, Marco da Gagliano (1582-1643), et la seconde en 1627 par l'allemand Heinrich Schütz. Le compositeur italien fut inspiré par le poème dramatique *Daphne* du poète et librettiste Ottavio Rinucci (1562-1621), qui a d'ailleurs écrit les livrets de la *Favola di Dafne*, mise en musique par J. Peri en 1597 et ensuite par Gagliano. Ces deux opéras prennent comme sujet l'épisode de la transformation de la nymphe Daphné en laurier, raconté par Ovide dans le premier livre des *Métamorphoses*.

[1]Idem, *Confessions d'un jeune romancier*, éd. fr., p. 29.
[2]Sur la passionnante recherche des personnages de l'*Isola del giorno prima* du point fixe et de la détermination des longitudes, voir Danielsson Ulf, *La physique racontée aux poètes et aux enfants*, traduit du suédois par Anna Herbert de La Portbarré, Éditions Robert Laffont, Paris, 2009.

En effet, au cours du seizième siècle commence une reviviscence du roman hellénistique qui continue à stimuler les productions esthétiques du siècle suivant. Le plus célèbre amour d'Apollon, la nymphe Daphné jouit d'une très grande popularité à cette époque, ce qui explique sa présence dans le roman d'Eco. Métamorphosée en arbre, elle est devenue ici le bateau sur lequel se réfugie le personnage naufragé, comme le lecteur l'apprend dès la première page du roman.

Mais *Daphne* n'est pas une embarcation ordinaire, tout d'abord parce que son équipage a mystérieusement disparu et elle sommeille, bercée par les eaux de l'Océan. Cette arche de l'abondance - car rien ne semble y manquer (en commençant par l'eau douce, bonne à boire et par l'impressionnante quantité de vivres qui se trouve à bord, et en finissant par les arbustes, les plantes, les oiseaux, les animaux empaillés, les horloges, les lunettes, etc) - en forme de flûte, se trouve ancré à deux pas du 180e méridien, celui qui sépare le présent et le passé (le jour d'avant). L'été (entre le mois de juillet et le mois d'août) de l'an 1643, elle accueille le seul rescapé des passagers d'un autre bateau dévasté par une tempête. Le survivant est Roberto de la Grive, un jeune homme issu de la famille Pozzo di San Patrizio, appartenant à la petite noblesse et régnant sur la Grive, une vaste région piémontaise. Dans la solitude de ce bateau abandonné par ses marins, Roberto se voue à l'écriture. Dès qu'il trouve dans la cabine du capitaine du papier et de l'encre, il se met à rédiger des lettres à sa Dame bien-aimée. Les premières lignes sur lesquelles le roman s'ouvre, sont un extrait d'une de ces lettres, qu'on retrouve insérée en entier trois pages plus loin. L'isolement du lieu est propice aux soliloques et c'est ainsi qu'à chaque pas, Roberto trouve des analogies entre les choses qu'il voit et entend sur le bateau et les choses vécues antérieurement : dans son enfance, pendant la guerre de Casale, à Paris et ensuite sur *Amaryllis*, le bateau hollandais sur lequel il fut forcé par Mazarin d'espionner afin de trouver le secret des longitudes que toutes les nations européennes convoitaient. En plus de ces pages de journal, il écrit aussi un Roman dont le héros est Ferrante, un frère imaginaire qui serait son opposé, son rival et son ennemi.

À bord du « fluyt » au nom mythologique, Roberto rêve son naufrage qu'il couche ensuite sur papier :

« Agitato, sognò il suo naufragio, e lo sognò da uomo d'ingegno, per cui anche nei sogni, e soprattutto in quelli, bisogna fare in modo che le proposizioni abbelliscano il concetto, che i rilievi lo ravvivino, le misteriose

connessioni lo rendano denso, profondo le considerazioni, elevato le enfasi, dissimulato le allusioni, e le trasmutazioni sottile[1] ».

Le récit de son rêve est rendu indirectement au premier chapitre du roman par le biais d'un narrateur extradiégétique (l'auteur implicite) qui se fait « le chroniqueur » des aventures de ce miraculé des eaux du Styx. Souvent, en espionnant « entre les plis des propos » (« spiare tra le pieghe del discorso[2] »), le narrateur émet des réflexions sur les dits « papiers » du narrateur diégétique :

« A seguire i suoi vezzi, apparirebbe come un autore che, per dilazionare lo svelamento dell'omicida, concede al lettore solo scarsi indizi. E così rubo accenni, come un delatore [3] ».

Le rêve du naufrage est raconté à la Dame dans une lettre (que l'œil du narrateur la considère comme une mixture de genres, épistolaire et romanesque) :

« Chiedo venia, ma è Roberto che nel raccontare alla Signora si contraddice – segno che non racconta per filo e per segno quello che gli è accaduto, ma cerca di costruire la lettera come un racconto, meglio, come brogliaccio di quello che potrebbe diventare lettera e racconto, e scrive senza decidere che cosa poi sceglierà, disegna per così dire i pezzi della sua scacchiera senza stabilire subito quali muovere e come disporli[4] ».

De toutes ces citations, on voit que le livre que nous sommes en train de lire est une véritable « œuvre baroque », qui émet à la fois « l'œuvre » et la mise en scène de « la création de cette œuvre »[5].

La *Daphné* est la « star » dans un autre récit de rêve du roman, enchâssé dans le corps du vingtième chapitre. Intitulé « Acutezza e Arte d'Ingegno » (« La Pointe ou l'Art du Génie[6] »), ce chapitre raconte les fouilles des entrailles du bateau, à la recherche de l'*Intrus* qui obsède Roberto, ainsi qu'un rêve très particulier. Rapporté par le métanarrateur, le rêve du personnage est une composition hybride, où des éléments (sonores) de l'état de veille

[1]Idem, *L'isola del giorno prima*, p. 17; (« Agité, il rêva de son naufrage, et il rêva en homme d'esprit pour lequel même dans les rêves, et surtout dans les rêves, il faut faire en sorte que les propositions embellissent le trait ingénieux, que les reliefs le ravivent, que les mystérieuses connexions le rendent dense, profond les considérations, élevé les emphases, dissimulé les allusions, et les transmutations, subtil »).
[2]Ibidem, p. 22.
[3]Loc.cit.; (« À suivre ses manières, il aurait l'air d'un auteur qui, pour différer le dévoilement du meurtrier, ne concède au lecteur que de rares indices. Et je dérobe ainsi des signes, comme un délateur »).
[4]Ibidem, p. 19 ; (« Je demande grâce, mais c'est Roberto qui, dans son récit à sa Dame, se contredit - signe qu'il ne raconte pas de point en point ce qui lui est arrivé mais cherche à construire la lettre comme un récit, mieux, comme salmigondis de ce qui pourrait devenir lettre et récit, et il écrit sans décider de ce qu'il choisira, dessine pour ainsi dire les pions de son échiquier sans aussitôt arrêter lesquels déplacer et comment les disposer »).
[5]J. Rousset, *La Littérature de l'âge baroque en France*, Corti, Paris, 1954, p. 232.
[6]C'est le titre d'un œuvre de l'espagnol Baltasar Graciàn, écrivain jésuite qui a composé plusieurs ouvrages devenus des « manuels » de l'art de réussir dans la société comme *Oráculo Manual* y *Arte de Prudencia* (Oracle Manuel et Art de la Prudence), qu'on retrouve d'ailleurs en tête du onzième chapitre du roman.

modulent les événements de la trame onirique. Très tôt le matin, de la Grive rêve qu'il se trouve en Hollande, sous la haute surveillance des hommes du cardinal, qui l'ont forcé à s'embarquer sur l'*Amaryllis*. Avant d'arriver au port d'Amsterdam, ils s'arrêtent dans une ville et visitent une cathédrale protestante, où l'on entend une « mélodie triste ». Dans un coin de l'église un homme joue de la flûte, le regard perdu dans le vide, comme celui des aveugles. Roberto s'approche de lui, et quand celui-ci arrête sa musique, ils entament une conversation. Le musicien se présente : « der Musycin en Directeur van de Klok-werken, il maestro delle campane, der Glockenspieler[1] ». Après quelques échanges verbaux, le « maître des cloches » rejoue sa pièce, intitulée « Doen Daphne d'over schoone Maeght ». Lorsque Roberto veut le gratifier de quelques pièces, le carillonneur refuse l'argent, touche le visage de Roberto et lui fait une prophétie :

« Rifiutò ogni dono, gli toccò il viso e gli disse, o almeno così capi Roberto, che "Daphne" era una cosa dolce, che lo avrebbe accompagnato per tutta la vita [2] ».

On reconnaît ici la figure de Jacob van Eyck, le plus connu des musiciens néerlandais du dix-septième siècle, né aveugle, et qui fut compositeur, organiste, flûtiste et carillonneur en chef de la Cathédrale d'Utrecht. Descartes et d'autres esprits brillants de l'époque ont loué sa maîtrise de l'acoustique et de l'accord des cloches. Il est en effet l'auteur d'une collection de pièces pour flûte à bec, intitulée *Der Fluyten Lust-hoft* (Le Jardin des plaisirs de la flûte), dont l'une s'appelle *Doen Daphne d'over schonne Maeght*.

Après l'épisode de la prophétie onirique, le rêveur se réveille, mais, chose très inattendue, il continue d'entendre la musique :

« Ora Roberto, sulla Daphne, apriva gli occhi, e senza dubbio udiva venire dal basso, attraverso le fessure del legno, le note di "Daphne", come se fosse suonata da uno strumento più metallico che, senza osar variazioni, riprendeva a intervalli regolari la prima frase della melodia, come un ostinato ritornello.

Si disse subito che era ingegnosissimo emblema essere su di un fluyt chiamato Daphne e udire una musica per flauto detta "Daphne". Inutile illudersi che di sogno si trattasse. Era un nuovo messaggio dell'Intruso[3] ».

---

[1] *L'isola del giorno prima*, p. 216.

[2] Ibidem, p. 217 ; (« Il refusa tout don, lui toucha le visage et lui dit, ou ainsi du moins Roberto le comprit, que « Daphné » était une chose douce qui l'accompagnerait toute sa vie »).

[3] Loc. cit.; (« À présent, sur la *Daphne*, Roberto ouvrait les yeux et sans nul doute il entendait venir d'en bas, à travers les fissures du bois, les notes de « Daphne », comme jouée par un instrument plus métallique qui, sans oser de variations, reprenait à intervalles réguliers la première phrase de la mélodie, telle une ritournelle obstinée. / Il se dit aussitôt que c'était un fort ingénieux emblème que d'être sur un *fluyt* nommé *Daphne* et d'entendre une musique pour flûte dite « Daphne ». Inutile de s'imaginer qu'il s'agissait d'un rêve. C'était un nouveau message de l'Intrus »).

Ce passage répond à nos questionnements liminaires. Incontestablement, le texte nous offre la preuve que la *Daphne* n'est pas une simple référence intertextuelle employée pour ses résonnances baroques. On y voit nettement qu'entre cette œuvre et l'Œuvre qui l'incorpore il y a une relation spéculaire. Situé en pleine cœur du roman, l'épisode onirique se révèle être une mise en abyme proleptique. En reproduisant des éléments de la diégèse (qui n'ont pas encore eu lieu, mais qui ne tarderont pas à faire leur apparition sur la scène de l'intrique), le récit du rêve anticipe la *Daphne* jouée par l'orgue automate, l'invention du père Caspar, l'« Intrus » légitime de *Daphne* (car il est le seul survivant de l'équipage de celle-ci) :

« L'oggetto che occupava il nuovo spazio era un organo, che aveva al sommo una ventina di canne, dalle cui aperture uscivano le note della melodia. (…)

A destra delle canne un amorino picchiava (con una bacchetta sopra un libro di legno che teneva tra le mani) la misura ternaria su cui si basava la melodia, appunto, di "Daphne"[1] ».

Aussi ancien que la narration épique, le récit au second degré a connu un emploi fervent à l'époque baroque. Le voilà donc remis à l'œuvre au cœur de cet admirable roman épistémologique, qui ne cesse d'étonner et d'émerveiller son lecteur. La « Daphne » devient, grâce à son dédoublement au niveau onirique, une figure fractale. Le romancier pratique ce qu'en mathématiques on appelle l'invariance d'échelle, c'est-à-dire une **symétrie** qui se retrouve à toutes les échelles d'un ensemble donné (le texte du roman, dans notre cas). Cette symétrie implique la récurrence d'un certain motif ou aspect de la narration (ou de l'histoire) à l'intérieur d'une autre narration (ou histoire enchâssée). Ainsi, la récurrence de « Daphne » au niveau de plusieurs étages du récit, contribue à la construction d'une configuration textuelle obstinément réverbérante.

1.2. Le « Je (narratif) est un Autre » ou l'incessant redoublement de l'Un

Il y a dans *L'isola del giorno prima* une extraordinaire maîtrise de la structure narrative. Le romancier alterne avec grande souplesse les récits de journal avec les récits de rêve et d'hallucination, avec les récits épistolaires. Toujours dans le but d'échapper à « l'angoisse de l'influence », il confie l'orchestration de tous ces récits à un narrateur extradiégétique. Comme nous l'avons vu au cours des chapitres antérieurs, cela lui permet, d'une part, de s'exprimer librement, et d'autre part de lancer un processus de *redoublement*

[1]Ibidem, p. 218; (« L'objet qui occupait ce nouvel espace était un orgue, qui avait à son faîte une vingtaine de tuyaux et par leurs ouvertures sortaient les notes de la mélodie. (…) / À droite des tuyaux, un petit amour battait (à l'aide d'une baguette sur un livre de bois qu'il tenait dans ses mains) la mesure ternaire sur laquelle se fondait la mélodie, précisément, de *Daphne* »).

des instances de l'énonciation qui sont ses *doubles* fictionnels. Dans son *L'Isola* Umberto Eco se sert d'un procédé de création dont il s'est servi avec profusion dans ses sept romans : la réduplication intérieure. Nous avons vu que les trois romans analysés jusqu'ici (*Il nome della rosa*, *Baudolino* et *Il Pendolo di Foucault*) incluent des redoublements soit de la forme du récit principal et/ou du contenu diégétique, soit du narrateur (de l'instance énonciative), soit un dédoublement de la conscience de l'œuvre en tant qu'œuvre fictionnelle, etc. Les deux premières réduplications (qui concernent la forme et le contenu) appartiennent à la grande classe de la mise en abyme de l'énoncé, tandis que les deux autres sont des mises en abyme de l'énonciation. En composant son univers fictionnel en conformité avec la manière dont on composait à l'époque baroque, le romancier Eco incorpore dans *L'isola del giorno prima* un grand nombre de structures spéculaires : récits seconds et réflexions métatextuelles. Charpenté autour d'une polyphonie de voix narratives, le roman se veut le « palimpseste d'un manuscrit retrouvé[1] ». Un métanarrateur *anonyme*, piémontais du XXe siècle, *prétend* retracer l'histoire d'un jeune piémontais du XVIIe siècle. Se trouvant naufragé sur un bateau, ce dernier écrit des lettres à sa dame et aussi un roman d'aventures qui a comme protagonistes Lilia (la dame parisienne dont il est amoureux) et Ferrante (un demi-frère inventé). La duplication ne s'arrête point avec l'artifice du roman dans le roman, elle est l'un des ingrédients narratifs prédominants. Ainsi, une série de doubles nous fait penser au principe de la poétique baroque « l'Autre est un état paradoxal du Même[2] » : le noble Roberto et son Sosie, le picaresque Ferrante, les deux îles jumelles que le personnage aperçoit au voisinage de son bateau, deux (ou même trois) embarcations Amaryllis, Daphné et la Tweede Daphne (toutes des *flyboat*), deux personnages ont le même nom : Roberto et Père Caspar (le français « Grive » et l'allemand « Wanderdrossel » signifient tous deux « merle[3] »), deux femmes auxquelles Roberto écrit des lettres d'amour (la paysanne Anna Maria Novarese et la « précieuse » Lilia) deux « Intrus » (l'illustre jésuite et la canaille Ferrante). Sous l'effet de ces nombreux *duplicata*, l'univers romanesque entier semble se *dédoubler* et évoquer ainsi son *abyme*. Et, comme nous venons d'évoquer les « Intrus » de *L'isola del giorno prima*, nous souhaiterions nous attarder quelques instants sur une autre sorte d'*intrusion* rencontrée au cœur de ce roman.

---

[1]Comme le métanarrateur l'affirme plusieurs fois (et surtout à la dernière page du roman) l'œuvre que nous sommes en train de lire est dérivée d'une œuvre antérieure : les papiers de Roberto de la Grive.
[2]Gérard Genette, *Figures I*, Seuil, Paris, 1966, p. 20.
[3]On remarque ici le coup d'œil du romancier qui, tout en jouant, fait un renvoi à Robert Merle, l'auteur du roman d'aventures *L'Île* (1962) qui raconte les aventures du légendaire capitaine Bligh et la mutinerie du *Bounty*, que le métanarrateur mentionne à la fin du roman (pp. 468-470).

1.3. Métalepse et mise en abyme

À l'intérieur du récit principal de *L'isola del giorno prima* s'enchaînent et s'emboîtent, nous l'avons déjà dit, une multitude de récits secondaires, racontant des aventures, des voyages, des rêves et des hallucinations. Certaines de ces « histoires parallèles » deviennent elles-mêmes des éléments structurants du méga-récit qui les incorpore.

Procédé narratif de réduplication (de l'énoncé et de l'énonciation du récit), la mise en abyme est, selon Klaus Meyer-M. et Sabine Schlickers, une « infraction » à la « doxa » narrative, c'est-à-dire de tout ce qui est admis comme « normal » et que le lecteur s'« attend à retrouver sous n'importe quelle forme[1] » dans le récit. Considérée par ces deux chercheurs comme un procédé « niveleur » des frontières du récit, la mise en abyme a le pouvoir de faire s'écrouler les frontières qui séparent l'acte racontant (la narration) de ce qui est raconté (le narré). Pour cette raison elle ressemble à un autre paradoxe du récit : la métalepse narrative.

Procédé d'intrusion, la métalepse provoque un entremêlement de niveaux narratifs (les clôtures qui séparent le monde *réel* et le monde de la fiction semblent se vaporiser), ce qui est susceptible de créer chez le lecteur un effet semblable à celui de la mise en abyme (surprise, émerveillement, vertige, perte de repères, etc.). Décrite par Gérard Genette comme une « intrusion[2] » de l'instance narratrice (ou du narrataire) extradiégétique dans l'univers diégétique, ou une intrusion du personnage diégétique dans l'univers métadiégétique et vice-versa, la métalepse est un événement inattendu qui surprend par son étrange anomalie. Dorrit Cohn[3] approfondit l'analyse de Genette et apporte plus de clarté sur ce phénomène textuel transgressif. Elle introduit une distinction entre métalepse extérieure et métalepse intérieure. Se réalisant au niveau du discours sous la forme d'un énoncé qui vise une violation du principe de la vraisemblance, la métalepse extérieure est l'œuvre d'un narrateur extradiégétique qui fait irruption dans l'univers diégétique. Plus spectaculaire est la métalepse interne qui se produit entre deux ou plusieurs niveaux de l'histoire : entre une histoire principale et une histoire secondaire ou entre une histoire secondaire et une autre tertiaire, et

[1]Klaus Meyer-Minnemann et Sabine Schlickers, « La mise en abyme en narratologie », article publié dans l'ouvrage *Narratologies contemporaines. Approches nouvelles pour la théorie et l'analyse du récit*, sous la direction de John Pier et Francis Berthelot, Éditions des archives contemporaines, Paris, 2010, p. 91.
[2]Gérard Genette, *Discours du récit*, Seuil, Paris, 1972, pp. 243-246.
[3]Cohn Dorrit, « Métalepse et mise en abyme », dans *Métalepses : entorses au pacte de la représentation*. Actes du colloque sur la « Métalepse », sous la direction de John Pier et Jean-Marie Schaeffer, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, 2005, pp. 121-130.

ainsi de suite. Le passage où Ferrante apparaît sur *Daphne* est illustratif pour ce deuxième type de métalepse que nous avons identifié dans le roman :

« "Ferrante!" aveva gridato Roberto.

"Io in persona, fratello mio. Io, che mentre tu arrancavi come un cane o una rana, sull'altra costa dell'isola ritrovavo la mia nave, veleggiavo nel mio lungo giovedì santo verso Gerusalemme, ritrovavo l'altro Giuda in procinto di tradire e lo impiccavo ad un fico, impedendogli di consegnare il Figlio dell'Uomo ai Figli delle Tenebre, penetravo nell'Orto degli Ulivi coi miei fidi e rapivo Nostro Signore, sottraendolo al Calvario! E ora tu, io, tutti stiamo vivendo in un mondo che non è mai stato redento!"[1] ».

Déguisé en abbé, Ferrante apparaît devant le naufragé qui, sur le coup n'arrive pas à comprendre comment ce frère fictif a fait pour passer au-delà des clôtures de son monde et trouver le chemin vers le monde *non-fictionnel* de Roberto. Sa visite est inattendue : c'est un être imaginaire qui par la force mentale de son créateur acquiert assez de vitalité pour se faire transporter dans l'univers auctorial. Il vient auprès de son créateur pour se plaindre et réclamer la fin de sa vie entièrement faite de misérable rancune :

« Ho avuto un solo padre e una sola madre, la tua mente infistolita,» aveva detto Ferrante con un sorriso triste. "Tu mi hai solo insegnato a odiare. Credi di avermi fatto un gran dono, a darmi vita solo perché nel tuo Paese dei Romanzi impersonassi il Sospetto? Sino a che tu sarai vivo, a pensare di me quello che io stesso ne debbo pensare, non cesserò di disprezzarmi. Dunque, che tu mi uccida o ti uccida io, il fine è lo stesso[2] ».

Le prix à payer pour se libérer est donc la mort, soit la sienne, soit celle de son Auteur ; ce jeune Auteur qui a appris, et s'est exercé par la suite, à concevoir l'univers humain comme un monde quelconque, quelque part au cœur du tourbillon des mondes, les uns infiniment petits et d'autres infiniment grands :

« … Roberto avesse appreso a veder l'universo mondo come un insicuro ordito di enigmi, dietro al quale non stava più un Autore; o, se c'era, pareva perduto nel rifar se stesso da troppe prospettive [3] ».

---

[1]*L'isola del giorno prima*, p. 425; (« Ferrante ! s'était écrié Roberto. / – Moi en personne, mon frère. Moi qui, lorsque tu t'échinais comme un chien ou une grenouille, sur l'autre côte de l'île recouvrais mon navire, faisais voile dans mon long Jeudi Saint vers Jérusalem, retrouvais l'autre Judas sur le point de trahir et le pendais à un figuier, l'empêchant de livrer le Fils de l'Homme aux Fils des Ténèbres, pénétrais dans le Jardin des Oliviers avec mes féaux et enlevais Notre Seigneur, l'arrachant au Calvaire! Et maintenant toi, moi, nous tous vivons dans un monde qui n'a jamais été racheté! »).

[2]Ibidem, pp. 425-426; (« – J'ai eu un seul père et une seule mère, ton esprit fistuleux, avait dit Ferrante avec un triste sourire. Tu ne m'as appris qu'à haïr. Crois-tu m'avoir fait un grand don en me donnant vie seulement pour que dans ton Pays des Romans j'incarnasse le Suspect ? Tant que tu seras vivant, à penser de moi ce que moi-même j'en dois penser, je ne cesserai de me mépriser. Donc, que tu me tues toi ou que je te tue moi, la fin est la même »).

[3]Ibidem, p. 137; (« Roberto avait appris à voir tout l'univers comme un peu sûr tissu d'énigmes, derrière lequel ne se trouvait plus un Auteur; ou, s'il était là, il paraissait perdu à se refaire lui-même à partir de trop de perspectives »).

La lecture de ce passage où le monde de Roberto est vu par lui-même comme un tissu d'« énigmes » dû à un Auteur absent de sa création, suscite une ingénieuse mise en abyme des instances narratives du roman qui met en évidence l'hyperstructuration de l'Œuvre (et l'emboîtement des mondes). En tant qu'Auteur, Roberto est à son tour Absent du monde de ses personnages, tout comme le métanarrateur (ou l'Auteur implicite de *L'Île du jour d'avant*) l'est aussi. Auteur absent du monde qu'il a créé (le monde du roman de Ferrante), notre naufragé cherche constamment « à se refaire lui-même à partir de trop de perspectives », comme la « libre pensée » l'exigeait à l'époque. Son absence détermine Ferrante à quitter le « Pays des Romans » et à partir à la recherche de son démiurge. Dès son arrivée sur l'île du jour d'avant (située à proximité du lieu où se trouve *Daphne*), Ferrante commit une immense erreur qui change le scénario du plan divin de la rédemption de l'humanité : il tue Juda juste avant qu'il trahisse le Christ ; il enlève ce dernier pour le soustraire au Calvaire et change ainsi l'Histoire. Pour réparer son erreur, Roberto décide de commettre le « fratricide ». Une lutte aura lieu à bord du bateau. Grâce aux techniques ingénieuses apprises de Saint-Savin, le kidnappeur de Messies est tué, et éliminé donc du monde de Roberto :

« Fu chiamando ad assisterlo Astarotte che l'Intruso (ormai intruso anche nei piani della Provvidenza) si offrì senza volere al Colpo del Gabbiano. O forse così voleva, per por fine a quel sogno senza capo né coda[1] ».

Si le récit de la vision de Ferrante est nommé ici « songe sans queue ni tête » par le métanarrateur, c'est parce que, en élargissant le cadre, on s'aperçoit que cet exemple de métalepse (qui est l'apparition de Ferrante dans le monde de Roberto) est inclus au cœur d'un récit onirique. Elle n'est qu'une des nombreuses visions eues par le personnage souffrant, car, en nageant près de la barrière de coraux, il s'est fait attaquer par un « Poisson Pierre ». La douleur des blessures, ainsi que le venin du poisson, lui provoquent une synergie d'hallucinations visuelles, auditives, tactiles, etc.

Que fait Roberto dans son rêve après s'être débarrassé de Ferrante, le double « Intrus » (dans la vie de son créateur humain et dans les plans du Créateur céleste) ? Avec la dague de Ferrante il se confectionne un navire volant à l'aide duquel il arrive à atteindre l'île, d'où, après la vue « extatique » de la Colombe (qui dans sa rêverie symbolise le Christ), il s'envole

[1]Ibidem, p. 426; (« Ce fut en appelant, pour qu'il l'assistât, Astaroth que l'Intrus (désormais intrus même dans les plans de la Providence) s'offrit sans le vouloir au Coup de la Mouette. Ou peut-être ainsi voulait-il, mettre fin à ce songe sans queue ni tête »).

au-dessus de la Terre et voyage vers la Lune. Ici, en terre sélénite, la Colombe prend la forme de sa Dame bien-aimée. Cette métamorphose est si spectaculaire que le métanarrateur ressent le besoin d'introduire quelques précisions :

« Non avremo, confido, cercato coerenza e verisimiglianza in tutto quanto ho riportato sinora, perché si trattava dell'incubo di un sofferente attossicato da un Pesce Pietra. Ma quanto mi appresto a riferire supera ogni nostra aspettativa. La mente o il cuore di Roberto, o in ogni caso la sua vis imaginativa, stavano ordendo una sacrilega metamorfosi: sulla luna egli ora si vedeva non con il Signore, ma con la Signora, Lilia finalmente ritolta a Ferrante[1] ».

Dans un cadre pittoresque, « près des lacs de Séléné » notre amoureux vit enfin l'extase charnelle dont jusqu'alors n'avait profité que son ingrat de frère. Après cet épisode intense en émotions, le souffrant se réveille, grâce à la baisse de la fièvre, sa « complice » ignorante des lois romanesques :

« Solo allora Roberto, che forse si stava sfebbrando, tornò in sé, ma rimanendo affezionato a quanto aveva vissuto, come accade dopo un sogno che ci lascia, non solo con l'animo, ma con il corpo perturbato. Non sapeva se piangere di felicità per il suo amore ritrovato, o di rimorso per aver ribaltato - complice la febbre, che non conosce le Leggi dei Generi - la sua Epopea Sacra in una Commedia Libertina[2]» .

Se réveillant de son état hallucinatoire, Roberto retrouve la raison et culpabilise pour ses actes honteux :

« Quel momento, si diceva, mi costerà davvero l'inferno, perché non sono certo migliore né di Giuda né di Ferrante - anzi io non sono altro che Ferrante, e altro non ho fatto sinora che approfittare della sua malvagità per sognare di aver fatto quel che la mia viltà mi ha sempre impedito di fare[3] ».

Que Ferrante soit son double psychologique, Saint-Savin l'avait déjà démontré à Casal. Faisons un pas en arrière, à l'époque du siège de la ville de Casal où deux épisodes ont influencé le clivage identitaire du personnage, ainsi que son voyage intérieur sur la Lune.

---

[1]Ibidem, p. 428; (« Nous n'aurons pas, j'espère, cherché cohérence et vraisemblance dans tout ce que j'ai rapporté jusqu'à présent, parce qu'il s'agissait du cauchemar d'un souffrant empoisonné par un Poisson Pierre. Mais ce que je m'apprête à relater dépasse toute attente. L'esprit ou le cœur de Roberto, ou en tout cas sa *vis imaginativa,* étaient en train d'ourdir une sacrilège métamorphose : sur la lune il se voyait maintenant non pas avec Notre Seigneur, mais avec Notre Dame, Lilia enfin reprise à Ferrante »).

[2]Loc.cit.; (« Alors seulement Roberto, dont sans doute la fièvre tombait, revint à lui, mais en restant attaché à ce qu'il avait vécu, comme il arrive après un rêve qui nous quitte, le corps, outre que l'âme, perturbé. / Il ne savait pas s'il devait pleurer de bonheur pour son amour retrouvé, ou de remords pour avoir retourné – avec la fièvre comme complice, qui ignore les Lois des Genres - son Epopée Sacrée en une Comédie Libertine »).

[3]Ibidem, pp. 428-429; (« Ce moment-là, se disait-il, me coûtera vraiment l'enfer, car je ne suis certes ni meilleur que Judas ni que Ferrante - et même **je ne suis autre que Ferrante**, et n'ai rien fait d'autre jusqu'à présent que profiter de sa mauvaiseté pour rêver avoir fait ce que ma vilenie m'a toujours retenu de faire »).

Le premier de ces épisodes est raconté à la fin du cinquième chapitre du roman. Ayant comme titre le nom d'une autre œuvre dix-septièmiste célèbre, *Le Labyrinthe du monde* de Komensky, ce chapitre abrite une première intrusion de Ferrante dans le monde de Roberto. Un soir, se promenant dans une aile moins habitée du château, notre piémontais aperçoit son image dans un « miroir plombé de crasse ». En s'approchant, il voit un lui-même aux « habits tapageurs à l'espagnole » et ayant « les cheveux ramassés dans une résille ». Plus étrange encore est le fait qu'à un moment donné ce lui-même, que le miroir lui montrait, ne reste plus en face de lui et tout à coup disparaît de côté. Roberto se rend compte ensuite qu'il ne s'agissait pas d'un miroir, mais d'une fenêtre aux carreaux poussiéreux, qui donnait sur un talus d'où l'on descendait par un escalier dans la cour. Il réalise qu'il ne s'est pas vu lui-même. C'était donc un autre homme qui lui ressemblait, et dont il a « perdu la trace à présent ». Tout de suite il lui vient à l'esprit qu'il s'agit de Ferrante. Roberto pense alors que cet ignoble frère, l'a suivi à Casal et profite des avantages de la guerre, pendant que lui et les autres risquent leur vie au combat. Cet incident vécu au labyrinthe du château est à mettre en rapport avec deux autres *apparitions* de Ferrante. La première est antérieure, car elle s'est passée dans son enfance à Montferrat (l'histoire du petit arbre fruitier abattu, racontée dans le deuxième chapitre) et la seconde survient ultérieurement, c'est celle qui se produit sur le bateau.

Reconstitués par le métanarrateur, les épisodes de la guerre de Casale sont d'une grande importance pour la compréhension des enjeux narratifs. Du deuxième au quinzième chapitre défilent sous les yeux du lecteur des personnages et des scènes de guerre et de galanterie. Tous ces quatorze chapitres sont des analepses destinées à entrelacer une histoire « parallèle[1] », et donc à introduire un récit second (où l'on explique la *curieuse* façon d'être de ce personnage) qui est presque toujours en relation avec un ou plusieurs récits du niveau diégétique et/ou intradiégétique. Ainsi, les récits des trois *débarquements* du frère imaginaire dans le monde *réel* sont des récits intradiégétiques encastrés au récit cadre. Les deux premiers surviennent à l'occasion des flash-back dans le passé du personnage, tandis que le dernier se manifeste à l'intérieur d'une hallucination.

« Un pas en avant, trois pas en arrière » est, selon l'affirmation du romancier, la méthode qu'il a employée pour raconter l'histoire de cet unique homme sur terre qui a fait naufrage sur un bateau désert. Les péripéties qu'il vit au bord de *Daphne* lui rappellent des expériences d'antan, ou plutôt les incitent à ressortir à la surface de sa psyché :

[1]Ou « conte parallèle », selon l'expression d'Umberto Eco employée au sujet de la structuration narrative de son *Il cimitero di Praga*, dans l'interview « Vérités et Mensonges à l'heure digitale » (disponible sur youtube).

« Arrestando per un attimo l'onda dei ricordi, Roberto si era accorto che aveva rievocato la morte del padre non per il proposito pietoso di tener aperta quella piaga di Filottete, ma per mero accidente, mentre rievocava lo spettro di Ferrante, evocato dallo spettro dell'Intruso della Daphne. I due gli apparivano ormai a tal segno gemelli che decise di eliminare il più debole per aver ragione del più forte[1] ».

C'est ainsi que le métanarrateur, au début du huitième chapitre, explicitait l'ordre narratif et le jeu de glaces entre le présent et le passé de la diégèse. C'est d'ailleurs dans ce chapitre intitulé « La Doctrine curieuse des beaux Esprits de ce Temps » (c'est le titre du livre du jésuite François Garasse, le fameux ennemi des libertins), qui raconte l'amitié de Roberto avec Saint-Savin (un officier français d'une grande éloquence et liberté de pensée, aussi habile à manier la parole que l'épée) qu'on retrouve le prototype du voyage lunaire. Ce dernier avoua un jour à Roberto qu'il souhaiterait « écrire des romans », comme il était la mode, à cette époque dans son pays. À son tour, Roberto confie à Saint-Savin le secret du frère inconnu qui l'obsède. Grand maître dans l'art de la narration, ce dernier dit à son jeune ami qu'il a lu « trop des romans ». Puis, il lui parle de l'importance d'un « Frère Ennemi » dans un « Roman » :

« Il Romanzo, gli spiegò Saint-Savin, deve sempre aver per fondamento un equivoco, di persona, azione o luogo o tempo o circostanza (…).E di questi stratagemmi, quello più celebrato, ma troppo comune, è quello che porta allo scambio di una persona per un'altra, e dà ragione dello scambio attraverso il Sosia... Il Sosia è un riflesso che il personaggio si trascina alle spalle o da cui è preceduto in ogni circostanza. Bella macchinazione, per cui il lettore si ritrova nel personaggio, con cui condivide l'oscuro timore di un Fratello Nemico. Ma vedete come anche l'uomo sia macchina e basti attivare una ruota in superficie per far girare altre ruote all'interno: il Fratello e l'inimicizia altro non sono che il riflesso del timore che ciascuno ha di sé, e dei recessi dell'animo proprio, dove covano desideri inconfessati, o come si sta dicendo a Parigi, concetti sordi e non espressi[2] ».

---

[1]*L'isola del giorno prima*, p. 74; (« Arrêtant un instant la vague des souvenirs, Roberto s'était aperçu qu'il avait évoqué la mort de son père non pas dans le but compatissant de garder ouverte la plaie de Philoctète, mais par pur hasard, alors qu'il se rappelait le spectre de Ferrante évoqué par le spectre de l'Intrus de la *Daphne*. Les deux lui apparaissaient désormais à tel point jumeaux qu'il décida d'éliminer le plus faible pour avoir raison du plus fort »).

[2]Ibidem, pp. 77-78; (« Le Roman, lui expliqua Saint-Savin, doit toujours avoir pour fondement une équivoque, de personne, action ou lieu ou temps ou circonstance (…). Et d'entre ces stratagèmes, le plus célébré (…) c'est celui qui porte à confondre une personne avec une autre, et donne raison de la confusion à travers le Sosie... Le Sosie est un reflet que le personnage traîne sur ses talons ou dont il est précédé en toute circonstance. Belle machination par quoi le lecteur se retrouve dans le personnage, dont il partage l'obscure crainte d'un Frère Ennemi. Mais voyez comme l'homme aussi est machine et qu'il suffit d'activer une roue en superficie pour faire tourner d'autres roues à l'intérieur : le Frère et l'inimitié ne sont rien autre que le reflet de la crainte que chacun a de soi, et des replis de son esprit, où couvent des désirs inavoués, ou, ainsi que l'on va disant à Paris, des pensées sourdes et non exprimées »).

On identifie ici un des replis sur soi du texte, qui émet une réflexion sur le rôle du « double » dans l'écriture fictionnelle. Cette plaidoirie fournit une mise en abyme qui, tout en étant diégétique, reflète à la fois le niveau intradiégétique (celui où s'écrit le « Roman de Ferrante) et le niveau métadiégétique (celui de la mise en scène des principes de la poétique romanesque). Le brillant orateur démontre la grande utilité d'un double (vil, haïssable) au cœur d'une création fictionnelle. À travers les sentiments de forte antipathie que ce dernier provoque chez le lecteur, on met en marche un des ressorts du mécanisme de la jouissance esthétique. Ensuite, il dénonce l'inexistence de ce demi-frère dans la vie *réelle* de son jeune ami. Ferrante ne peut être, alors, qu'un substitut :

« Dunque Ferrante...azzardò Roberto, e Saint-Savin conclue : Dunque Ferrante sta per le vostre paure e le vostre vergogne. Spesso gli uomini, per non dire a se stessi che sono gli autori del loro destino, vedono questo destino come un romanzo, mosso da un autore fantasioso e ribaldo [1] ».

Ces lignes exposent une réflexion sur la fiction en tant que monde possible où un narrateur, poussé par des désirs inavoués, est amené à écrire une autofiction. *Écrire*, c'est *devenir* ce qu'on écrit, semble nous apprendre la lecture de ce « roman du roman », comme l'appellerait André Gide ou « récit du récit » selon la terminologie de Lucien Dällenbach.

Le recours dans *L'isola del giorno prima* à ces deux procédés de *nivelage* et de *transgression* des frontières des niveaux narratifs que sont respectivement la mise en abyme et la métalepse, s'inscrit dans la stratégie de création du romancier Eco qui, fidèle au principe de vérité référentielle, construit son récit selon les schémas narratifs des productions artistiques baroques. En suivant ces modèles il crée un « objet esthétique » à une multitude de facettes et dans les plis duquel le lecteur aperçoit l'infini des mondes et des possibles. L'écrivain a voulu rendre hommage à la pensée de cette époque qui célébrait la mort du cosmos clos, légué au Moyen Âge par l'Antiquité païenne, qui s'était hâtée d'oublier l'effrayant monde infini des philosophes atomistes. Aussi bien dans *Il nome della rosa*, que dans *Baudolino*, on voit que les personnages se posent la question du vide et de l'infinité des mondes. Ce que le médiéviste Eco souhaite transmettre est le fait que, au Moyen Âge, la vision pluridimensionnelle des penseurs grecs a survécu, malgré tout l'effort d'éradication de l'Église.

[1]Ibidem, p. 78; (« – Donc Ferrante... hasarda Roberto ; et Saint-Savin conclut : Donc Ferrante est en lieu et place de vos peurs et de vos hontes. Souventes fois les hommes, pour ne pas se dire à eux-mêmes qu'ils sont les auteurs de leur destin, voient ce destin comme un roman animé par un auteur fantasque et crapuleux »).

La métalepse (ou la libre circulation d'un monde à un autre) est donc un des signes de la « révolte » des auteurs du dix-septième siècle qui voulaient rompre avec la tradition et les contraintes de toutes sortes que celle-ci imposait. C'est pourquoi les artistes baroques favorisent l'imaginaire, la fantaisie, l'invention, et cherchent continuellement à éblouir, à provoquer des surprises. La mise en abyme et la métalepse font partie des techniques esthétiques mises en œuvre pour pousser l'imagination du spectateur ou du lecteur vers des audaces inconcevables auparavant[1]. L'art baroque s'inspire des découvertes scientifiques (de Kepler et de Galilée, par exemple) qui bouleversent la conception d'un univers immobile et centré sur la Terre. Des auteurs comme Fontanelle ou Savinien de Cyrano de Bergerac, refusent le géocentrisme et l'anthropomorphisme et déclament l'infinité de l'univers, la pluralité des mondes et imaginent des voyages fabuleux dans l'au-delà, sur la Lune ou sur le Soleil. Ces idées peuplent le monde de Roberto. Transformé en personnage de fiction, le créateur des *Estats et Empires de la Lune* initie de la Grive dans la « libre pensée ». En la figure de Saint-Savin, le lecteur devine facilement le portrait de ce grand maître d'armes que fut Cyrano. Les pages qui racontent l'instruction du jeune piémontais dans deux arts très à la mode à l'époque : de la *pointe* et l'art d'écrire des *belles-lettres*, sont chargés de vivacité, de finesse, d'excès passionnel et d'humour. Esprit passionné et en même temps lucide et critique, Saint-Savin apprend à Roberto comment rédiger une lettre-poème et à ne pas confondre l'art et l'amour : « Mantenetevi calmo. State parlando d'amore, non state amando[2] ».

Et puisque nous avons évoqué les lettres d'amour, il se doit de préciser que les lettres que le naufragé écrit à sa Dame ont également leur *double* au niveau intradiégétique. Tout d'abord, il y a la lettre-modèle, que Saint-Savin dicte à Casal pour la Novaraise, exposée dans le chapitre « Les Passions de l'âme » dont le titre renvoie au livre de Descartes. Ensuite, nous voyons que dans son « Roman de Ferrante », Roberto fait écrire par Ferrante des lettres à Lilia, et il s'étonne que la « canaille » utilise les mêmes mots et métaphores que lui-même.

Les exemples de *doublets* narratifs sont nombreux dans le livre : tout, dans ce roman, a son homonyme. En effet, dans la deuxième partie de la thèse, nous avons vu que cette manière particulière de créer du romancier Eco est issue d'une poétique fractale. Pour

[1]Au sujet du procédé de la mise en abyme au dix-septième siècle voir l'article de Zaiser Rainer, « La mise en abyme au dix-septième siècle : récit spéculaire et métanarration dans les romans de Sorel, de Scarron et de Furetière », dans *Formes et formations au dix-septième siècle*, actes du trente-septième congrès de la North American Society for Seventeenth-Century French Literature, University of South Carolina, Columbia, 2005, édité par Buford Norman, Gunter Narr Verlag, Tübingen, 2006, pp. 163-171.

[2]Ibidem, p. 113; (« Gardez votre calme, lui dit le sceptique Saint-Savin. Vous êtes en train de parler d'amour, pas d'aimer »).

conclure, il faut rappeler que les quatre romans étudiés jusqu'ici sont des œuvres foncièrement *dédoublées*, réflexives, qui comportent des structures emboîtées se trouvant en relation d'analogie et de spécularité.

Sans prétendre avoir épuisé dans le cadre accordé à *L'isola del giorno prima* le sujet de cette technique de *dédoublement* qu'est la mise en abyme, nous allons passer maintenant à l'analyse de la sixième création romanesque d'Umberto Eco. En raison des ressemblances de construction narrative qu'il y a entre *Il cimitero di Praga* et les quatre autres romans déjà traités, nous avons laissé pour la fin *La misteriosa fiamma della regina Loana* ; si, à une première lecture, ce roman semble différemment construit, à un aperçu plus attentif, il est l'exception qui confirme la règle. Nous verrons, une fois le moment arrivé, que cet avant-dernier roman d'Eco, ne cesse, lui aussi, de reproduire ses *leitmotives* à tous les paliers du texte.

2. La fiction et ses *actants*

Dans les étapes antérieures de notre recherche, nous avons établi que pour qu'il y ait mise en abyme, il est nécessaire qu'il existe au moins deux niveaux narratifs et également des similitudes (de forme et/ou de contenu) entre ces niveaux. Nous avons vu qu'il y a toujours chez Umberto Eco une pluralité de niveaux (reliés par un réseau d'analogies) ainsi qu'un dédoublement du « je » narratif qui introduit une mise en abyme de l'instance énonciative. Tous ces aspects de la poétique d'Umberto Eco nous ont permis de déceler une de ses caractéristiques fondamentales: la *fractalité*.

Dans *Il cimitero di Praga*, l'écrivain introduit un personnage-narrateur qui, tout comme le protagoniste de *L'isola*, est pourvu d'une double personnalité. Ce personnage est amnésique, il ne se rappelle pas qui il est, et ignore complètement l'existence de son autre moi. En espérant regagner son identité *volée en éclats*, il suit une thérapie par l'écriture, qu'un jeune savant (« Froïde ») lui a recommandée. Dans notre chapitre sur le *work in progress*, nous avons vu qu'en reproduisant les écrits de cet homme, le roman s'écrit en même temps que l'histoire du personnage. Ainsi, dès le début, l'œuvre instaure une mise en abyme de l'énonciation.

En synthétisant[1] ce que le narrateur est en train d'écrire, le narrateur extradiégétique fait également des clins d'œil au lecteur. Un exemple : quand il affirme que « le narrateur » et

[1]Le romancier Eco recourt souvent à la technique du « raccourci » pour exposer succinctement un grand nombre de faits et d'événements.

le « lecteur » espionnent (par-dessus les épaules) cet ancien espion qui est en train d'écrire son histoire. En fait, le lecteur de ces pages constate bientôt qu'il y a deux histoires principales, l'une d'elles consignée par Simonini et l'autre par son double *angélique*, l'abbé Dalla Piccola. Ce dernier se faufilant[1] chez Simonini, se met, lui aussi, à écrire dans le journal. Cette écriture aux voix multiples est mise en scène par une *voix off*, une main silencieuse qui décide comment décrire et comment raconter. Visiblement différent du niveau où le narrateur extradiégétique affirme qu'il ignore qui est le personnage dont il épie l'écriture et quelle est la suite des aventures de celui-ci, ce troisième niveau de lecture reflète l'« hégémonie » de l'auteur implicite.

Ainsi les « actants » de cette *building* fictionnelle se trouvent en quadruple superposition : l'auteur clivé du journal (souffrant de double personnalité), le narrateur extradiégétique ou le rapporteur qui consigne (sans aucun jugement moralisateur) par écrit ce que le narrateur diégétique écrit dans son journal et le métanarrateur, cette instance *muette* qui met en scène l'ensemble des cadres de l'histoire d'un personnage antipathique espionné par un narrateur « fouineur ».

2.1. L'abyssème: la « Forme universelle du Complot »

Au métaniveau les distances entre ces quatre Narrateurs s'effritent. Prenons deux exemples qui illustrent le passage de la fiction à la métafiction (le premier apparaît à la fin du dix-huitième chapitre et le second au début du chapitre suivant) :

« … il documento che il vostro Narratore sta sbirciando è pieno di sorprese, e varrebbe forse la pena di trarne un giorno un romanzo[2] ».

« … ormai la mia vecchia scena del cimitero di Praga era diventata un luogo comune quasi romanzesco[3] ».

Dans la première citation l'œuvre fait référence à son potentiel romanesque, elle suggère avec une *innocente* désinvolture que le document « lorgné » par le « Narrateur » raconte une histoire qui pourrait bien être un jour un « roman ». Par cette affirmation, l'histoire du personnage amnésique, qui prend plaisir à écrire (« Mi piace lasciar scorrere la

[1]Reliées par un couloir secret, les appartements de Simonini et de l'abbé rappellent les deux maisons d'édition du *Pendule de Foucault.*

[2]*Il cimitero di Praga*, p. 318; (« le document que lorgne votre Narrateur est pour sûr plein de surprises, et il vaudrait peut-être la peine d'en tirer un jour un roman »).

[3]Ibidem, p. 321; (« désormais ma vieille scène du cimetière de Prague était devenue un lieu commun presque romanesque »).

penna dove l'istinto mi comanda »[1]), se transforme en une histoire *abymée*. Ce témoignage sous dictée automatique est encerclé d'un *frame*, d'un cadre, sur lequel est écrit quelque chose du genre *ceci n'est pas* un « roman ». C'est équitablement juste, car il n'est que le cœur du livre, que nous les lecteurs, sommes en train de lire et que le *pneumatique* « Narrateur » exploite.

Dans le second extrait (qui contient le titre du livre), on retrouve la mention que le rapport fictionnel de Simonini a eu un tel succès que sa « scène du cimetière de Prague » est devenue un *topos* littéraire. Le narrateur est pris au piège d'un faussaire plus malin que lui. Ainsi, la « scène du cimetière » apparaît tout d'abord dans le roman *Biarritz* de John Readclif (qui n'est autre que le pseudonyme de Goedsche, l'espion allemand qui l'avait copié et volé sans scrupule du rapport de Simonini). Inspirée elle-même de *Joseph Balsamo* de Dumas (et par la lettre du grand-père à l'Abbé Barruel) la scène du complot sera reprise par d'autres « faussaires », comme nous le fait savoir le narrateur diégétique :

> « Ho poi smesso di calcolare le volte che la scena del cimitero è stata ripresa da autori diversi : mentre scrivo mi pare di ricordare che recentemente un tal Bournand ha pubblicato *Les juifs nos contemporains*, dove riappare il discorso del rabbino, salvo che John Readclif è diventato il nome del rabbino stesso. Mio Dio, come si fa a vivere in un mondo di falsari?[2] ».

La « scène du cimetière » constitue l'élément clé de l'œuvre. Elle est l'*abyssème* ou, si l'on veut, le « bit » (c'est-à dire la quantité minimale d'information propagée dans tous ces écrits) nécessaire pour provoquer une grande peur : le cimetière (lieu ténébreux, effrayant), la nuit (privilégiée par les malfaiteurs, les sorcières, satanistes, etc.), la réunion des comploteurs (Templiers, francs-maçons, jésuites, juifs, etc.). La forte récurrence de la « scène » dans le roman est un *symptôme* de mise en abyme. À plusieurs reprises l'œuvre renvoie à d'autres œuvres où apparaît une scène identique ou semblable. Des auteurs comme Dumas, Sue, Joly[3], Readclif, Bournand, Gougenot des Mousseaux, Serghei Nilus, Mathieu Golovinski (le présupposé inventeur des *Protocoles des sages de Sion*), et d'autres encore, répètent une seule et même histoire dont le sens se condense autour de ces trois éléments que nous venons de citer plus haut. C'est l'histoire d'une peur ancestrale, archétypale des hommes, qui depuis la

---

[1]Ibidem, p. 24; (« Il me plaît de laisser courir la plume là où l'instinct me commande »).

[2]Ibidem, p. 321; (« J'ai ensuite arrêté de calculer les fois où la scène du cimetière a été reprise par des auteurs différents : tandis que j'écris il me semble me rappeler que récemment un dénommé Bournand a publié *Les Juifs nos contemporains* où réapparaît le discours du Rabbin, sauf que John Readclif est devenu le nom du Rabbin lui-même. Mon Dieu, comment peut-on vivre dans un monde de faussaires ? »).

[3]Joly Maurice, *Dialogue aux enfers entre Machiavel et Montesquieu*, Calmann-Lévy, Paris, 1968 ; première publication (anonyme), Bruxelles, 1864.

nuit des temps ont haï pour se sentir vivants. « Odi ergo sum[1] », s'exclame le malheureux amnésique qui, nageant en plein brouillard, trouve comme unique repère identitaire une haine viscérale contre tout ce qui lui est étranger. Il déteste tout (Juifs, Allemands, Italiens, Français, ecclésiastiques, maçons, femmes, etc.) et cette animosité est la « source » de son œuvre, ré-intitulée, après beaucoup d'années et de variantes successives, « Protocolli Praghesi[2] » :

«… sono preso alla gola da un odio che mi divora. A distanza di tempo, riandando alle pagine che avevo scritto sul cimitero di Praga, capisco come quell'esperienza, quella mia ricostruzione così persuasiva della cospirazione ebraica, quella ripugnanza che ai tempi della mia infanzia e dei miei anni giovanili era solo stata (come dire?) ideale, tutta di testa, come le voci di un catechismo instillatemi dal nonno, ormai si era
fatta carne e sangue e, solo da che ero riuscito a far rivivere quella notte di tregenda, il mio rancore, il mio livore per la perfidia giudaica, erano diventati, da idea astratta, passione irrefrenabile e profonda[3] ».

Prêchée tout au long de son enfance par le grand père antisémite, l'idée « abstraite » de la conspiration est nourrie ensuite par les lectures de l'adolescent Simonini et deviendra graduellement réelle, palpable, tangible. Déjà, depuis son premier rapport d'informateur (que son supérieur, le chevalier Bianco, qualifie aimablement de « fiction » utile à toute fin) cette idée commence à prendre corps. Elle se solidifiera à chaque mise en « forme » successive qu'elle connaîtra, jusqu'à ce qu'elle devienne une sorte de *golem*, dangereux et incontrôlable. En résumant les informations de la rubrique « Faits posthumes » du dernier chapitre du livre (intitulé ironiquement « Inutiles précisions érudites »), nous pouvons dire que, malgré la fausseté du livre des *Protocoles* (démontrée à plusieurs reprises) il reste l'œuvre la plus répandue au monde, après la Bible. Le prétendu complot juif avait servi de base doctrinaire à Hitler. Avec le *Mein Kampf* (1925) ce *golem* avait pris des proportions colossales. L'Histoire nous a montré comment cette *entité* imaginaire a semé ensuite la terreur et la mort en Europe, où le nazisme et le fascisme se sont manifestés.

Profusément historique le roman d'Eco « dénonce » les origines *fictionnelles* du « complot universel » et montre la croissance psychologique de Simonini, cet individu qui, par la force de sa haine (matérialisée par la mise en écriture), a ranimé et revitalisé une

[1]Ibidem, p. 23.
[2]Ibidem, p. 321; (« Protocoles Pragois »).
[3]Ibidem, pp. 247-248; (« …suis-je pris à la gorge d'une haine qui me dévore. Avec la distance du temps passé, revenant aux pages que j'avais écrites sur le cimetière de Prague, je comprends comment à partir de cette expérience, de ma reconstitution si convaincante de la conspiration israélite, cette répugnance qui, aux temps de mon enfance et de mes années de jeunesse n'avait été (comment dire ?) qu'idéale, toute de tête, comme les voix d'un catéchisme instillées par mon grand-père, désormais s'était faite chair et sang et, seulement depuis que j'avais réussi à faire revivre cette nuit de sabbat, ma rancœur, mon fiel pour la perfidie judaïque, s'étaient changés, d'idée abstraite, en passion irrépressible et profonde »).

créature odieuse aussi vieille que le monde. Enfantée par la peur et le ressentiment de l'homme envers un *Autre* (inconnu ou différent) membre de son espèce, cette *créature* monstrueuse est aussi la conséquence d'une forme de cécité provenant d'une incapacité à sortir de l'enfermement de sa subjectivité (et à distinguer chez l'*Autre* ses qualités).

Travestissant cette peur archétypale, le récit répète ainsi un seul et unique aspect, celui du complot universel. Depuis la première variante du *Cimetière de Prague* (le rapport secret de Simonini, retracé dans le sixième chapitre) le thème du complot est continuellement repris, jusqu'à son apothéotique reconstitution (dans le douzième chapitre) où l'on retrouve la même situation triangulaire : la nuit, le cimetière, le groupe de comploteurs. Ces trois éléments ramènent le récit à un foyer singulier du tissu narratif. Tout cela nous invite à penser la mise en abyme comme étant le dispositif qui distribue la « scène du cimetière » (cet *ab initio locus*) à plusieurs endroits du texte.

2.2. Fiction, *notre pain quotidien…*

Dans le *Lector in fabula*, Umberto Eco affirme combien l'homme aime qu'on lui raconte des histoires, et se *nourrit* d'elles pour vivre. Dans ses autres livres d'essais, Eco ne cesse de rappeler à ses lecteurs, qu'« il n'y a rien de plus romanesque que la réalité » et que l'histoire de notre monde *réel* s'apparente à l'univers des fables. On retrouve cette pensée dans *Le Cimetière de Prague*, où les personnages fabriquent des « faux monstrueux » qui ont sustenté d'horribles aberrations de pensée et produit d'abominables crimes.

Les rapports de Simonini (ainsi que ceux des autres espions) sont présentés dans le roman comme étant de pures *fictions*, leur prétendue « source » n'étant que l'imagination mise au travail. Afin de mieux vendre son invention, Simonini rédige la scène du cimetière de Prague sur des feuillets séparés et met dans la bouche du Rabbin (le chef des comploteurs) plusieurs discours : un pour scandaliser les curés, un autre antisocialiste, un contre les Russes, un contre les Français, et ainsi de suite. Son but est évidement celui de vendre sa production à plusieurs clients. Cette multiplication du rapport sur le cimetière de Prague apporte sa contribution à la fractalité interne de l'histoire. Noyau de base de l'œuvre, la scène du cimetière va germer et proliférer des répliques de lui-même. Bien qu'ayant un contenu différent, la forme est toujours la même. Répliques isomorphes du modèle initial, ces copies donnent une image de l'espace de plus en plus grand accordé à l'imagination du personnage-narrateur, vorace et mercantile. La mise en circulation des feuillets à destinataires multiples, constitue un exemple d'intelligence maléfique tout d'abord, mais aussi de productivité

« narrative ». Osman Bey, l'espion d'origine turque reconnaît chez Simonini cette faculté innée de *fantasmer* :

« Poi Osman Bey ha ascoltato con pazienza quello che cercavo di raccontargli, ha sorriso con comprensione alla mia descrizione pittoresca del cimitero di Praga, e mi ha interrotto : – Capitano Simonini, questa sì che pare letteratura, tanto quanto quella che voi stavate imputando a me[1] ».

La « description pittoresque du cimetière de Prague » fait sourire le turc et le fait s'exclamer : « cela oui a un air de littérature », en rajoutant ensuite que Simonini pourrait lui « imputer » la même chose. En effet, le texte regorge d'exemples où les agents des services secrets, afin de remplir les blancs informationnels, rapportent des faits inventés par eux-mêmes ou inspirés de la littérature. Même si le travail affabulatoire de ces *créateurs de réalités* n'est pas une forme d'art, on se doit de reconnaître qu'il exige beaucoup de ruse, d'habileté à inventer un décor, une histoire, une intrigue, un complot, etc. Entre cette forme de narrativité (mise au service de la manipulation) et l'activité d'un auteur de romans-feuilletons il y a certes des ressemblances : dans les deux cas on narre des choses supposées *vraies* par un pacte secret entre l'émetteur et le récepteur. Troublant parfois les frontières entre l'existant et le fictif, ces deux formes d'écriture sont une forme de trahison (si elles se prétendent fidèles à la vérité historique) du *réel*.

La veine romanesque du faux capitaine (Simonini) se ravitaille d'un *cœur de papier* : soit qu'il s'agisse de *Balsamo* de Dumas, soit du livre de Sue, soit de la lettre du grand-père. La source de l'inspiration de son *Cimetière* est toujours un autre écrit racontant des *fantasmagories* (ou des hantises) plus que les réalités objectives.

La question du complot universel a été, à plusieurs reprises, abordée par Umberto Eco. Il faut rappeler tout d'abord que dans *Il pendolo di Foucault* l'écrivain lui accorde six chapitres. Du quatre-vingt-onzième chapitre au quatre-vingt-dix-septième chapitre, les trois personnages principaux imaginent les mutations séculaires de ce phénomène, qui semble tirer ses origines d'un fait historiquement attesté : la dissolution de l'ordre des Templiers, au quatorzième siècle.

Dans le chapitre « Protocoles fictifs » de ses *Six promenades*, ainsi que dans la « Préface » au livre *Le Complot. L'Histoire secrète des Protocoles des Sages de Sion* de Will Eisner, Umberto Eco dévoile les origines romanesques du faux le plus popularisé de

[1]Ibidem, p. 325; (« Ensuite Osman Bey a écouté avec patience ce que j'essayais de lui raconter, il a souri avec compréhension à ma description pittoresque du cimetière de Prague, et il m'a interrogé : - Capitaine Simonini, cela oui a un air de littérature, autant que celle que vous m'imputiez à moi »).

l'Histoire. Selon lui, le dialogue des comploteurs est une fabrication des services secrets (français, russes, prussiens). Sans scrupules, les auteurs de ce grossier mensonge ont pioché les œuvres fictionnelles (de Sue, Dumas, Joly, etc.) de l'époque afin d'y trouver ce que la réalité n'offrait pas : un groupe de « sales types » qui reconnait sans vergogne ses intentions maléfiques. Nous n'allons pas nous attarder sur ce sujet, Eco l'a largement exposé dans ses deux romans et ses autres écrits théoriques. Passons maintenant à un autre aspect de la construction du *Cimitero* : l'hybridation texte-image.

2.3. L'Hybridation au service de la mise en abyme

Tout comme les autres romans d'Umberto Eco, *Il cimitero di Praga* abonde en histoires secondaires, qui rendent l'œuvre plus complexe et qui, généralement, ont pour fonction de projeter *en abyme* des aspects essentiels du récit diégétique. Par l'insertion de ces histoires chaque périphérie du texte devient un centre. En se servant d'un panachage de procédés et de pratiques littéraires, l'écrivain crée une « toile » hybride (tantôt fractale, tantôt rhizomique) où texte et image se tressent constamment. Un des effets inédits de cette sixième œuvre romanesque d'Umberto Eco provient de son mode de construction : en suivant le modèle des romans d'aventures du dix-neuvième siècle, le métissage texte-illustration conduit astucieusement vers une juxtaposition entre le récit et sa « réflexion » graphique. Tout comme les feuilletons, à la mode à cette époque, *Il cimitero di Praga* est une perpétuelle alliance du mot et de l'image : affiches, cartes postales, portraits forment le support graphique et visuel du roman. Cela dote l'espace de la lecture d'un double mode de représentation : le mot et son homonyme illustré.

Au rythme visuel s'ajoutent des éléments d'hybridation provenant d'autres espèces : diarique, biographique, épistolaire, etc., qui viennent multiplier avec une grande virtuosité technique les points de vue et les plans de la narration. Dans ce qui suit, nous focalisons plutôt notre attention sur le métissage texte-image, qui n'est pas, bien entendu, le fruit du hasard, mais le résultat d'une opération bien réfléchie, bien calculée par le romancier, expérimentée déjà dans *La misteriosa fiamma della regina Loana*, son roman précédent. Selon nous, le rôle que l'illustration joue dans ces deux derniers romans d'Eco est celui de « garant » de la mise en abyme.

Il cimitero di Praga enferme une panoplie de cinquante-sept illustrations réfléchissant, chacune à leur manière, l'œuvre qui les contient. Prenons quelques exemples. La première illustration du livre apparaît (très tôt) au début du deuxième chapitre, et nous montre un

vieillard pensif, assis sur une chaise et s'appuyant des deux mains sur une canne. Cette image est accompagnée de la très succincte citation :

« … Io, gli ebrei, me li sono sognati ogni notte, per anni e anni…[1] »

C'est exactement le thème principal de ce chapitre et de toute l'histoire que la plume de l'amnésique et antisémite Simone Simonini « couche » sur le papier. Reprise dans le cadre réservé à l'illustration, la phrase (qu'on retrouve dans le texte à la page précédente) fonctionne comme une sorte de refrain à fonction phatique. « M'as-tu entendu, lecteur ?! », semble dire la répétition de cet énoncé. La citation ne se clôt pas, elle reste ouverte grâce aux points de suspension, ce qui équivaut, en quelque sorte, à une invitation à la relecture du passage entier. On revient donc à la page seize pour relire l'intégralité de ce passage. Pendant qu'on est en train de le relire, les informations s'actualisent pour mieux se fixer dans notre mémoire. Dès à présent, on se souviendra certainement tout au long de notre lecture du livre que les seuls Juifs que le personnage-narrateur se rappelle avoir connus dans sa vie étaient une petite Juive « du ghetto de Turin », rencontrée quand il n'était qu'un gamin et « le docteur autrichien ». De ce dernier, il parlera longuement au cours du chapitre suivant, où la multitude de stéréotypes[2] de l'époque sur l'aspect extérieur et sur la personnalité des juifs, montrent la haine enflammée de ce vieil homme.

Quant à la fille, il nous en dira davantage au quatrième chapitre. Simonini a presque quatorze ans quand une jolie jeune femme juive attire son attention. Il la guette et l'attend tous les matins. Quand il l'aperçoit, il a « comme des palpitations », il ne s'approche pas d'elle, mais la regarde de loin seulement. Quand la fille ne vient pas, il erre sur la place et oublie de rentrer à midi à la maison (où le grand-père l'attend pour le dîner). La seule fois quand Simonini essaye de lui adresser la parole est un moment inoubliable, qui marquera à vie sa relation avec l'autre sexe :

« Una mattina oso fermare la ragazza, chiedendole a occhi bassi se posso aiutarla a portare il cesto. Lei risponde con alterigia, in dialetto, che può benissimo portarselo da sola. Ma non mi chiama *monssü*, bensì *gagnu*,

[1]Ibidem, p. 12; (« Moi, les Juifs, j'en ai rêvé chaque nuit, pendant des années »).

[2]Dans le premier essai de son *Construire l'ennemi*, Umberto Eco traite diachroniquement la question des stéréotypies nationales, raciales, antijuives. Il s'agit du texte d'une conférence donnée en 2008 à l'Université de Bologne. Dans le roman, l'écrivain met en scène ces clichés, sous une forme fictionnelle évidemment, mais en respectant les principes de la vérité historique (comme il le fait d'ailleurs dans tous ses autres romans): les personnages font et disent des choses qui en réalité ont été dites et faites par leurs homonymes historiques. Taxil, Drumont, Joly, Goedsche, Golovinski, Garibaldi, le commandant Esterhazy et ainsi de suite, sont rendus dans l'œuvre exactement sous les traits (admirables ou monstrueux) enregistrés par l'Histoire.

ragazzino. Non l'ho più cercata, non l'ho più vista. Sono stato umiliato da una figlia di Sion. Forse perché sono grasso? Sta di fatto che è lì che è iniziata la mia guerra con le figlie di Eva[1] ».

Ce faisant, le romancier souhaite s'assurer que le lecteur a bien compris le message : son personnage est un misogyne et un antisémite qui n'a connu dans sa vie, à proprement parler, aucun représentant de ces deux classes d'ennemis. L'*intentio auctoris* se fait ressentir lorsque Simonini affirme, à plusieurs reprises, qu'il hait les Juifs et les femmes justement parce qu'il ne les a pas réellement connus:

« Chi odio? Gli ebrei, mi verrebbe da dire, ma il fatto che stia cedendo così servilmente alle istigazioni di quel dottore austriaco (o tedesco) dice che non ho nulla contro i maledetti ebrei.

Degli ebrei so solo ciò che mi ha insegnato il nonno …[2] ».

« Io, gli ebrei, me li sono sognati ogni notte, per anni e anni.

Per fortuna non ne ho mai incontrati, tranne la puttanella del ghetto di Torino, quand'ero ragazzo (ma non ho scambiato più di due parole), e il dottore austriaco (o tedesco, fa lo stesso)[3] ».

« Odio le donne, per quel poco che ne so[4] ».

« Non ho amici ebrei (Dio me ne scampi), in vita mia ho sempre evitato gli ebrei[5] ».

« Io gli ebrei li ho sempre evitati anche perché sto attento ai nomi [6] ».

Toutes ces citations nous parlent d'un individu qui refuse d'admettre que sa haine est infondée et que son aversion (contre les Juifs et les femmes) vient d'une ignorance volontaire. Revenons pour quelques secondes à cette première illustration du livre. Par l'introduction

[1]Ibidem, p. 74; (« Un matin, j'ose aborder la fille, lui demandant, les yeux baissés, si je peux l'aider à porter sa corbeille. Elle, elle répond avec hauteur, en dialecte, qu'elle peut très bien la porter toute seule. Elle ne m'appelle pas *monssü*, mais bien *gagnu*, gamin. Je ne l'ai plus cherchée, je ne l'ai plus vue. J'ai été humilié par une fille de Sion. Parce que je suis gras, peut-être ? Le fait est qu'ici a commencé ma guerre avec les filles d'Eve »).

[2]Ibidem, p. 11; (« Qui est-ce que je hais ? Les Juifs, dirais-je d'emblée, mais le fait que je cède aussi servilement aux investigations de ce docteur autrichien (ou allemand) dit que **je n'ai rien contre les** maudits **Juifs**. / **Des juifs, je ne sais que ce que mon grand-père m'en a appris »**).

[3]Ibidem, p. 12; (« Moi, **les Juifs**, j'en ai rêvé chaque nuit, pendant des années. / Par chance, **je n'en ai jamais rencontré**, sauf la petite putain du ghetto de Turin, quand j'étais gamin (mais **je n'ai pas échangé avec elle plus de deux mots**), et le docteur autrichien (ou allemand, c'est kifkif) »).

[4]Ibidem, p. 20; (« Je hais les femmes, **pour le peu que je sais** d'elles »).

[5]Ibidem, p. 48; (« Je n'ai pas d'amis Juifs (Dieu m'en garde), dans ma vie **j'ai toujours évité les Juifs »**).

[6]Ibidem, p. 49; (« Moi, **les Juifs**, **je les ai toujours évités**, c'est qu'aussi je fais attention aux noms »).

d'un portrait du narrateur diégétique (en vieil homme) le romancier souhaite offrir (dès le début du livre) à ses lecteurs une « matérialisation » de celui-ci. Ensuite, la présence de l'énoncé (clé) sous l'image est un indice assurant le décodage de l'œuvre : cette répétition est donc bel et bien un symptôme de la mise en abyme herméneutique. Qu'est-que la mise en abyme herméneutique, sinon un dispositif interne permettant de diriger, non seulement l'œil du lecteur, mais aussi sa pensée, vers une prise de conscience. Par le biais de la juxtaposition texte-image, le lecteur est incité à relire les passages importants du texte. Et, implicitement, il est conduit vers une réflexion sur le contenu diégétique.

Parmi les six illustrations du quatrième chapitre, intitulé « Les temps de mon grand-père », on voit un second portrait du narrateur, posant cette fois-ci en jeune homme. Ici, Simonini apparaît en déguisement religieux et affiche une posture pieuse : les yeux baissés et les mains jointes dans un geste d'humilité. L'illustration est escortée d'une phrase inachevée :

« Ma, piaceri del caffè e del cioccolato a parte, ciò che mi dava soddisfazione era apparire un altro…[1] »

Précédé par trois points de suspension (…), l'énoncé accompagnant cette image reste *ouvert* par la force du même signe de ponctuation mis à sa fin. Ces points de suspension exigent de la part du lecteur un double bond : en avant et en arrière. Tout d'abord, nous sommes tentés d'aller voir comment cette phrase se termine :

« … ciò che mi dava soddisfazione era apparire un altro: il fatto che la gente non sapesse chi ero davvero mi dava un senso di superiorità. Possedevo un segreto [2] ».

Ensuite, on ressent le besoin d'aller en arrière et de parcourir à nouveau le passage qui raconte l'histoire des premiers déguisements de ce personnage pourvu d'une double personnalité :

« Spesso padre Bergamaschi si metteva in abiti borghesi e se ne andava dicendo che si sarebbe assentato per alcuni giorni (…). Allora entravo nella sua camera, m'impadronivo della sua tonaca, l'indossavo, e andavo poi a rimirarmi in uno specchio, accennando a movimenti di danza. Come se fossi, il cielo mi perdoni, una donna; o lo fosse lui che imitavo. Se emergesse che l'abate Dalla Piccola sono io, ecco che avrei individuato le origini lontane di questi miei gusti teatrali[3] ».

---

[1]Ibidem, p. 90; (« Mis à part les plaisirs du café et du chocolat, ce qui me remplissait de satisfaction, c'était d'apparaître un autre »).

[2]Ibidem, p. 88; (« ce qui me remplissait de satisfaction, c'était d'apparaître un autre : le fait que les gens ne savaient pas qui j'étais vraiment me donnait un sentiment de supériorité. Je possédais un secret »).

[3]Ibidem, p. 86; (« Souvent le Père Bergamaschi se mettait en civil et il s'en allait en disant qu'il s'absenterait quelques jours (…). Alors j'entrais dans sa chambre, je m'emparais de sa soutane, l'endossais, et j'allais ensuite me mirer dans une psyché en ébauchant des mouvements de danse. Comme si j'étais, le ciel me pardonne, une

Vêtu en jésuite, le jeune Simonini explore la tumultueuse ville de Turin, jusqu'alors inconnue à cause des restrictions imposées par le grand-père. Avec l'argent trouvé dans les poches de la soutane du Père Bergamaschi, il s'accorde quelques gourmandises : sirops, nectars, café au lait, chocolat chaud et une multitude de types de dragées le remplissaient de plaisir. Toutefois, l'occultation de son identité lui procure une satisfaction encore plus grande que tous ces arômes. Le fait que personne ne sait qui il est, le fait se sentir supérieur aux autres.

L'encadré de la page quatre vingt-sept permet un premier aperçu des habitudes de Simonini. Les épisodes narrés ultérieurement affirment que trop d'identités anéantissent l'identité. La dernière phrase du passage cité plus haut est une mise en abyme annonciatrice des événements à venir. En effet, ce doute ou pressentiment de Simonini s'avérera finalement : lui et celui qu'il appelle Abbé Dalla Piccola sont la même personne. Évoqué (et en même temps fixé dans la mémoire du lecteur) par le métissage texte-image, l'épisode des premiers déguisements appartient à tout un enchaînement de séquences où Simonini joue la carte de son identité. Le septième chapitre, s'intitulant « Avec les Mille », nous met sous les yeux un Simonini travesti en militaire. En Sicile, pendant sa première mission d'espionnage, on le voit enfiler de nouveau la soutane de son ancien précepteur, afin de « bavarder » tranquillement avec don Fortunato, un notaire réputé pour son talent de « savoir tout sur tout » :

> « Non potevo certo avvicinarlo in camicia rossa, e mi è venuta in mente la tonaca di padre Bergamaschi che portavo con me. Qualche colpo di pettine, un sufficiente tono di unzione, gli occhi bassi, ed eccomi a sgusciare dalla locanda, irriconoscibile per tutti[1] ».

On y reconnaît la pose d'humilité du portrait. La reprise de cet aspect est le propre d'une poétique narrative riche en stratégies spéculaires.

Nous retrouverons le « pieux jésuite » dans le chapitre suivant, « L'Ercole ». Le « Narrateur » nous dit que Simonini est parti explorer les villages siciliens, déguisé en ecclésiastique :

---

femme ; ou comme si lui l'était, que j'imitais. S'il s'avérait que l'Abbé Dalla Piccola c'est moi, voilà que j'aurais décelé les origines lointaines de mes goûts théâtraux »).

[1]Ibidem, p. 150; (« Je ne pouvais certes pas l'approcher en chemise rouge, et il m'est venu à l'esprit la soutane du Père Bergamaschi que j'avais dans mon bagage. Quelques coups de peigne, un ton suffisamment onctueux, les yeux baissés, et me voilà filant en douce de l'auberge, méconnaissable à tous »).

« Aveva acquistato una mula, si era rimesso la tonaca di padre Bergamaschi, e andava di paese in paese, per un lato raccogliendo pettegolezzi presso i curati e i contadini, ma per lo più cercando di esplorare i segreti della cucina siciliana[1] ».

Bien des années plus tard, à Paris, en suivant la suggestion de Lagrange (à la fin du quinzième chapitre), il vêtira la même soutane pour approcher Boullan, un prêtre excommunié qui pratiquait des rituels satanistes :

« – Che so, vestitevi da sacerdote, magari. Mi risulta che siete stato capace di travestirvi persino da generale garibaldino, o giù di lì[2] ».

Le très court chapitre intitulé « Boullan » raconte son premier rendez-vous avec le prêtre sataniste. Après avoir tué l'Abbé Dalla Piccola, Simonini use de l'identité de sa victime. C'est ainsi qu'il va à la rencontre de Boullan. C'est ainsi qu'il se présente aussi auprès de Taxil, Hébuterne, le Père Bergamaschi et le docteur Du Maurier. Ce dernier lui « cède » sa patiente, Miss Diana Vaughan, atteinte d'une étrange affection (qu'on commençait à l'étudier à cette époque) : la double personnalité. Avec Léo Taxil et Boullan, le faux Abbé Dalla Piccola hypnotise la malade, devenu source d'inspiration pour leurs différentes publications, dont la plus célèbre est *Le Diable au XIXe siècle*. Dans le vingt-deuxième chapitre, qui porte le nom de cette œuvre publiée sous forme de fascicules, on apprend comment Diana est devenue un « oracle » pour ces trois individus, auxquels se joindra le « mystérieux » docteur Bataille. Dans sa phase soi-disant « normale », la jeune femme affirme être « palladiste » et raconte tout un tas d'histoires surprenantes au sujet des rituels maçonniques où l'on poignardait des hosties pour « sceller un serment » (comme on le voit dans l'encadré du seizième chapitre).

La nuit du 22 mars 1897, notre faux abbé participe à une « messe noire » officiée par Boullan, après laquelle il tue ce dernier, ainsi que Diana qui divulgue ses origines juives. Cet évènement se fige dans la mémoire du lecteur par l'image du dernier encadré du chapitre « Une nuit à la messe » où l'on représente une femme effrayée : c'est Diana avuant que sa mère était juive. Suite à ce meurtre, l'assassin est « contaminé » par la maladie de sa dernière

[1]Ibidem, pp. 173-174; (« Il avait acheté une mule, endossé la soutane du Père Bergamaschi, et il allait de village en village, en partie pour recueillir les bavardages auprès des curés et des paysans, mais surtout pour chercher à explorer les secrets de la cuisine sicilienne »).
[2]Ibidem, p. 274; (« Que sais-je, habillez-vous en prêtre, pourquoi pas. Il me paraît que vous avez été capable de vous déguiser même en général garibaldien, ou quelque chose de ce genre »).

victime. Il perd la mémoire, et dès le lendemain et jusqu'au 18 avril il se réveillera un matin comme Simonini et le matin suivant comme Dalla Piccola.

Et ce n'est pas tout, même après avoir regagné son état normal, Simonini se déguise encore deux ou trois fois en Abbé, mais alors pour mettre un point final à l'affaire « Taxil » :

« Aveva reindossato le vesti di Dalla Piccola per incontrare Taxil, il quale per quasi un mese si era recato ogni due o tre giorni ad Auteuil senza trovare né Diana né lui, con la vecchia che diceva di non sapere nulla, e già temeva un rapimento da parte dei massoni. (…)

Poi, ancora come Dalla Piccola, si era recato ad Auteuil. Grande sorpresa della vecchia che anch'essa non vedeva più né lui né Diana da quasi un mese e non sapeva cosa dire al povero signor Taxil che si era presentato tante volte. Le aveva raccontato la stessa storia, Diana aveva ritrovato la sua famiglia, ed era tornata in America[1] ».

Ensuite, notre faussaire travesti en religieux prend toutes les mesures et les précautions nécessaires afin que l'Abbé disparaisse entièrement et pour toujours :

« Si trattava solo di "uccidere" (per la seconda volta) Dalla Piccola. Bastava poco. Simonini si era tolto il trucco da abate, aveva riposto la tonaca nel corridoio, ed ecco che Dalla Piccola era scomparso dalla faccia della terra[2] ».

À la lumière de tout ce que nous avons pu voir jusqu'ici, les encadrés sont des outils visuels qui donnent à la fois un visage expressif et parlant à l'œuvre et un sens désiré par l'auteur. Dans leur intimité, écriture et illustration se rejoignent dans le but de créer un écho visuel. Selon nous, ces cinquante-sept encadrés répète et intensifie certains aspects du récit : la haine contre les Juifs, les travestissements du personnage, son activité d'espion et de faussaire, les stéréotypes antisémites, etc. Les rapprochements thématiques qui relient le texte à l'image signalent la présence de la mise en abyme. Et c'est précisément par le redoublement thématique, produit à l'intérieur des encadrés, qu'elle se réalise.

En guise de conclusion à ce chapitre, il faut préciser que le métaroman qu'est *Il cimitero di Praga* offre une quintessence de formules narratives : l'analepse, l'ekphrasis, l'hypotypose, le récit emboîté, la mise en abyme herméneutique, toutes ces techniques de

---

[1]Ibidem, 471; (« Il avait endossé à nouveau les habits de Dalla Piccola pour rencontrer Taxil, lequel pendant presque un mois s'était rendu tous les deux ou trois jours à Auteuil sans les trouver, ni lui ni Diana, avec la vieille qui disait ne rien savoir, et déjà il craignait un enlèvement de la part des francs-maçons. (…) / Encore dans la peau de Dalla Piccola, il s'était ensuite rendu à Auteuil. Grande surprise de la vieille qui elle aussi ne voyait plus ni lui ni Diana depuis presque un mois (…). Il lui avait raconté la même histoire, Diana avait retrouvé sa famille, et elle était repartie en Amérique »).

[2]Ibidem, p. 472; (« Il s'agissait seulement de « tuer » (pour la seconde fois) Dalla Piccola. Il suffisait de peu. Simonini avait ôté son grimage d'abbé, il avait rangé la soutane dans le couloir, et voilà que Dalla Piccola avait disparu de la surface de la terre »).

construction chères à Umberto Eco, y sont employées. À tout cela s'ajoute le procédé du *work in progress*. Nous avons vu que, dès son premier chapitre, le roman se présente comme « un faire en train de se faire » : un Narrateur « indiscret » nous invite à « espionner » ensemble les choses racontées par un « je » narrant son autobiographie. Exposée de cette façon, l'œuvre semble *prendre vie* sous les yeux du Narrateur et du lecteur. Et, en même temps, par la présence de deux narrateurs la fiction se dédouble, et le roman acquiert une structure superposée, feuilletée. Aussi, toutes les *œuvres* insérées *dans* le corps de *l'œuvre* : *Biarritz*, *Joseph Balsamo*, les *Protocoles des Sages de Sion*, le *Dialogue aux enfers entre Machiavel et Montesquieu*, *Les Mystères de Paris*, les *Mémoires pour servir à l'histoire du jacobinisme* et ainsi de suite, font du *Cimitero di Praga* une vaste *composition en abyme* où les rapports entre la fiction littéraire et la réalité sont constamment questionnés.

Dans ce qui suit, nous verrons que le monde de *La misteriosa fiamma della regina Loana* manifeste lui aussi une prédilection nette pour cette technique modélatrice, structuratrice de la forme du récit qu'est la mise en abyme. Après un *focus* sur l'instance énonciatrice, nous accorderons une attention particulière à la série bouleversante d'œuvres (musicales, cinématographiques, littéraires et paralittéraires, philosophiques, théologiques, etc.) qui racontent *en abyme* l'histoire *transpersonnelle* d'un personnage-narrateur reconstituant la chronique des vingt années du fascisme italien.

3. Des flammes, des flammes et encore des flammes

Nous voilà donc arrivés à la porte d'entrée de l'univers de *La misteriosa fiamma della regina Loana*. Cette autobiographie fictionnelle[1] est la seule des œuvres romanesques d'Umberto Eco où il n'est point question de manuscrit retrouvé ni de narrateur extradiégétique rapportant les écrits d'un narrateur diégétique. Pourtant, une voix *on* à la première personne et une voix *off* se « partagent » le récit. Pour arriver à « démêler » et comprendre ces deux *voix*, nous allons analyser les deux moments clés du *cosmos* fictionnel: l'*incipit* et *l'excipit*.

[1]Même si *La misteriosa fiamma della regina Loana* et le plus autobiographique des romans d'Eco, elle est, à nos yeux, plus qu'une autobiographie (dans l'acception courante du terme) offrant le récit de sa vie dans un roman fictionnel. C'est une autobiographie transpersonnelle qui présente non seulement « l'histoire d'un esprit et d'une connaissance de soi » (Berdiaev, *Essai d'autobiographie spirituelle*), mais elle reconstruit l'histoire d'un espace-temps : l'Italie à l'époque fasciste et de l'après-guerre.

3.1. La « Voix » narrative de *La misteriosa fiamma della regina Loana*

Commençons par examiner la figure du narrateur dans le récit de ce « roman illustré » :

« - E lei come si chiama ?

-Aspetti, ce l'ho sulla punta della lingua[1] ».

L'*incipit* commence par un dialogue où l'un des interlocuteurs ne se rappelle pas son identité. Il dit qu'il a l'impression d'avoir son nom « au bout de la langue ». Cette sensation qu'il expérimente est évocatrice de l'éternité d'où le temporel n'est pas encore jailli. Ce dialogue représente, comme nous allons le voir, le présent de la diégèse.

« Tutto è cominciato così.

Mi ero come risvegliato da un lungo sonno, e però ero ancora sospeso in un grigio lattiginoso. Oppure, non ero sveglio ma stavo sognando. Era uno strano sogno, privo di immagini, popolato di suoni. Come se non vedessi, ma udissi voci che mi raccontavano che cosa dovessi vedere. E mi raccontavano che non vedevo ancora nulla, salvo un fumigare lungo i canali, dove il paesaggio si dissolveva[2] ».

Un retour en arrière nous explique que tout a commencé par une étrange impression de réveil éprouvée par un « je » parlant qui doute toute suite de la *vigilance* de son état. Il se rend compte qu'il se trouve plutôt dans un rêve lucide, sans images, mais « peuplé de sons ». Dans cet état de conscience (de veille dans le rêve) des « voix » lui racontaient ce qu'il devait voir. Symbole d'une instance supérieure, les voix lui racontent, que pour le moment, il n'est censé voir qu'une sorte de fumigation prolongée. Très ressemblante au souffle grisâtre de ce messager de la dissolution qu'est la mort[3], cette longue « exhalaison de fumées » fait tout effacer partout où elle passe. Comme nous l'indique aussi le passage suivant, l'aventure a lieu, pour l'instant, dans un pays d'esprits incorporels, dans un état de *bardo* où le sujet parlant éprouvait une sensation de légèreté. Il décrit l'errance de son « âme », aussi

---

[1]Umberto Eco, *La Misteriosa fiamma della regina Loana. Romanzo illustrato*, 1ère édition, Bompiani, Milan, juin 2004, p. 7; trad. fr. de Jean-Noël Schifano, Grasset, Paris, 2005 ; (« Et comment vous appelez-vous ? / - Attendez, je l'ai sur le bout de la langue »).

[2]Loc.cit.; (« Tout a débuté comme ça. / Je m'étais comme réveillé d'un long sommeil, et pourtant j'étais encore suspendu dans un gris laiteux. Ou bien, je n'étais pas réveillé mais en train de rêver. C'était un rêve étrange, dénué d'images, peuplé de sons. Comme si je ne voyais pas, mais entendais des voix qui me racontaient ce que je devais voir. Et elles me racontaient que je ne voyais encore rien, sauf une exhalaison de fumées le long des canaux, là où le paysage se dissolvait »).

[3]*L'isola del giorno prima* contient aussi de très belles idées, pensées sur la mort, reprises ultérieurement dans l'article « Sur les inconvénients et les avantages de la mort », publié dans *La Mort et l'Immortalité. Encyclopédie des savoirs et des croyances*, sous la direction de Frédéric Lenoir et Jean-Philippe de Tonnac, Éditions Bayard, Paris, 2004, pp. 1673-1679.

impondérable que la « brume » qui, flottante, sinuait au niveau des vitres des trams, pour se « noyer » ensuite dans la lumière des « réverbères » :

« La mia anima detergeva i vetri del tram per annegarsi nella nebbia mobile dei fanali. Nebbia, mia incontaminata sorella... Una nebbia spessa, opaca, che avviluppava i rumori, e faceva sorgere fantasmi senza forma... Alla fine arrivavo a un baratro immenso e vedevo una figura altissima, avvolta in un sudario, la faccia del candore immacolato della neve. Mi chiamo Arthur Gordon Pym[1] ».

Il s'exclame : « Brume, ma sœur … », ce qui signifie qu'enfin il rencontre quelque chose de familier dans cet espace étrange. Ensuite, le lecteur est soudainement amené au présent de la diégèse : le personnage répond enfin à la question posée antérieurement: « Je m'appelle Arthur Gordon Pym », dit-il. Cette figure grande et blanche comme de la neige, n'est pas un ange, mais le docteur Gratarolo. Après cela, un troisième personnage est introduit en scène par un autre dialogue, cette fois-ci entre le docteur et l'épouse du patient, à nouveau sombré dans la « brume ». De temps en temps il entend leur conversation :

« Sentivo gente che parlava attorno a me, volevo gridare e avvertirli che ero lì. C'era un ronzio continuo, come se fossi divorato da macchine celibi dai denti acuminati. Ero nella colonia penale. Sentivo un peso sulla testa, come se mi avessero infilato la maschera di ferro[2] ».

Visiblement, nous sommes ici devant une hypotypose décrivant une scène de solitude et de désespoir d'un homme qui se sent emmuré dans monde parallèle. Il ressent le besoin de « crier », tel un fantôme inexpérimenté qui vient de quitter le monde des vivants et qui ne sait pas qu'il est devenu invisible aux vivants. Le « je » narrant évoque ici une expérience très semblable aux expériences de mort imminente (EMI). Son supplice nous est suggéré par les images très prégnantes : un bruissement persistent lui donne la sensation d'être « dévoré » par des mécanismes « aux dents pointues », et qu'il se trouve dans une « colonie pénitentiaire ». En même temps, la gravité de son état de santé est montrée par les syntagmes « un poids sur la tête » et « masque de fer ».

---

[1]Jean-Noël Schifano traduit ce passage ainsi : « Mon âme détergeait les vitres du tram pour se noyer dans le brouillard mobile des réverbères. Brouillard, mon frère incontaminé. Un brouillard épais, opaque, qui emmitouflait les bruits, et faisait surgir des fantômes sans forme... A la fin, j'arrivais à un ravin immense et je voyais une silhouette très grande, enveloppée dans un suaire, le visage d'une blancheur immaculée de neige. Je m'appelle Arthur Gordon Pym » (p.7). Nous sommes d'accord avec sa traduction, à une seule exception : l'énoncé « Nebbia, mia (…) sorella » qui nous semble plus pertinent traduit par « Brume, ma (…) sœur », et également plus en harmonie avec l'histoire qui nous est racontée.

[2]*La Misteriosa fiamma della regina Loana*, p. 8; (« J'entendais des gens qui parlaient autour de moi, je voulais crier et les avertir que j'étais ici. Il y avait un bourdonnement continu, comme si j'étais dévoré par des machines célibataires aux dents pointues. J'étais dans la colonie pénitentiaire. Je sentais un poids sur la tête, comme si on m'avait enfilé le masque de fer »).

Finalement, il arrive à s'arracher à ce monde brumeux. Le médecin lui explique qu'il a subi une attaque cérébrale et que sa mémoire semble bien fonctionner :

« Sembra che la sua memoria sia in ottimo stato. A proposito, e lei come si chiama? [1] ».

La crise est surmontée, cependant le patient a perdu sa mémoire épisodique. Le seul type de mémoire qu'il possède est la mémoire sémantique. Il est capable de se rappeler tout ce qu'il a lu et appris par les livres, cependant il ne se souvient absolument rien de sa vie personnelle. Évidemment, il n'est pas Arthur Gordon Pym, mais un dénommé Giambattista Bodoni, baptisé ainsi selon le nom d'un typographe piémontais du dix-huitième siècle, et, ironie du destin, il est libraire antiquaire.

Une circularité secrète du récit est instaurée par le biais du dialogue entre les deux personnages. À la question du médecin s'il se souvient d'une date avant son réveil, Bodoni répond « Mille neuf cent quarante-cinq, fin de la deuxième guerre mondiale ». Gratarolo lui apprend que beaucoup de temps est passé depuis et qu'on est le 25 avril 1991. Ces deux dates sont très importantes : l'une indique le présent de la diégèse et l'autre montre le fait que le temps s'est arrêté pour Bodoni au moment de la Libération, le 25 avril 1945.

Psychologue de profession, l'épouse du narrateur lui conseille de partir à la quête de son passé, à la maison de campagne où il avait passé une bonne partie de son enfance et de son adolescence. Ici, il redécouvrira ses livres, ses cahiers d'écolier, ses jouets, des disques et des revues de l'époque de Mussolini. Sauf que rien de tout cela ne l'aide vraiment à retrouver la mémoire. Une trop forte émotion le replonge une seconde fois dans le coma. Et là, il se souviendra: de ses parents, de son rôle dans la Résistance, de la vengeance de son grand-père, de Gragnola (son ami égorgé par les nazis), de Lila Saba (son premier amour) et de l'inoubliable jour où les partisans ont libéré Milan de la terreur fasciste :

« Anche nei miei ricordi la nebbia si sta sfoltendo. Vedo ora i partigiani che entrano vittoriosi a Solara, il 25 di aprile arriva la notizia della liberazione di Milano. La gente sciama per le strade, i partigiani sparano in aria, arrivavano appollaiati sul parafango dei loro camioncini[2]».

Gratarolo avait recommandé à son patient de tenir un journal de ses réactions pour qu'ils travaillent dessus. « Ho incominciato a tenere un diario », nous confirme le narrateur à

[1]Ibidem, p. 10 ; (« - On dirait que votre mémoire est dans un excellent état. À propos, et comment vous appelez-vous ? ». Là, j'ai hésité. Et pourtant je l'avais sur le bout de la langue »).

[2]Ibidem, p. 374; (« Même dans mes souvenirs, le brouillard s'éclaircit. Je vois à présent les partisans qui entrent victorieux à Solara, le 25 avril nous parvient la nouvelle de la libération de Milan. Les gens s'égaillent à travers les routes, les partisans tirent en l'air, ils arrivent perchés sur l'aile de leurs camionnettes »).

la fin du premier chapitre. Jusqu'ici tout semble parfaitement logique, un homme sorti d'un coma avec de sérieux problèmes de mémoire autobiographique suit le conseil de son médecin et se met à écrire. Nous sommes portés à croire que les quatorze premiers chapitres du roman composent le journal. Mais, qu'en est-il de l'acte de la rédaction des quatre derniers chapitres, où la voix narrative décrit sa replongée dans le royaume de la « brume » ? Regardons à présent l'excipit :

« Ma un leggero *fumifugium* color topo si sta diffondendo al sommo della scalinata, velando l'entrata.

Sento una folata di freddo, alzo gli occhi.

Perché il sole si sta facendo nero?[1] ».

Si le deuxième accident lui est fatal, comme ce passage final le suggère, alors le lecteur se pose naturellement la question : qui décrit tout cela ? Dans la troisième partie du livre, où Bodoni retrouve son identité, on peut parler d'une conscience énonciatrice plutôt que d'un « je » émetteur. Dès le quinzième chapitre jusqu'à la fin du roman, la voix *off* prend en charge le récit, qui désormais prend la forme d'un défilé d'images et d'états de vie mentale : tous les personnages qui y apparaissent sont autant de reflets de la même psyché fabricante de ces séquences oniriques. Si les deux premières parties de l'œuvre ont, généralement, une allure de journal intime et renvoient donc à la matérialité d'un objet, celui du journal-même, la dernière partie nous met sous les yeux une zone moins palpable de l'être.

« Percorro un tunnel dalle pareti fosforescenti. Precipito verso un punto lontano, che mi appare di un grigio invitante. È l'esperienza della morte?[2] ».

L'action se passe maintenant dans un univers immatériel, psychique, où même les images insérées viennent apporter un gain de spectralité, d'impermanence :

« Come mai ora ricordo? Dove sono? Passo da panorami nebbiosi a immagini vividissime di ambienti domestici, e vedo un sovrano silenzio. Non avverto nulla intorno, tutto è dentro di me. Cerco di muovere un dito, la mano, la gamba, ma è come se non avessi un corpo. È come se galleggiassi nel nulla e planassi verso abissi che invocano l'abisso[3] ».

---

[1]Ibidem, p. 445; (« Mais un léger *fumifugium* couleur souris se répand au sommet de l'escalier, et voile l'entrée. / Je sens une rafale de froid, je lève les yeux. / Pourquoi le soleil devient-il noir ? »).
[2]Ibidem, p. 299; (« Je parcours un tunnel aux parois phosphorescentes. Je me hâte vers un point lointain, qui m'apparaît d'un gris invitant. C'est l'expérience de la mort ? »).
[3]Ibidem, p. 305; (« Comment se fait-il que je me souvienne maintenant ? Où suis-je ? Je passe de panoramas brumeux à des images très vives d'atmosphères familiales, et je vois un souverain silence. Je ne sens rien autour,

« Tout est à l'intérieur de moi », s'exclame la *voix* énonciatrice, qui réalise que le paradis de son passé se trouve maintenant résorbé au niveau de sa conscience. L'étrange impression de voyage vers « les abîmes qui invoquent l'abîme » nous suggère que les résurgences identitaires du personnage seront bientôt réduites au néant ; elle anticipe le « soleil noir » de l'*excipit*. Symbole véritable de la transcendance, l'astre noir implique la résorption des structures de l'être. Confronté avec sa propre mortalité, impermanence, le narrateur raconte une aventure de la conscience. Tout se passe comme dans un rêve, il flotte et n'a aucun contrôle sur ce qui lui arrive et sur les choses vues. Il « passe de panoramas brumeux à des images très vives d'atmosphères familiales » et ensuite à un « silence » majestueux, absolu. Focalisé au niveau de la réalité onirique, le récit de cette dernière partie du roman « condense » tous les éléments dominants du macro-récit : elle est une vaste mise en abyme onirique.

Il nous a semblé important pour la compréhension de la structuration du roman de commencer l'étude de *La misteriosa fiamma della regina Loana* par une mise en évidence de la figure du « producteur » de l'énoncé et de quelques procédés narratifs tels l'analepse, le récit à la première personne, la focalisation interne. En même temps cela nous a permis d'entrer dans l'univers de la fiction.

3.2. *De te fabula narratur*

Un dimanche, Bodoni et Paola font un tour de brocante à Milan et tombent sur un album de Mickey. D'instinct, Bodoni affirme que cet exemplaire en noir et blanc n'est pas l'original. La couverture reproduisait la couverture originale (où apparaissent le prix et la date : 1937), c'est alors que son épouse veut savoir comment il le sait. Il dit que l'original était en couleurs. En rajoutant que les personnages « s'étaient trompés d'arbre », il commence à réciter « de mémoire » l'histoire que cette bande dessinée racontait :

« … Vedi, Topolino e Orazio sono andati a cercare con una vecchia mappa il tesoro sepolto dal nonno o dal prozio di Clarabella, a gara col viscido signor Squick e il perfido Gambadilegno. Sono arrivati sul posto, hanno consultato la mappa, si doveva partire da un albero grande, tirare una linea verso un albero più piccolo, e triangolare. Scavano scavano e non c'è niente. Sino a che Topolino non ha una illuminazione, la mappa è del 1863, sono passati più di settantanni, impossibile che ci fosse già quell'albero piccolo, dunque l'albero che ora appare

tout est à l'intérieur de moi. Je tente de bouger un doigt, la main, la jambe, mais c'est comme si je n'avais pas de corps. C'est comme si je flottais dans le néant et planais vers les abîmes qui invoquent l'abîme »).

grosso è il piccolo di allora, e il grande è caduto, ma forse ce ne sono in giro ancora i resti. E infatti, cerca cerca, ecco un pezzo di tronco, rifanno le triangolazioni, riscavano ed ecco lì, proprio in quel punto, il tesoro[1] ».

Étonnée, Paola lui fait savoir que ces souvenirs ne viennent plus de la mémoire sémantique :

« Questa non è la memoria semantica. Questa è memoria autobiografica. Tu stai ricordando qualcosa che ti ha impressionato da bambino! E te lo ha evocato questa copertina[2] ».

Ce n'était pas l'image, mais bien le nom « Clarabelle » qui a déclenché en lui ces souvenirs, il l'a d'ailleurs déjà précisé lorsque Gratarolo lui a conseillé d'aller « à la chasse d'images » :

« Ci proverò, ma non ricordo immagini, né odori né sapori. Ricordo solo parole[3] ».

Paola l'incite à commencer sa « chasse » aux trésors à Solara : « La tua caverna è nella casa di campagna (…) Hai chiuso a chiave troppo decisamente le carte della tua infanzia, e della tua adolescenza[4] », lui dit celle-ci. Selon elle, cette maison est une sorte de « grotte » magique où sont stockés ses souvenirs. Se sentant désorienté, comme dans un labyrinthe, il accepte volontiers la direction indiquée par sa femme :

« Chi aveva detto *Sesamo apriti, voglio uscire?* Io volevo entrare, come Alì Babà. Nelle caverne della memoria[5] ».

En route vers les lieux de son enfance, en voyant un panneau qui annonçait une certaine localité piémontaise, Bodoni se met à énumérer les noms de petits villages à parcourir jusqu'à la destination. Comme ces coins de campagne presque inconnus n'apparaissaient en

---

[1]Ibidem, pp. 72-73; (« Tu vois, Mickey et Horace sont allés chercher avec une vieille carte le trésor enterré par le grand-père et par le grand-oncle de Clarabelle (…). Ils sont arrivés sur les lieux, ils ont consulté la carte, on devait partir d'un grand arbre, tirer une ligne en direction d'un arbre plus petit, et trianguler. Creuse que je te creuse : rien. Jusqu'au moment où Mickey a une illumination : la carte est de 1863, plus de soixante-dix ans ont passé, impossible qu'il y eût déjà ce petit arbre, donc celui qui apparaît maintenant comme le gros arbre est le petit de jadis, et le grand est tombé, mais peut-être y a-t-il encore des restes alentour. Et de fait, cherche que je te cherche, voilà un morceau de tronc, ils refont les triangulations, recreusent et voici juste là, à ce point précis, le trésor »).

[2]Ibidem, p. 73; (« Ça, ce n'est pas la mémoire sémantique. Ça c'est la mémoire autobiographique. Tu es en train de te souvenir de quelque chose qui t'a impressionné, enfant ! Et cette couverture te l'a évoqué »).

[3]Ibidem, p. 29 ; (« J'essaierai, mais je ne me souviens pas d'images ni d'odeurs ni de saveurs. Je ne me souviens que de mots »).

[4]Ibidem, p. 75; (« Ta caverne est dans la maison de campagne (…). Tu as mis sous clé trop résolument les papiers de ton enfance et de ton adolescence »).

[5]Ibidem, p. 76 ; (« Qui avait dit *Sésame ouvre-toi, je veux sortir ?* Moi je voulais entrer, comme Ali Baba. Dans les cavernes de la mémoire »).

aucune encyclopédie, l'homme à la « mémoire de papier » se rend compte que c'est bien possible qu'il ait commencé à pénétrer dans la caverne :

« … su quale enciclopedia si parla di Lovezzolo? Che incominciassi a penetrare nella caverna? [1]»

L'arrivée à Solara le touche profondément, il ressent de la « joie » et du « bonheur », comme si ce lieu était son vrai chez soi. Cela aussi était de bon augure pour sa quête, cependant les premières journées passées à redécouvrir la maison ne lui offrent, à part une foule de « flammes mystérieuses », aucun indice sur le site précis du « trésor ». C'est seulement lorsqu'il découvre le grenier que la chasse aux trésors commence pour de vrai. Devant la multitude d'objets déposés ici depuis bien longtemps avant sa naissance, le narrateur s'exclame :

« Perché certamente il mio tesoro di Clarabella era lì, salvo che avrei dovuto scavare a lungo e non sapevo da dove cominciare [2] ».

Arrêtons un instant le fil narratif pour tirer quelques conclusions sur ce que nous venons d'exposer. On voit que, pour raconter l'histoire de son personnage amnésique, l'écrivain tresse dans le récit deux histoires pour enfants : *Trésor de Clarabelle* et *Ali Baba et les quarante voleurs*. Réitérées plusieurs fois, les références à ces deux « œuvres » paralittéraires sont astucieuses. Ainsi, en vertu de l'analogie qui se réalise entre l'histoire de cet homme parti à la recherche des richesses de son passé (son trésor autobiographique) et ces histoires secondaires où d'autres personnages poursuivent un trésor, nous considérons qu'il en résulte une mise en abyme de l'énoncé. Insérés pour mieux « épauler » la narration, la BD et le conte d'*Ali Baba* mettent en abyme l'action diégétique. À ces deux « œuvres », s'associe une troisième, où la mémoire est vue comme une « vaste caverne », il s'agit des *Confessions* de Saint Augustin :

« Sono andato a individuare le *Confessioni* e ho cercato nell'indice le pagine sulla memoria. (…) Tutte queste cose la memoria accoglie nella sua vasta caverna, nelle sue pieghe segrete e ineffabili, nell'enorme palazzo della mia memoria dispongo di cielo e terra e mare insieme, là incontro anche me stesso... La facoltà della memoria è grandiosa, Dio mio, la sua infinita e profonda complessità ispira quasi un senso di terrore, e ciò è lo spirito, e ciò sono io stesso... Nei campi e negli antri, nelle caverne incalcolabili della memoria, incalcolabilmente popolate da

[1]Ibidem, p. 79; (« …dans quelle encyclopédie on parle de Lovezzolo ? J'ai commencé à pénétrer dans la caverne ? »).
[2]Ibidem, p. 121; (« Car mon trésor de Clarabelle était certainement ici, sauf qu'il me faudrait creuser longtemps et je ne savais pas par où commencer »).

specie incalcolabili di cose, per tutti questi luoghi io trascorro, ora volo qua e là, senza trovare limiti da nessuna parte...[1] ».

On voit de cette citation que la « caverne » immense conservant tous les instants, les images et les données d'une vie, qui est la mémoire, est aussi comparée à un « palais », terme qui renvoie implicitement à la richesse, à la magnificence. Les trésors accumulés là sont classifiés en « espèces » et appartiennent aux cinq sens, voire aux cinq éléments correspondants : la terre, l'eau, le feu, l'air, l'éther, représentés ici par les mots « terre », « ciel », « mer », « esprit ». La « complexité infinie et profonde » des choses stockées dans les « cavernes incalculables » de la mémoire coïncident avec les infinies ressources et profondeurs de l'être : « cela est l'esprit, et cela est moi-même ». Ainsi, pour notre personnage l'accès dans la « caverne » équivaut aux retrouvailles de l'identité perdue : « là je me rencontre aussi moi-même ». Cette rencontre (qui consiste à prendre conscience que ce ne sont là que les productions de notre esprit) est essentielle pour sa quête, et elle se fera lors de la seconde attaque cérébrale.

Sur les étagères du « dédale lumineux » qu'était le grenier, le personnage découvre des boîtes multicolores, en métal, collectionnées par son grand-père. Parmi ces boîtes (de lait, de biscuits, de bonbons, de cacao, etc.) il y en avait une d'eau minérale de la fin du XIXe siècle sur laquelle étaient dessinés des hommes élégamment habillés, savourant des verres d'eau offerts par une serveuse. À la vue de ce dessin, Bodoni s'exclame : « Yeauvichi ». C'est exactement la façon dont il prononçait ces mots étrangers lorsqu'il était enfant. Cette image lui occasionne une nouvelle « activation » de sa mémoire autobiographique, comme le jour où il est passé devant le *Trésor de Clarabelle*. Ensuite, une prise de conscience sur son penchant à « fouiller » le passé se produit. Il se rend compte que déjà quand il était enfant il aimait monter au grenier et explorer ce monde poussiéreux et fort mystérieux :

« Dunque era lassù che avevo tentato tante mie esplorazioni infantili, lassù c'era la mia Pompei dove andavo a disseppellire reperti remoti che risalivano a prima della mia nascita. Come stavo facendo ora, lì annusavo il passato. Quindi stavo ancora celebrando una Ripetizione[1] ».

[1]Ibidem, p. 40; (« Je suis allé repérer les *Confessions* et j'ai cherché dans l'index les pages sur la mémoire. (…). Toutes ces choses, la mémoire les accueille dans sa vaste caverne, dans ses plis secrets et ineffables, dans l'énorme palais de ma mémoire je dispose de ciel et terre et mer à la fois, là je me rencontre aussi moi-même... La faculté de la mémoire est grandiose, mon Dieu, sa complexité infinie et profonde inspire presque un sentiment de terreur, et cela est l'esprit, et cela est moi-même... Dans les champs et dans les antres, dans les cavernes incalculables de la mémoire, incalculablement peuplées d'espèces incalculables de choses, à travers ces lieux je passe, maintenant je vole ici et là, sans trouver de bornes nulle part »).

Ici, le texte nous met sous les yeux deux scènes analogues : celle de l'enfant fouineur de vieilleries du grenier et celle de l'adulte amnésique qui y monte dans l'espoir de récupérer son identité. Cette « Répétition » à l'intérieur du récit est une mise en abyme. Tout comme le passage suivant qui nous décrit un objet fétiche de son enfance qui a puissamment agi sur lui. Il s'agit d'une autre boîte contenant d'autres boîtes, comme des poupées russes, qui représentaient les mêmes messieurs dégustant l'eau de Vichy. Chaque soir, avant de passer à table, l'enfant Yambo ouvrait cette boîte fascinante qui, par la mise en abyme à l'infini de la même image, le faisait rêver. Songeant à son jeu lointain, le narrateur se livre à une réflexion ontologique suggérée par l'emboîtement de ces boîtes :

« Si imparano da piccoli, la metafisica dell'infinito e il calcolo infinitesimale, solo che non si sa ancora quello che si sta intuendo, e potrebbe essere l'immagine di un Regresso Senza Fine, oppure, al contrario, l'orrida promessa dell'Eterno Ritorno, e del volgere degli evi che si mordono la coda, perché arrivati all'ultima scatola, se un'ultima ci fosse stata, si sarebbe forse scoperto al fondo di quel vortice se stessi con in mano la scatola dell'inizio[2] ».

Par les réverbérations métaphysiques contenues dans ce passage, le texte transcende les frontières de la fiction pour rejoindre le monde du lecteur où il produit un effet de vertige existentiel. On reconnaît ici la forme de mise en abyme (baptisée par nous) « ontologique ». Le personnage-narrateur se livre à une méditation (provoquée spontanément par la vue de l'image dessinée sur la boîte) sur les rythmes cosmiques, les étapes individuelles de l'existence et le cycle continu de la vie. Vue comme un perpétuel enchaînement, cette dernière prend la forme d'un « tourbillon » où réside enroulée *une vie dans une autre vie dans une autre vie*. Autrement dit, chaque étape du parcours existentiel, l'enfance, l'adolescence, la jeunesse, la maturité, la vieillesse constitue un « monde » en soi et contient en lui les étapes antérieures. Et, si par une sorte de « Régression », on pouvait avoir accès au tout premier « monde » de ce long emboîtement, on y découvrirait le *Soi*. Inchangeable aux métamorphoses du temps, celui-ci est représenté ici par l'image d'un enfant tenant dans la main la boîte initiale. Signifiant le monde de l'enfance, cette « boîte du début » est la matrice de l'existence. Si rétrospectivement il était possible d'y avoir accès, on arriverait à

[1]Ibidem, p. 124 ; (« C'était donc là-haut que j'avais entrepris tant de mes explorations enfantines, là-haut il y avait ma Pompéi où j'allais déterrer les objets lointains qui remontaient avant ma naissance. Comme je le faisais maintenant, ici je flairais le passé. J'étais donc encore en train de célébrer une Répétition »).

[2]Loc.cit.; (« On apprend, tout enfant, la métaphysique de l'infini et le calcul infinitésimal, à part qu'on ne sait pas encore ce dont on a l'intuition, et ce pourrait être l'image d'une Régression Sans Fin, ou bien, au contraire, l'horrible promesse de l'Éternel Retour, et du cours des âges qui se mordent la queue, parce que, arrivé à l'ultime boîte, si ultime il y avait eu, on aurait sans doute découvert au fond de ce tourbillon soi-même avec dans la main la boîte du début »).

comprendre que tous nos gestes, réactions, choix ont leur « causes » ancrées dedans, dans une expérience faite à certains moments de ce grand départ pour la vie qu'est l'enfance. Bodoni se rend compte que le métier de collectionneur de livres rares, anciens qu'il avait choisi était, en fait, une conséquence naturelle de ses activités ludiques de l'enfance.

Une gravure et un récit intradiégétique sont en symbiose avec la vision existentielle exposée dans le passage que nous venons de commenter : *La Escala de la vita* (p. 95) et la *Storia di Pipino nato vecchio e morto bambino* de Giulio Granelli », (p. 100, p. 148, p.251). Un regard attentif sur leur présence dans la trame nous permet de comprendre une double mise en scène : celle de l'histoire racontée par le narrateur et celle de la narration de cette histoire. En effet, on peut affirmer que ces deux « œuvres » soutiennent l'énonciation. Entretenant une relation de similitude avec certains aspects de l'œuvre qui les contient, elles constituent une modalité qui facilite la compréhension de l'œuvre. Leur insertion n'est qu'un exemple parmi la foule d'« œuvres » enchâssées au sein du récit diégétique, qui procure au macro-récit une structuration emboîtante.

Quatre extraits du septième chapitre, intitulé « Otto giorni in una soffitta », montrent que les récits encastrés dans le récit principal sont destinés à réaliser une analogie avec l'histoire racontée par le narrateur. Passant de longues heures dans le grenier de la maison de campagne, celui-ci découvre d'autres « causes » primaires qui élucident d'où venait sa passion pour les explorations du grenier, ainsi que le prénom d'une de ses filles et le nom de son chat :

> « Ed ecco finalmente spiegata quell'espressione che mi era passata per il capo mentre entravo in solaio: della serie faceva parte *Otto giorni in una soffitta* (avevo anche l'originale, *Huit jours dans un grenier),* deliziosa vicenda di ragazzi che ospitano per una settimana nel solaio della loro villa Nicoletta, una bambina fuggita di casa - e non sapevo se l'amore per il solaio mi fosse venuto da quella lettura o se avessi trovato quel libro proprio girando per il solaio. E perché ho chiamato Nicoletta mia figlia? Nel solaio Nicoletta stava con il gatto Matù, una sorta di angora nerissimo e maestoso, ed ecco da dove mi era venuta l'idea di avere un Matù tutto per me[1] ».

C'est toujours dans le grenier que Bodoni découvre deux autres livres de son enfance qui racontent son histoire personnelle :

[1]Ibidem, pp. 143-144; (« Et voici enfin expliquée cette expression qui m'était passée par la tête en entrant dans les combles : de la série faisait partie *Otto giorni in una soffitta* (j'avais aussi l'original, *Huit jours dans un grenier*), délicieuse aventure d'enfants qui hébergent pendant une semaine Nicoletta dans le grenier de leur villa, une fillette en fugue, - et je ne savais pas si mon amour du grenier m'était venu de cette lecture ou si ce livre je l'avais trouvé précisément en errant sous les combles. Et pourquoi ai-je appelé ma fille Nicoletta ? / Dans le grenier, Nicoletta se trouvait avec le chat Matou, une sorte d'angora très noir et majestueux, et voilà d'où m'était venue l'idée d'avoir tout pour moi ce Matou »).

« Un ritorno al solaio mi ha donato altre due emozioni. Anzitutto, *L'Isola del tesoro.* Ovvio che ne riconoscessi il titolo, è un classico, ma avevo dimenticato la storia, segno che era diventata parte della mia vita. (…)

La storia era la mia. Sulla base di un esile manoscritto, via alla scoperta del tesoro del capitano Flint. (…).

Dopo *L'Isola* avevo individuato la *Storia di Pipino nato vecchio e morto bambino,* di Giulio Granelli. Come mi era riemerso alla memoria qualche giorno prima, tranne che il libro mi narrava di una pipa ancora calda, abbandonata su un tavolo accanto alla statuetta in creta di un vecchietto, che decideva di dar calore a quella cosa morta per farla nascere, e ne nasceva un piccolo vegliardo. *Puer senex,* un luogo comune antichissimo. Alla fine Pipino muore infante in culla, e ascende in cielo a opera delle fate. Era meglio come me l'ero ricordato io, Pipino nasceva vecchio in un cavolo, e moriva lattante in altro. In ogni caso il viaggio di Pipino verso l'infanzia era il mio. Forse, tornando al momento della nascita, mi sarei dissolto nel nulla (o nel Tutto) come lui[1] ».

Apparaissant plusieurs fois dans le récit, les références au livre de Pipin expriment l'analogie avec l'histoire diégétique :

« … io ero nato a fine aprile, a sessantanni, nella stanza di un ospedale.

Il signor Pipino nato vecchio e morto bambino. (…) Dunque, il signor Pipino nasce in un cavolo a sessant'anni, con una bella barba bianca, inizia una serie di avventure, ogni giorno ringiovanendo di un poco, sino a che ridiventa ragazzo, poi lattante, e si spegne mentre lancia il suo primo (o ultimo) vagito. (…)

In ogni caso dovevo lanciarmi alla riconquista della mia anagrafe lì, nell'ombra di quei corridoi, almeno per poter morire in fasce vedendo alfine il volto di mia madre[2] ».

---

[1]Ibidem, p. 147-148; (« Un retour au grenier m'a donné deux autres émotions. Avant tout, *L'Ile au trésor*. Il est clair que j'en reconnaissais le titre, c'est un classique, mais j'avais oublié l'histoire, signe qu'elle était devenue une partie de ma vie. (…) / C'était mon histoire à moi. Sur la base d'un mince manuscrit, nous voilà à la découverte du trésor du capitaine Flint. (…). / Après *L'Ile,* j'avais repéré *l'Histoire de Pipin né vieux et mort bambin,* de Giulio Gianelli. Telle qu'elle avait refait surface dans ma mémoire quelques jours avant, sauf que le livre me racontait l'histoire d'une pipe encore chaude, abandonnée sur une table à côté de la statuette en argile d'un petit vieux, qui décidait de donner chaleur à cette chose morte pour la faire naître, et il en naissait un petit vieillard. *Puer senex,* un lieu commun fort ancien. À la fin, Pipin meurt enfançon dans son berceau, et il monte au ciel par l'opération des fées. C'était mieux comme je me l'étais rappelé : Pipin naissait vieux dans un chou, et il mourait nourrisson dans un autre. En tout cas, le voyage de Pipin vers l'enfance, c'était le mien. Peut-être qu'en revenant au moment de ma naissance je me serais dissous dans le néant (ou dans le Tout) comme lui »).

[2]Ibidem, p. 100; (« moi j'étais né fin avril, à soixante ans, dans une salle d'hôpital. / Monsieur Pipin né vieux et mort bambin. (…) Or donc, monsieur Pipin naît dans un chou à soixante ans, avec une belle barbe blanche, il commence une série d'aventures, chaque jour rajeunissant un peu, jusqu'à ce qu'il redevienne jeune garçon, puis poupon, et il s'éteint tandis qu'il pousse son premier (ou dernier) vagissement. (…) / Quoi qu'il en soit, il fallait que je me lance à la reconquête de mon état civil ici, à l'ombre de ces couloirs, au moins pour pouvoir mourir dans les langes en voyant enfin le visage de ma mère »).

Comme on le voit très nettement dans ce bout de texte, tout comme le personnage Pipin, Bodoni entame une nouvelle vie à soixante ans. Son voyage à rebours vers l'enfance s'effectue en vue de la récupération des données de son histoire personnelle.

Enfin, le quatrième extrait de ce chapitre nous parle de l'analogie que le narrateur réalise entre sa situation d'enquêteur et le plus célèbre détective de la littérature, qui était d'ailleurs l'un des héros de son enfance :

« Quelle figure mi dicevano *de te fabula narratur.* Sherlock Holmes era me, in quello stesso momento, intento a rintracciare e ricomporre eventi remoti di cui prima non sapeva nulla, stando in casa, al chiuso, forse persino (a controllare tutte quelle pagine) in un solaio. Anche lui, come me, immobile e isolato dal mondo, a decifrare puri segni[1] ».

La célèbre formule provenant du *Satyrarum* de Horace (*Mutato nomine, de te fabula narratur*) n'est pas à son premier emploi dans l'œuvre d'Eco. Souvenons-nous d'Adso de Melk qui plusieurs fois s'étonnait du fait que les livres racontaient son histoire. À la vue de certains livres, comme *Speculum amoris* de Maxime de Bologne, par exemple, celui-ci s'exclamait :

« Invece bastò la vista di quel libro a farmi dire"de te fabula narratur" e a scoprirmi più malato d'amore di quanto non credessi[2] ».

En racontant sa descente solitaire dans le labyrinthe de la bibliothèque, Adso affirme avoir vu dessinée dans les parchemins son histoire :

« …ciascuno di quei libri raccontava per misteriosi cachinni la mia storia di quel momento. "De te fabula narratur," mi dissi, e mi domandai se quelle pagine non contenessero già la storia degli istanti futuri che mi attendevano[3] ».

Tout comme Adso, Bodoni a l'impression que tous ces livres lus dans son enfance parlent de son histoire personnelle. Il lui semble que c'est sa vie qui était représentée dans ces histoires :

« C'era anche un poliziesco italiano anteguerra, *L'Albergo delle Tre Rose* di Augusto Maria de Angelis. Ancora una volta pareva che il libro raccontasse la mia storia…[1] ».

---

[1]Ibidem, p. 153; (« Ces figures me disaient *de te fabula narratur.* Sherlock Holmes, c'était moi, dans ce moment même, attentif à retracer et recomposer des événements lointains dont auparavant je ne savais rien, restant à la maison, enfermé, peut-être même (pour vérifier toutes ces pages) dans un grenier. Lui aussi, comme moi, immobile et isolé du monde, à déchiffrer de purs signes »).

[2]Idem, *Il nome della rosa*, p. 325; (« Il suffit en revanche de la vue de ce livre pour me faire dire « de te fabula narratur » et pour me découvrir plus malade d'amour que je ne le croyais »).

[3]Ibidem, p. 244; (« chacun de ces livres racontait par de mystérieux ricanements mon histoire présente. « De te fabula narratur », me dis-je, et je me demandai si ces pages ne contenaient pas déjà l'histoire des instants futurs qui m'attendaient »).

Selon nous, ce procédé, consistant à insérer des récits secondaires entretenant des relations de similitude avec le macro-récit, opère une gigantesque *construction en abyme*. La profusion et la diversité d'« œuvres » introduites dans le corps de l'œuvre aboutit à redoubler des aspects importants de la fiction. Cette duplication intérieure du contenu diégétique est accompagnée par une mise en abyme visuelle, produite par l'insertion d'images ayant le même signifiant que le texte.

3.3. La fractalité des « flammes »

Bodoni passe trois mois à Solara. Ici, dans la maison du grand-père, une infinité de « flammes mystérieuses » l'assaillirent à chaque pas. Donnons-en quelques exemples. À la vue d'un petit livre de prières qu'il trouve dans la chambre à coucher de ses parents, Bodoni ressent « la mystérieuse flamme » :

« Lì mi ha preso un groppo al piloro, come quando in ospedale avevo visto la foto dei miei il giorno delle nozze. La misteriosa fiamma. Quando avevo cercato di descrivere il fenomeno al dottor Gratarolo, lui mi aveva chiesto se era come un'extrasistole. Sarà, ho risposto, ma accompagnata da un tepore che sale in gola - e allora no, aveva detto Gratarolo, le extrasistoli non sono così[2] ».

En sortant du bureau du grand-père, Bodoni voit accrochée à un mur une image qui lui provoque une autre « flamme mystérieuse » :

« A una parete, attaccata con due chiodini, una immagine che mi ha provocato un'altra misteriosissima fiamma. Era la copertina di una partitura musicale, o la réclame di un disco, *Vorrei volare*, ma sapevo che rimandava a un film[3] ».

Au grenier, en retrouvant les livres de son enfance le narrateur est envahi par une série de « flammes mystérieuses » :

---

[1]Idem, *La misteriosa fiamma della regina Loana*, p. 292; (« Il y avait aussi un polar italien d'avant-guerre, *L'Hôtel des Trois Roses* d'Augusto Maria de Angelis. Une fois de plus, on eût dit que le livre racontait mon histoire »).

[2]Ibidem p. 98; (« Là, j'ai eu soudain un nœud au pylore, comme quand à l'hôpital j'avais vu la photo de mes parents le jour de leurs noces. La mystérieuse flamme. Lorsque j'avais cherché à décrire le phénomène au docteur Gratarolo, il m'avait demandé si c'était comme une extrasystole. Possible, ai-je répondu, mais accompagnée d'une tiédeur qui monte dans la gorge - et alors non, avait dit Gratarolo, les extrasystoles ne sont pas comme ça »).

[3]Ibidem, p. 103 ; (« Punaisée à un mur, une image qui m'a provoqué une autre mystérieuse flamme. C'était la couverture d'une partition musicale, ou la réclame d'un disque, *It's in the air*, mais je savais qu'elle renvoyait à un film »).

« Inutile dire della gamma di misteriosissime fiamme, lievi tachicardie, subitanei rossori che molte di quelle letture suscitavano per un breve istante - e poi si dissolvevano com'erano venute, per lasciar posto a nuove ondate di calore [1] ».

N'oublions pas non plus les « flammes » causées par la découverte de la BD ayant le même nom que le roman que nous sommes en train de lire :

« Tra i tanti albi di Cino e Franco mi era finalmente capitato tra le mani qualcosa che mi aveva fatto sentire sulla soglia di una rivelazione finale. L'albo, dalla copertina multicolore, s'intitolava *La misteriosa fiamma della regina Loana.* Lì c'era la spiegazione delle misteriose fiamme che mi avevano agitato dopo il risveglio, e il viaggio a Solara acquistava finalmente un senso[2] ».

Ce livre racontait les aventures de quatre amis qui font un voyage en Afrique centrale, où ils découvrent « un royaume mystérieux où une reine tout aussi mystérieuse détient une très mystérieuse flamme qui procure longue vie, ou même l'immortalité[3] ». C'est la reine Loana, qui gouverne sur une tribu sauvage, depuis deux mille ans. L'histoire était, selon le narrateur, « insipide », le récit désarticulé, en grand partie sans logique, sans aucun « charme ni psychologie ». En plus, les événements racontés « étaient répétitifs », car Loana tombe amoureuse d'un des quatre amis qui lui rappelait un autre homme dont elle avait été amoureuse dans le passé :

« Voleva soltanto sposare un amico di Cino e Franco che assomigliava (due gocce d'acqua) a un principe che aveva amato duemila anni prima, e che aveva fatto uccidere e poi pietrificare perché rifiutava le sue grazie. Non si capiva perché Loana avesse bisogno di un sosia moderno (che oltretutto, anche lui, non la voleva, perché si era innamorato a prima vista di sua sorella), visto che con la sua misteriosa fiamma poteva ridare vita all'amante mummificato[4] ».

Comme on peut le voir à partir de l'extrait que nous venons de citer, le récit intradiégétique des péripéties de la reine amoureuse contient une « répétition » qui rappelle une répétition du même type située au niveau diégétique, où le narrateur affirme avoir été

---

[1]Ibidem, p. 118; (« Inutile de parler de la gamme de mystérieuses flammes, légères tachycardies, rougeurs subites que beaucoup de ces lectures suscitaient, un bref instant - et puis elles se dissolvaient comme elles étaient venues, pour laisser place à de nouvelles vagues de chaleur »).

[2]Ibidem, p. 249; (« Au milieu des nombreux albums de Cino et Franco, il m'était enfin passé entre les mains quelque chose qui m'avait fait sentir sur le seuil d'une révélation finale. L'album, à la couverture multicolore, s'intitulait *La Mystérieuse Flamme de la reine Loana.* Il y avait là l'explication des mystérieuses flammes qui m'avaient agité après mon réveil, et le voyage à Solara prenait enfin un sens »).

[3]Ibidem, p. 273.

[4]Ibidem, p. 250; (« Elle voulait seulement épouser un ami de Cino et Franco qui ressemblait (deux gouttes d'eau) à un prince qu'elle avait aimé deux mille ans avant, et qu'elle avait fait tuer et puis pétrifier parce qu'il refusait ses grâces. On ne comprenait pas pourquoi Loana avait besoin d'un sosie moderne (et d'abord, ce dernier non plus ne la voulait pas : au premier regard, il était tombé amoureux de sa sœur), vu qu'avec sa mystérieuse flamme elle pouvait redonner vie à son amant momifié »).

amoureux de deux femmes, Lila et Sibilla qui ressemblaient beaucoup. On voit qu'une sorte « d'écho » relie les deux histoires d'amour de Yambo, séparées par le temps (presque à un demi-siècle de distance), à l'histoire de la malheureuse Loana. Inclure dans la narration de telles symétries est le propre de l'écriture d'Eco, friande d'analogies thématiques. Encore plus importante est l'homologie qui relie le titre de cette histoire emboîtée au titre de l'œuvre-mère. Dans le passage suivant on retrouve l'« explication » du narrateur à cette itération obsessionnelle de la « flamme mystérieuse » tout au long de la diégèse :

« In effetti ciò che aveva evidentemente fecondato la mia memoria sopita non era stata la storia in sé, ma il titolo. Un'espressione come *la misteriosa fiamma* mi aveva ammaliato, per non dire del nome dolcissimo di Loana, anche se in verità era una piccola squinzia capricciosa travestita da bajadera. Avevo vissuto per tutti gli anni della mia infanzia - e forse anche dopo - coltivando non una immagine bensì un suono. Scordata la Loana "storica", avevo continuato a inseguire l'aura orale di altre fiamme misteriose. E anni dopo, a memoria sconvolta, avevo riattivato il nome di una fiamma per definire il riverbero di delizie dimenticate[1] ».

Des images et des sons oubliés produisent ces « flammes mystérieuses » qui se manifestent aussi devant une belle collection de timbres : « L'ultima tachicardia mi ha assalito di fronte a due francobolli delle isole Figi[2] », nous dit la voix narratrice. Un vrai « ricettacolo di immagini oniriche[3] », le classeur lui rappelle l'émerveillement vécu lorsqu'enfant il contemplait ces timbres. À la vue de chacune des images qui représentaient des « prodiges » du monde entier, la « flamme » se faisait sentir : « Un ardente fervore mi assaliva a ogni figura[4] ».

Très souvent imbriqués, le lisible et le visible offrent une lecture coulante, rapide. La redondance du motif de la « flamme » crée un refrain harmonieux porteur d'un message à déchiffrer. Messagère de la quatrième dimension, la « mystérieuse flamme » représente l'élément fractal qui parcourt l'œuvre du début jusqu'à la fin. Assurant la continuité et l'intelligibilité du récit, elle constitue l'*abyssème* de cette œuvre fictionnelle qui ne cesse de nous rappeler notre propre situation existentielle.

---

[1]Ibidem, p. 251; (« De fait, ce qui avait évidemment fécondé ma mémoire assoupie n'avait pas été l'histoire en soi, mais le titre. Une expression comme *la mystérieuse flamme* m'avait ensorcelé, pour ne rien dire du nom si doux de Loana (…). J'avais vécu toutes les années de mon enfance - et sans doute même après - en cultivant non pas une image mais bien un son. La Loana «historique» oubliée, j'avais continué à suivre l'aura orale d'autres flammes mystérieuses. Et, des années plus tard, avec une mémoire bouleversée, j'avais réactivé le nom d'une flamme afin de définir la réverbération de délices oubliées »).

[2]Ibidem, p. 254; (« La dernière tachycardie m'a assailli devant deux timbres des îles Fidji »).

[3]Ibidem, p. 252; (« réceptacle d'images oniriques »).

[4]Loc.cit; (« Une ardente ferveur m'assaillait à chaque figure »).

3.4. Le voyage onirique et ses modes réflexifs

Un des aspects les plus surprenants est le fait que, tôt ou tard, tout événement diégétique se dédouble à l'intérieur de la narration. La découverte fatale de l'in-folio de Shakespeare trouve, elle aussi, sa doublure » dans l'épisode de la plaisanterie de Sibilla. En feuilletant le catalogue que celle-ci lui a envoyé à Solara, Bodoni tombe sur l'édition du dix-septième siècle des œuvres de Shakespeare que tout collectionneur de livres rares rêve d'avoir dans sa bibliothèque. « Stava per venirmi un infarto[1] », dit le narrateur. Et l'inévitable se produira quand il aura entre ses mains ce livre inestimable. Acheté par le grand-père, et après la mort de celui-ci balancé par les oncles de Yambo parmi les vieilles choses du grenier, l'œuvre complète du « Barde » représente le divin, l'ineffable, l'impensable. Cet objet symbolisant le sacré contient des poèmes sur des thèmes tels le temps, la beauté, le désir, l'amour, la hantise, la vieillesse, la mort. Comme certains de ces poèmes s'adressent à une mystérieuse Dame Obscure, Bodoni s'exclame : « Il Bardo mi guiderà verso la mia Dark Lady[2] ». C'est à Lila qu'il se réfère ici, l'adolescente dont il était amoureux, disparue subitement, prématurément, et dont, à cause de sa mémoire fragile, il n'arrive pas à reconstituer le visage.

« Con questo in-folio sto vivendo un romanzo assai più eccitante di tutti i misteri del castello vissuti tra le mura di Solara, durante quasi tre mesi di alta pressione. L'emozione mi sta confondendo le idee, mi salgono al viso vampate di calore[3] ».

Lorsque le protagoniste du roman affirme qu'il était « en train de vivre un roman », le texte réactive son dispositif réflexif. La finalité de cette mise en abyme est de nous faire assister « en direct » à la replongée dans le coma, causée par une trop forte émotion. Les battements de son cœur s'accélèrent, la confusion des « idées » s'installe, « des bouffées de chaleur » lui montent vers la tête. C'est sur l'image de ces ravages physiologiques que s'achève le quatorzième chapitre, ainsi que la seconde partie du livre.

Le début de la troisième partie du roman nous montre un aspect fréquemment rencontré au cours des expériences de mort imminente, il s'agit de la traversée d'un grand

[1]Ibidem, p. 258; (« J'étais sur le point d'avoir un infarctus »).
[2]Ibidem, p. 295; (« Le Barde me guidera vers ma Dark Lady »).
[3]Loc. cit.; (« Avec cet in-folio, je suis en train de vivre un roman bien plus excitant que tous les mystères du château vécus entre les murs de Solara, durant presque trois mois de haute tension. L'émotion me brouille les idées, des bouffées de chaleur me montent au visage »).

tunnel ou canal. Après la « sortie » du tunnel, la brume l'accueille et l'enveloppe. En se rappelant la brumeuse Solara, Bodoni revit intensément son enfance[1] sous la forme d'une mosaïque d'images disparates. Des « silhouettes » surgissent du brouillard : un clown « satanique », le visage moqueur d'un épouvantail, ainsi qu'un grand aigle posé au-dessus d'un globe roulant à sa rencontre. Il se rend compte que ces figures, et d'autres encore, sont de vieilles connaissances, qui lui apparaissaient et le hantaient quant il était enfant et avait de la fièvre :

« Ora, come in quelle notti, sono nel buio della mia camera, quando di colpo si aprono le ante del vecchio armadio scuro e ne escono tanti zii Gaetano[2] ».

On voit qu'une analogie se met en place ici pour nous raconter deux moments différents de l'histoire: le présent de la diégèse (désigné par le déictique « à présent ») et un moment antérieur à celle-ci. Sous l'emprise du délire fiévreux, le petit Yambo « voyait » tous ces personnages sortir de l'armoire de sa chambre plongée dans l'obscurité. Il « voit » aussi son père veillant sur lui et lisant pour lui une parodie intitulée les *Quatre Mousquetaires*. Il réalise que depuis ce moment une cinquantaine d'années est passée, pourtant il ne sait pas où il était avant de s'« éveiller ». Puis, tout d'un coup il se souvient qu'il était à Solara avec l'infolio dans ses mains. Il suppose qu'à Solara il a subi un deuxième accident et se demande si ce qu'il est en train de vivre est vraiment la mort. Dans cet état qu'il est en train d'expérimenter, la vie et la conscience se poursuivent d'une autre manière, moins corporelle, mais aussi intense :

« …non mi sento un corpo, sono sovranamente tranquillo. Vivo soltanto i ricordi che mi assalgono, e ne godo. Non ci si risveglia così nella tomba[3] ».

Revivant tous ces instants de son passé, la voix narrative se pose toute une série d'interrogations sur le thanatos, afin de résoudre le mystère de son état actuel :

« Morire significa sottrarsi al ciclo della vita e ai palpiti del cuore. (…) Invece io non solo ricordo ma partecipo, incubi, affetti e gioia. Non sento il mio corpo, ma ne conservo la memoria, e patisco come se l'avessi ancora. Come accade a coloro a cui hanno tagliato una gamba e se la sentono ancora dolere[1] ».

---

[1]Ce phénomène est également propre aux EMI où l'*expérienceur* voit se dérouler le film de sa vie entière ou seulement de certains moments de son existence, la petite enfance, l'adolescence, etc.
[2]Ibidem, p. 300; (« À présent, comme pendant ces nuits-là, je suis dans l'obscurité de ma chambre, quand soudain s'ouvrent les portes de la vieille armoire sombre et qu'en sortent quantité d'oncles Gaetano »).
[3]Ibidem, p. 306; (« je ne sens pas que je suis un corps, je suis souverainement tranquille. Je vis seulement les souvenirs qui m'assaillent, et j'en jouis »).

Ensuite, il imagine sa famille rassemblée dans une chambre d'hôpital, autour de son corps inanimé, branché aux appareils. Tout ce monde cher se situe maintenant dans un « dehors » impénétrable, où un encéphalogramme plat est un signe indubitable du décès :

« Magari il cervello appare piatto sui loro schermi, e io penso con le viscere (...). Loro credono che io non abbia attività cerebrale, ma io ho ancora attività interiore.

Non dico che col cervello piatto l'anima, da qualche parte, funzioni ancora. Dico solo che le loro macchine registrano le mie attività cerebrali sino a un certo punto. Sotto questa soglia io ancora penso, e loro non lo sanno[2] ».

Je pense, donc j'existe, semble nous transmettre la voix narratrice. Malgré le fait qu'il ne ressent plus la matérialité de son corps, Bodoni considère cette activité mentale comme une preuve de la continuité de son existence. Enfin, il décide que se poser trop de questions est inutile et que tout ce qu'il peut faire est attendre qu'on le « réveille » et se réjouir de cette occasion singulière d'accéder à l'univers de son enfance, de le revisiter.

« Prima di entrare in questo sonno, a Solara avevo trovato la rana di latta del solaio, alla quale si era associato il nome di Angelo Orso e la frase "le caramelle del dottor Osimo". Quelle erano parole. Ora vedo[3] ».

Comme le montre ce passage, sa « revisite » du monde de l'enfance est une descente dans les profondeurs abyssales de son être. Tout en voyant son identité personnelle, d'une façon « filmique », il reprend et complète les souvenirs appauvris d'avant sa plongée dans cet état de « sommeil », qui est plutôt un rêve lucide. D'ailleurs, cette dernière partie du roman est en totalité un rêve éveillé où sont repris les aspects essentiels du macro-récit. Nous considérons qu'elle est, on l'a déjà dit plus haut, une immense mise en abyme onirique. Voilà, dans ce qui suit, quelques raisonnements de notre thèse.

Des éléments tels le coma, le brouillard, la chambre d'hôpital et ainsi de suite, montrent qu'ici le récit commence à « avaler sa queue ». La redécouverte onirique de soi du

---

[1]Loc.cit.; (« Mourir signifie se soustraire au cycle de la vie et aux palpitations du cœur. (…) Moi, au contraire, non seulement je me souviens mais je participe, cauchemars, affections et joies. Je ne sens pas mon corps, mais j'en conserve la mémoire, et je souffre comme si je l'avais encore. Ainsi qu'il arrive à ceux dont on a coupé une jambe : le membre amputé leur fait encore mal »).

[2]Ibidem, p. 307; (« Possible que le cerveau apparaisse plat sur leurs écrans, et que moi je pense avec mes entrailles (…). Eux, ils croient que je n'ai pas d'activité cérébrale, mais moi j'ai encore une activité intérieure. / Je ne dis pas qu'avec le cerveau plat l'âme, quelque part, fonctionne encore. Je dis seulement que leurs machines enregistrent mes activités cérébrales jusqu'à un certain point. Sous ce seuil, moi je pense encore, et eux ils ne le savent pas »).

[3]Ibidem, p. 309; (« Avant d'entrer dans ce sommeil, à Solara, j'avais trouvé la grenouille en fer-blanc du grenier, à laquelle s'était associé le nom d'Angelo Orso et la phrase « les bonbons du docteur Osimo ». Ça, c'étaient des mots. À présent, je vois »).

personnage est une image en *abyme* où l'on retrouve les sujets abordés au cours des deux premières parties du livre. En effet, par le biais de cette répétition, s'ouvre la brèche la plus enrichissante de l'œuvre.

Au cœur de son « dormiveglia[1] », le narrateur réalise que sa survivance cognitive est une manifestation privilégiée qui ne va pas s'éterniser, c'est pourquoi il s'abandonne au flux d'images et de souvenirs qui suit une « logique » à part :

« La mia memoria (…), gira a labirinto, qualunque punto può essere l'inizio o la fine del viaggio. Devo aspettare che i ricordi vengano da soli, seguendo una loro logica. Così si va nella nebbia. Nel sole vedi le cose da lontano e puoi decidere di cambiare direzione proprio per incontrare qualcosa di preciso. Nella nebbia qualcosa o qualcuno ti viene incontro, ma non sai chi è sino a che non ti è vicino[2] ».

Propre au monde du rêve, cette « logique » inextricable ne se laisse pas déchiffrer. Aussi indomptable que le brouillard est l'ordre de la succession de ces images. Le narrateur souhaite ardemment revoir le visage de Lila, mais toute évocation s'avère infructueuse. Le dix-huitième chapitre retrace ses tentatives pour reconstituer son portrait. Deux « œuvres dans l'œuvre » qui apparaissent ici, guident notre interprétation, il s'agit de *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand et de l'*Hypnerotomachia Poliphili* de Francesco Colonna.

L'immersion dans le récit de la plus populaire pièce du théâtre français crée une analogie avec l'histoire du premier grand amour de Yambo :

« Anche Lila è nata da un libro. Stavo entrando al liceo, alla soglia dei sedici anni e dal nonno mi sono imbattuto nel *Cyrano de Bergerac* di Rostand, traduzione italiana di Mario Giobbe. Perché non fosse a Solara, in solaio o nella Cappella, non so. Forse l'ho letto e riletto tante volte che alla fine sarà andato in pezzi. Ora potrei recitarlo a memoria[3] ».

La lecture répétée du livre de Rostand préparera l'adolescent Yambo à vivre une histoire d'amour aussi platonique que celle du célèbre personnage :

« Con il nome di Rossana nel cuore, non mi restava che darle un volto. È stato quello di Lila Saba[4] ».

---

[1]Ibidem, p. 323; (« demi-sommeil »).

[2]Loc. cit.; (« Ma mémoire (…) tourne en labyrinthe, n'importe quel point peut être le début ou la fin du voyage. Je dois attendre que les souvenirs viennent tout seuls, suivant une logique à eux. Ainsi va-t-on dans le brouillard. Dans le soleil tu vois les choses de loin et tu peux décider de changer de direction justement pour aller vers quelque chose de précis. Dans le brouillard quelque chose ou quelqu'un vient vers toi, mais tu ignores de quoi, de qui il s'agit tant que tu ne l'as pas près de toi »)

[3]Ibidem, p. 402; (« Lila aussi est née d'un livre. J'allais entrer au lycée, au seuil de mes seize ans, et chez mon grand-père je suis tombé sur le *Cyrano de Bergerac* de Rostand. Pourquoi n'était-il pas à Solara, au grenier ou dans la Chapelle, je l'ignore. Peut-être l'ai-je tellement lu et relu qu'il aura fini en papillotes. Maintenant, je pourrais le réciter par cœur »).

[4]Ibidem, p. 404; (« Avec le nom de Roxane dans mon cœur, il ne me restait plus qu'à lui donner un visage. Ce fut celui de Lila Saba »).

Œuvre emboîtée, exposant une analogie avec le macro-récit sur le plan du contenu, le *Cyrano* apporte une réflexion spéculaire. L'épisode de la soirée au théâtre constitue une mise en abyme de l'énoncé. Yambo et ses amis assistent pour la première fois à une mise en scène de *Cyrano*. Lila était assise devant eux de telle façon qu'il n'arrivait à voir que sa nuque et son profil, mais cela lui suffisait pour être en extase. Regarder cette pièce dont il connaissait toutes les répliques par cœur, tout en ayant sous les yeux l'objet de son adoration lui a procuré une avalanche de sensations exaltantes. Comme magnétisé par la présence si proche de Lila, l'amoureux « rentre » dans la pièce de théâtre, s'identifie au brave Cyrano, et tout le reste du monde disparaît :

« Non so più dire come fosse la Rossana che agiva sul palcoscenico, perché io avevo la mia Rossana di spalle e di sbieco. (…) Non potevo desiderare di più: io, Cyrano, e lei. Il resto era folla anonima[1] ».

L'identification au personnage se fait totale à la scène finale de la pièce lorsque Roxane donne un baiser au héros qui se meurt :

« Quando Rossana si è chinata a baciare la fronte di Cyrano, io ero una sola cosa con Lila. In quel momento, anche se non lo sapeva, lei non poteva non amarmi. E infine, Cyrano aveva atteso anni e anni sino a che lei finalmente capisse. Potevo attendere anch'io[2] ».

Yambo ne vivra jamais cette scène finale de *Cyrano*, car un jour, cette fille qui lui avait donné l'espoir d'oublier la nuit tragique du Vallon disparaît brusquement. Depuis ce jour-là, il la cherchera toute sa vie, elle deviendra le symbole de l'idéal féminin, son *anima*, l'archétype qui avait le pouvoir d'harmoniser le conscient et l'inconscient et de lui apporter la réconciliation avec le monde et avec lui-même :

« …avevo cercato per tutta la vita, in tutte le mie avventure, il volto di Lila. Per tutta la vita ho atteso di recitare con la scena finale del *Cyrano.* Lo shock che forse mi ha portato all'incidente è stata la rivelazione che quella scena mi era stata interdetta per sempre[3] ».

Quant à la présence de la seconde œuvre, on peut affirmer qu'elle est censée nous faire réfléchir sur la forme narrative du roman. Même si l'*Hypnerotomachia Poliphili* apparaît citée à l'intérieur d'une parenthèse, elle joue un rôle très important dans la compréhension de

---

[1]Ibidem, p. 411; (« Je ne peux plus dire comment était la Roxane qui jouait sur la scène, parce que j'avais ma Roxane à moi de dos et de biais. (…) Je ne pouvais désirer davantage : moi, Cyrano, et elle. Le reste était foule anonyme »).

[2]Loc.cit.; (« Quand Roxane s'est penchée pour baiser le front de Cyrano, je ne faisais qu'un avec Lila. À cet instant, même si elle ne le savait pas, elle ne pouvait pas ne pas m'aimer. Et enfin, Cyrano avait attendu des années et des années pour que finalement elle comprît. Je pouvais attendre moi aussi »).

[3]Loc.cit.; (« j'avais cherché pendant toute ma vie, dans toutes mes aventures, le visage de Lila. Pendant toute ma vie, j'ai attendu de déclamer la scène finale de *Cyrano.* Le choc qui peut-être a entraîné mon accident a été la révélation que cette scène m'avait été interdite à jamais »).

l'« œuvre-mère ». Et surtout de sa partie où elle expose ce « songe éveillé » que la conscience énonciatrice est en train de vivre.

« Con Lila vicina (…) mi sarei riappacificato con la mia infanzia. Lila bruscamente scomparsa, ho vissuto sino alle soglie dell'università in un limbo incerto e poi - una volta che i simboli stessi di quell'infanzia, nonno e genitori, erano scomparsi definitivamente - ho rinunciato a ogni tentativo di rilettura benevola. Ho rimosso, e ho ricominciato da zero. Da un lato la fuga in un sapere confortevole e promettente (mi sono pure laureato sulla *Hypnerotomachia Poliphili*, non sulla storia della Resistenza), dall'altro rincontro con Paola[1] ».

Difficile à reconnaître pour un lecteur qui ne connaît pas l'œuvre de fra Colonna, dont le récit n'est que le songe d'un songe, est le fait que l'*Hypnerotomachia Poliphili* reçoit ici les attributs de la mise en abyme. La référence à cette œuvre annonce l'emboîtement labyrinthique de rêves que cette conscience désincarnée fait, libre à présent de « revivre » tous les instants, paradisiaques ou dramatiques, de son passé éloigné :

« Il vantaggio del mio sonno di ora, coi suoi cortocircuiti subitanei, a labirinto (…) è che ora posso rivivere tutto, senza che non ci sia più un avanti e un indietro, in un circolo che potrebbe durare per ere geologiche e in questo cerchio, o spirale, Lila mi è sempre e di nuovo accanto in ogni momento della mia danza di ape sedotta, timida intorno al polline giallo della sua giacca. Lila è presente come Angelo Orso, o il dottor Osimo, o il signor Piazza, Ada, il papa, la mamma, il nonno, e di quegli anni ho ritrovato i profumi e gli odori della cucina, comprendendo con equilibrio e pietà anche la notte del Vallone, e Gragnola[2] ».

La trame de cette partie onirique de *Loana* est analogue à celle du *Songe de Poliphile* où un jeune homme en proie à l'amour s'endort et fait un périple initiatique, dont le moment culminant est celui de la rencontre avec sa bien-aimée Polia. L'état de Bodoni n'est certes pas celui d'un sommeil habituel (« Forse sono, sì, in coma, ma nel coma non ricordo, sogno[3] »), mais ce qui rapproche le plus son parcours onirique de celui de Poliphile est cette quête de la figure de Lila, ainsi que la succession de rêves emboîtés :

---

[1]Ibidem, p. 412; (« Avec Lila près de moi (…) je me serais réconcilié avec mon enfance. Lila brusquement disparue, j'ai vécu jusqu'au seuil de l'université dans des limbes incertaines et puis - une fois que les symboles mêmes de cette enfance, grand-père et parents, eurent définitivement disparu - j'ai renoncé à toute tentative de relecture bienveillante. J'ai refoulé, et j'ai recommencé à zéro. D'un côté, la fuite dans un savoir confortable et prometteur (j'ai passé ma maîtrise sur l'*Hypnerotomachia Poliphili*, pas sur l'histoire de la Résistance) ; de l'autre côté, la rencontre avec Paola »).

[2]Loc.cit.; (« L'avantage de mon sommeil actuel, avec ses soudains courts-circuits, en labyrinthes (…) c'est qu'à présent je peux tout revivre, sans qu'il n'y ait plus un avant et un arrière, en un cercle qui pourrait durer des ères géologiques et, dans ce cercle, ou spirale, Lila est toujours et de nouveau à côté de moi, à chaque instant (…). Lila est présente comme Angelo Orso, ou le docteur Osimo, ou monsieur Piazza, Ada, papa, maman, grand-père, et, de ces années-là, j'ai retrouvé les parfums et les odeurs de la cuisine, tout en comprenant avec équilibre et pitié la nuit du Vallon, et Gragnola »).

[3]Ibidem, p. 413; (« Sans doute suis-je, oui, dans le coma, mais dans le coma je ne me souviens pas, je rêve »).

« Però mi è mai accaduto, in un sogno, di sognare un altro sogno, come starei facendo ora?[1] ».

Au cœur de l'ample mise en abyme onirique étendue sur les quatre derniers chapitres du livre, on découvre une étrange et inquiétante mise en abyme ontologique où la conscience narratrice s'interroge sur le caractère concret de sa mémoire. Bodoni plonge dans un état de méditation lucide et dubitative :

« Ma chi mi dice che tutto quello che ho ricordato nel corso di questo sonno mi sia realmente accaduto? Forse mia madre e mio padre non avevano quel volto, non è mai esistito alcun dottor Osimo, né Angelo Orso, non ho mai vissuto la notte del Vallone. Peggio, ho anche sognato di risvegliarmi in un ospedale, di aver perso la memoria, di avere una moglie che si chiama Paola, due figlie e tre nipotini. Io non ho mai perduto la memoria, io sono un altro - e Dio sa chi - che per un qualche accidente si trova in questa situazione (coma o limbo) e tutto il resto sono state figure emerse per illusione ottica dalla nebbia. Altrimenti tutto quello che ho creduto di ricordare sino a ora non sarebbe stato dominato dalla nebbia, che altro non era che il segno che la mia vita era sogno[2] ».

Au centre de ce passage on trouve l'aspect philosophique de la question de la mémoire, plus précisément de la relation mémoire-réalité. L'instance diégétique se demande si ces défilés de « souvenirs-images » sont vraiment réels ou surgissent d'une mémoire imaginative propre au rêve. Bodoni se demande si tout ce dont il se souvient, de lui et de sa vie, n'est peut-être que la conséquence du même « sogno persistente[3] » qui l'habite et l'entoure. Il pousse sa réflexion jusqu'à l'extrême et émet l'hypothèse d'un « moi » extraterrestre. Pire encore, dans cet état particulier de conscience, il imagine un scénario du genre *Matrix*, où le monde extérieur n'est autre chose que projection, simulation, illusion, et lui et ses autres semblables ne sont que des « cerveaux » conservés dans des bocaux :

« E se invece Qualcuno mi stesse proiettando un film direttamente nel cervello? Potrei essere un cervello in una soluzione qualsiasi, in un brodo di coltura, (…) e qualcuno mi invia stimolazioni per farmi credere che abbia avuto un corpo, e che altri siano esistiti intorno a me - mentre ci sono solo il cervello e lo

[1]Loc.cit.; (« Cependant, ne m'est-il jamais arrivé, dans un rêve, de rêver d'un autre rêve, comme je serais en train de le faire à présent? »).
[2]Ibidem, pp. 413-414; (« Mais qui me dit que tout ce dont je me suis souvenu au cours de ce sommeil me soit réellement arrivé? Peut-être mon père et ma mère n'avaient-ils pas ce visage, un docteur Osimo n'a-t-il jamais existé, Angelo Orso non plus, et n'ai-je jamais vécu la nuit du Vallon. Pire, j'ai aussi rêvé que j'avais une femme du nom de Paola, deux filles et trois petits-fils. Je n'ai jamais perdu la mémoire, je suis un autre - et Dieu sait qui - et cet autre, par quelque accident, se trouve dans cette situation (coma ou limbes) et tout le reste a été des images émergées, par illusion d'optique, du brouillard. Sinon, tout ce que j'ai cru me rappeler jusqu'à présent n'aurait pas été dominé par le brouillard, lequel n'était rien d'autre que le signe que ma vie était un rêve »).
[3]Ibidem, p. 414; (« rêve persistant »).

Stimolatore. Ma se fossimo cervelli in formalina potremmo supporre di essere cervelli in formalina o affermare che non lo siamo?[1] ».

On se demande si on pourrait voir dans l'étrange image du cerveau où un soi-disant « Simulateur » (ou Dieu) projette un « film », une mise en abyme. Si le « film » que lui, le cerveau trempé dans le formol, est en train de voir coïncide avec l'histoire que nous lisons, alors oui, nous assistons ici à une mise en abyme. Si son existence était réduite à cette condition d'organe sans corps, il visionnerait une « interminable » séance filmique :

« Se fosse così, non avrei altro da fare che attendere altre stimolazioni. Spettatore ideale, vivrei questo sonno come un'interminabile serata cinematografica, credendo che il film parli di me[2] ».

En même temps, au sein de cette méditation, où se pose le problème de savoir si tout le défilé d'images-souvenirs n'est que le produit de son mental, nous avons une mise en abyme du sujet. À l'état de rêve, rien de ce qu'on vit n'est extérieur. Même s'il s'agit de faux souvenirs, tout cela fait partie de son propre univers psychique. Le « je » onirique, prisonnier dans ce sommeil, ressemblant beaucoup à l'état de *bardo*, se pense lui-même, tout en essayant de percer le mystère qui voile la nature véritable du sommeil qu'il vit. Ce retour de l'esprit sur lui-même, de cette conscience qui se prend comme objet, nous montre l'expérience profonde de l'ipséité du Soi.

Ensuite, en absence de preuve éclatante, il se voit obligé de considérer ces souvenirs réels :

« Per riuscire a sopravvivere (curiosa espressione per qualcuno come me che potrebbe essere già morto) devo decidere che Gratarolo, Paola, Sibilla, lo studio, Solara tutta con Amalia e con le storie dell'olio di ricino del nonno, siano ricordi di vita vera. È così che facciamo anche nella vita normale (…). Se ci lasciassimo andare, se dubitassimo che ci sia un mondo fuori di noi, non agiremmo più, e nell'illusione prodotta dal genio maligno cadremmo dalle scale, o moriremmo di fame[3] ».

---

[1]Loc.cit.; (« Et si en revanche Quelqu'un était en train de me projeter un film directement dans le cerveau ? Je pourrais être un cerveau dans une solution quelconque, dans un bouillon de culture (…) et quelqu'un m'envoie des stimulations pour me faire croire que j'ai eu un corps, et que d'autres ont existé autour de moi - tandis que nous sommes seulement le cerveau et le Stimulant. Mais si nous étions des cerveaux dans le formol, pourrions-nous supporter d'être des cerveaux dans le formol ou affirmer que nous ne le sommes pas ? »).

[2]Ibidem, pp. 414-415; (« S'il en allait ainsi, je n'aurais rien d'autre à faire qu'attendre d'autres stimulations. Spectateur idéal, je vivrais ce sommeil comme une interminable soirée cinématographique, en croyant que le film parle de moi »).

[3]Ibidem, p. 415; (« Pour réussir à survivre (curieuse expression pour quelqu'un comme moi qui pourrait être déjà mort), je dois décider que Gratarolo, Paola, Sibilla, le cabinet, Solara tout entière avec Amalia et avec les histoires de l'huile de ricin de grand-père, sont des souvenirs de vraie vie. Ainsi faisons-nous dans la vie normale aussi (…). Si nous nous laissions aller, si nous doutions qu'il y ait un monde hors de nous, nous n'agirions plus, et dans l'illusion produite par le malin génie nous tomberions dans les escaliers, ou mourrions de faim »).

En se rapportant au monde de l'état de veille, ce « je » fait preuve de lucidité. Toutefois, il n'arrive pas à s'abandonner et se faire absorber dans l'unité de l'Être, suggérée par la vision « interdite » du visage de la jeune fille au nom de reine : Lila Saba.

Sa méditation onirique le conduit vers un état de conscience encore plus élevé : celui de la prière. Dans le *Livre Égyptien des morts*, le rôle de la prière ou l'invocation de n'importe quelle divinité est de faire avancer l'âme du défunt vers une autre étape de son voyage initiatique. L'« échec » de ses questionnements et l'incertitude de sa situation ontologique, vont pousser le « je » onirique à se tourner vers une déité personnelle :

« E dunque ora prego: "O buona regina Loana, in nome del tuo amore disperato, io non ti chiedo di risvegliare dal loro sonno di pietra le tue vittime millenarie, ma soltanto di restituirmi un volto... [1]».

L'invocation adressée à la reine Loana, pas à la reine de la B.D., mais à une Loana déifiée, déclenche une puissante et « aveuglante » vision :

« E alla fine, gran Dio, ho veduto. Ho veduto come l'apostolo, ho veduto il centro del mio Aleph dal quale traluceva non l'infinito mondo ma lo zibaldone dei miei ricordi[2] ».

Ce bout de texte renvoie à l'*Apocalypse* : « J'ai vu comme l'apôtre », dit Bodoni, ce qui veut dire qu'il est passé à un niveau de conscience supérieur à celui antérieur où la cogitation prédominait. Dans ce nouvel état, le « je » vit l'expérience du Soi, représenté ici par l'« Aleph ». Une fois de plus, l'œuvre tisse des liens intertextuels, en nous conduisant maintenant vers le bien connu conte métaphysique de Borges. Renvoi très important dans la compréhension de la toute dernière partie du roman. Tout comme la vision de l'Aleph qui offre la connaissance du tout, ou encore comme celle de Jean, la vision du personnage d'Umberto Eco comporte une imagerie très vive. Des « fragments épars » de sa vie jaillissent à flots. La révélation de son « Soi » est tellement puissante qu'il plonge à nouveau dans le sommeil profond sans rêves :

« … ma la prima parte della mia visione è stata così accecante che è come se dopo fossi ripiombato in un sonno nebbioso. Non so se in un sogno si possa sognare di dormire, ma è certo che, se sogno, sogno anche di essermi ora risvegliato e di ricordare quello che ho veduto[1] ».

---

[1]Ibidem, p. 417; (« Et donc à présent je prie : « O bonne reine Loana, au nom de ton amour désespéré, je ne te demande pas de réveiller de leur sommeil de pierre tes victimes millénaires, mais seulement de me restituer un visage »).

[2]Loc.cit.; (« Et à la fin, grand Dieu, j'ai vu. J'ai vu comme l'apôtre, j'ai vu le centre de mon Aleph d'où transparaissait non pas le monde infini mais les fragments épars de mes souvenirs »).

Dans le sommeil sans rêves (qui est aussi un état distinct de conscience), incorporé au Soi, le « je » demeure à l'état séminal, car toute perception ou manifestation mentale est suspendue. Ensuite, en se « réveillant », il reprend son rêve vigile où à présent il rêve qu'il dormait et qu'après il s'est « réveillé » et il se rappelle ce qu'il a vu dans ce second rêve :

« Ero come rapito in spirito e udivo come una voce potente che mi diceva "quello che ora vedrai scrivilo pure sul tuo libro, perché nessuno lo leggerà, poi che tu stai solo sognando di scriverlo!"[2] ».

Son éblouissante « révélation » dans laquelle « une voix puissante » lui ordonne d'écrire ce qu'il voit dans un livre, nous rappelle Adso de Melk et la première vision qu'il a eue devant le portail de l'abbaye. Dans les deux cas, par le biais de l'inclusion au corps de l'œuvre de ce fragment de texte de l'Apocalypse, le romancier a voulu réaliser une mise en abyme de l'énonciation. Pourtant, ici il rend la stratégie encore plus complexe que dans *Il nome della rosa* : « …écris-le dans ton livre, car personne ne le lira, puisque tu rêves seulement que tu l'écris! ».

Cet énoncé nous ramène à la question que nous avons abordée au tout début de ce sous-chapitre, celle de l'instance énonciatrice. Truffée de paradoxes, cette phrase possède toutes les caractéristiques de l'*abyme*. Tout d'abord il faut dire qu'on y transcende la notion ordinaire de « sujet énonciateur » pour franchir le seuil du domaine métaphysique où les catégories habituelles ne s'appliquent plus. La « voix » lui dit « écris-le dans ton livre ». La mission qui lui est désignée est de mettre le contenu de sa vision dans son « livre », dans le livre de sa vie, commencé, on suppose, sous forme de journal. Le rôle de l'article possessif est tout à fait révélateur : il nous montre le repli sur soi du texte littéraire. Sans aucun ombrage l'œuvre problématise ici son statut d'écriture fictionnelle.

Dans la vision il se voit devant l'escalier de son lycée, au sommet duquel apparaît un homme à l'apparence asiatique terrifiante, assis sur un trône. La couronne de « flamme et d'émeraude » encerclant sa tête lui confère autorité. Une foule de gens « levait sa coupe » pour rendre hommage à cet homme auréolé de pouvoir, qui n'est autre que Ming Seigneur de Mongo. Ce personnage de bande dessinée est la réplique négative, infâme, de l'homme lumineux, mais terrifiant de l'*Apocalypse*. Entouré par « quatre Vivants » : Thun au visage de

---

[1]Loc.cit.; (« …la première partie de ma vision a été tellement aveuglante que c'est comme si, après, j'avais replongé dans un sommeil brumeux. Je ne sais pas si dans un rêve on peut rêver qu'on dort, mais il est certain que, si je rêve, je rêve même que je me suis réveillé maintenant et que je me rappelle ce que j'ai vu »).

[2]Ibidem, p. 419; (« J'étais comme ravi en esprit et j'entendais comme une voix puissante qui me disait « ce qu'à présent tu verras écris-le dans ton livre, car personne ne le lira, puisque tu rêves seulement que tu l'écris ! »).

lion, Vultan aux ailes de faucon, Barin prince d'Arboria et Azura reine des Hommes-Magiciens, ce personnage est le symbole d'une divinité malicieuse, qui s'attaque aux faibles.

Des créatures marines viennent au secours à une jeune fille et une bataille a lieu entre ces Chevaliers de l'Ondine et les hommes de Ming. À la fin cet « Armageddon », Ming est vaincu et s'écroule avec son trône du haut de l'escalier. Une fois disparu le « tyran », une magnifique « Cité de Cristal » apparaît devant l'escalier et au-dessus du lycée.

La vision change sa trame, et un défilé d'images plus « réelles » le fait s'exclamer : « Sono tornato alla realtà! [1]». Maintenant, il voit défiler sur l'escalier un tas de vedettes et de héros de son enfance : Diana Palmer et ses prétendants, Mandrake Le Magicien qui chante la chanson Stairway to Paradise, la séduisante Lady Dragon, habillée en robe de soie noire et derrière laquelle descendent Guy l'Éclair, Camille, le Dr. Zarkov, Georges Formby. Ensuite, au rythme de la mélodie *Pippo Pippo non lo sa* descendent les sept nains, Mickey et Minnie et leurs amis Horace et Clarabelle (« onusta dei diademi del suo tesoro [2] »). Puis, apparaissent Sandokan, Cyrano de Bergerac, Joséphine Baker, Edmond Dantès, mais aussi le grand-père, ses parents et Ada sa petite sœur, le docteur Osimo, le monsieur Piazza, don Cognasso, le curé de San Martino, son ami Gragnola et don Renato. Lorsqu'un groupe de filles se profile vers la sortie de lycée, il est ému à l'idée qu'il va bientôt entrevoir, parmi elles, sa Lila :

> « L'ora è venuta. Apparirà, al fine di questa radiosa apocalisse, Lila[3] ».

Il ne la reverra pas, car un océan de ténèbres commence à faire sentir sa présence en haut de l'escalier et bientôt engloutira ce microcosme intérieur peuplé de formes adorées, aimées dont il est le démiurge. Composée de visions, de spectacles, de souvenirs et des états d'âme, la « radieuse apocalypse » condense l'intégralité des aspects de l'œuvre. En effet, en emboîtant des récits de rêve les uns dans les autres, cette dernière partie génère une mise en abyme aporétique où on aura compris que l'œuvre rêvée *est* l'œuvre faite.

Avant de conclure, on se doit dire qu'en se clôturant aux cimes du rêve, l'œuvre reste à jamais *ouverte* : le lecteur est libre d'imaginer si le personnage se réveillera un jour de son second coma ou s'il continuera son aventure aux demeures ténébreuses de l'au-delà.

L'étude de ces trois romans nous a montré (tout comme les trois autres romans étudiés précédemment) qu'ils étaient longuement pensés avant d'être réalisés : le romancier les a fait

---

[1]Ibidem, p. 431; (« Je suis revenu à la réalité! »).
[2]Ibidem, p. 435; (« chargée des diadèmes de son trésor »).
[3]Ibidem, p. 440; (« L'heure est venue. À la fin de cette radieuse apocalypse, Lila apparaîtra »).

défiler sur la scène secrète de son cerveau de créateur. À la base de ces six œuvres fictionnelles on retrouve « implanté » le principe fractal de la création de formes. Pensée en action, l'œuvre romanesque d'Umberto Eco est un triple « cantique » : de la récursivité, de l'analogie et de l'emboîtement.

EN GUISE DE CONCLUSION

Le mythe de l'éternel retour ou *Numero zero*

Arrivée au moment de la résorption de cette étude, nous souhaitons préciser d'abord que notre hypothèse de départ s'est pleinement confirmée. En effet, les univers des romans de notre corpus (modelés selon la théorie de l'*opera aperta*[1]), tout en étant clôturés du point de vue narratif, sont potentiellement « illimités » par leur extraordinaire complexité et profondeur.

Dans la première partie de la thèse, consacrée aux débuts théoriques et narratifs de notre auteur, nous avons voulu montrer que le monde de la fiction est un monde de l'infiniment petit qu'on pourrait situer (théoriquement) au niveau de notre psyché. Cette idée n'est pas personnelle, car nous avons repris ici la théorie de Stéphan Lupasco qui mettait en analogie l'univers psychique et le « quantique » de l'être humain. Copies fidèles des réalités macrophysiques (grâce au principe de « véracité » de la poétique d'Umberto Eco), les compositions narratives du romancier Eco *reflètent en petit* et mettent en *abyme* notre monde de référence. Nous avons rapproché cette espèce particulière de mise en abyme de l'ouverture de second degré par laquelle l'œuvre peut rejoindre l'infini des combinatoires possibles. Selon nous, l'étendue des combinatoires se réalise par une triple dynamique, celle des trois intentions du texte (théorie exposée dans *Lector in fabula*).

La théorie d'Umberto Eco des *trois intentions* du texte affirme qu'une œuvre produit du sens indépendamment de la volonté de l'instance créatrice (ou énonciatrice).

[1]L' « ouverture » de l'œuvre, théorisée au début des années soixante, devient plus tard un principe de sa création narrative. Tous ses romans sont configurés suivant le *credo* qu'une œuvre d'art (livre, tableau, sculpture, composition musicale) est un *objet-message* fondamentalement *ambigu*, une pluralité de signifiés qui coexistent en un seul signifiant.

Indépendamment de son créateur, l'œuvre développe une volonté personnelle et génère une combinatoire interne. En même temps, il faut rattacher à ses deux *forces* agissantes l'énergie mentale et affective de ses lecteurs (l'« intentio lectoris ») qui, en générant toujours et toujours de nouvelles interprétations, actualise et enrichit l'œuvre. Quant à la consubstantielle « intentio auctoritas », elle laisse s'entrevoir dans la trame narrative les projets sémiotiques de son auteur. Nous avons vu que, lorsque ces « desseins » sont puissamment réitérés, cette technique porte le nom de mise en abyme herméneutique.

Le chapitre consacré à l'investigation des premiers « exercices narratifs » d'Umberto Eco, les pastiches *Nonita* (1959), *Esquisse d'un nouveau chat* (1961) et *Lettre à mon fils* (1964), nous a permis de situer la recherche de son œuvre dans un contexte historique et culturel, de reconstituer les étapes de sa création et de discerner quelques principes de poétique narrative que l'écrivain mettra en application, quelques décennies après, dans ses romans. Très utile à la compréhension de l'agencement de ses romans, notre courte étude diachronique nous a facilité l'identification de nombreux types de mise en abyme présents dans son œuvre romanesque.

Centrée principalement sur l'analyse du texte, la seconde partie de notre travail a porté sur les formules de composition de trois œuvres « médiévales » d'Umberto Eco : *Il nome della rosa, Baudolino* et *Il Pendolo di Foucault*. Parmi les « ruses » narratives, l'écrivain accorde une place d'honneur à la technique de la mise en abyme. Nous y avons examiné les situations les plus caractéristiques où la fiction dédoublait ses narrateurs, ses personnages et ses contenus narrés à des échelles différentes du texte. Nous avons alloué un espace assez étendu à l'analyse des similitudes existant entre le macro-récit et les micro-séquences qui le composent. Une étonnante surprise fut la découverte d'une fonction narrative très précise donnée aux multiples niveaux de réalité exposés dans le texte (la veille, le rêve, le ravissement extatique, la vision, etc.). Nous avons remarqué que les récits décrivant les états de conscience des personnages sont, dans la plupart des cas, des récits secondaires où apparaissent un certain nombre de motifs qui, se répétant d'un micro-récit à l'autre, redoublent des aspects importants de la macrostructure romanesque. Les similitudes qui s'établissent entre ces micro-récits nous ont conduite vers une théorie « holistique » de la narrativité d'Eco. Suivant les préceptes de la pensée esthétique de Luigi Pareyson, le romancier a bâti une poétique narrative « fractale » envisageant que chacun des récits

secondaires se reflète dans les autres micro-récits, et que chacun réfléchisse, à sa manière, l'ensemble qui les englobe.

Enfin, la troisième étape de la thèse a continué l'analyse sur le texte, abordant les trois autres romans d'Umberto Eco : *L'isola del giorno prima, Il cimitero di Praga* et *La misteriosa fiamma della regina Loana.* L'étude de ces trois œuvres nous a révélé le fait que, par le biais de sa nature réfléchissante, la mise en abyme est une technique structurante du récit romanesque. Vue sous cet angle, la mise en abyme nous permet d'avoir une vision en hauteur sur la construction de ces trois mondes narratifs. Elle nous a montré, une fois de plus, que par le biais des récits emboîtés, de l'itération et de l'analogie, le romancier aboutit à créer des formes rythmées et réflexives qui modulent énergiquement l'espace intérieur de l'œuvre. Leur structuration *en abyme* part toujours de la formule esthétique évoquée plus haut - *pars pro toto*, qui rend cet espace rhizomique plus explicite et plus intelligible pour les lecteurs.

Si notre analyse s'est avérée féconde et inspiratrice ce fut grâce au caractère transdisciplinaire de l'œuvre romanesque d'Umberto Eco, qui ne cesse d'éblouir et d'émerveiller son lecteur. À vrai dire, nous n'avons rien fait d'autre que de nous laisser séduire par celle-ci et de proposer une herméneutique en harmonie avec une écriture profonde, vivante et ouverte au jeu infini des interprétations. C'est pourquoi nous considérons que notre contribution totalement originale est due, d'un côté, au fait qu'essayant d'isoler les fragments de texte susceptibles d'être de mises en abyme, et les examinant ensuite, nous avons décelé deux types inédits de « construction en abyme », propre à l'écriture fictionnelle d'Umberto Eco : taxinomique et ontologique. D'un autre côté, en partant des éléments de poétique explicite (les déclarations de l'écrivain sur les « idées séminales » de ses créations) notre analyse textuelle nous a amenée à reconnaître l'élément itératif constitutif de la *singularité* du récit, et à le baptiser *abyssème*. Unité minimale et « centre du cyclone » narratif, l'*abyssème* nous a apporté beaucoup d'éclaircissements sur les secrets de « fabrication » de l'œuvre d'Umberto Eco. En effet, ce concept nous a aidée à mieux discerner la structuration de ses récits fictionnels, ainsi que les nombreuses « symétries » situées aux différents paliers narratifs.

La « quête » de cette merveilleuse œuvre littéraire souhaite se prolonger dans les « bois » du *Numero zero*, le septième roman d'Umberto Eco, qui vient de paraître juste au moment où nous nous apprêtons à achever notre étude. En continuant la démarche antérieure

(où nous avons accordé une attention particulière aux imbrications de la construction narrative), nous souhaitons voir quels sont les principes qui soutiennent l'ossature de cette œuvre qui se veut, dès ses premières pages, un retour aux commencements de l'écriture littéraire de son créateur.

Dès le motto « Only connect », le lecteur ressent un air de familiarité avec l'histoire des personnages du *Pendolo di Foucault*. En effet, à la question sur la germination du *Numero zero*, adressée par le journaliste et l'écrivain Roberto Cotroneo au lancement du livre en Italie, le romancier avoue que l'idée séminale lui est venue après avoir fini l'écriture du *Pendule*. La thématique du roman tourne également autour du syndrome du complot. Mais, conformément au principe de la poétique narrative d'Eco, toutes les histoires racontées dans la fiction reproduisent des faits réels. Et même le seul personnage inventé, Romano Braggadocio, rappelle l'histoire du grand-père de l'écrivain racontée dans l'un des entretiens[1] :

> « Mio nonno era un trovatello e come sa il cognome in questi casi era inventato da un impiegato comunale. Se era un sadico poteva assegnarti anche Ficarotta, nel caso di mio nonno l'impiegato era sadico solo a metà, e aveva una certa cultura... [2]».

Même si l'écrivain le peint d'une façon très négative, dans une interview il dit que Braggadocio est né d'une histoire vraie : celle d'un certain Pecorelli, un journaliste qui avait une agence de journalisme et qui publiait un magazine d'actualité sur toutes les personnalités italiennes importantes. Un jour, devenu sans doute incommode à quelqu'un, ce journaliste est retrouvé assassiné. De même, le suspicieux Braggadocio (qui se vente d'avoir découvert une mégaconspiration de l'histoire de l'après-guerre : la fausse mort de Mussolini et les manœuvres macabres des organisations secrètes de type *stay-behind* pour préparer son retour au pouvoir) aura le même sort. Ses habitudes sceptiques et soupçonneuses le placent dans la même famille que les personnages du *Pendolo* di Foucault : « Viviamo nella menzogna e, se sai che ti mentono, devi vivere nel sospetto. Io sospetto, sospetto sempre[3] », confie Braggadocio à son collègue de rédaction.

---

[1]Eco Umberto, « La langue imparfaite des images », entretien avec A. Wrona et F. Lambert, dans *L'expérience des images*, Editions INA (Institut national de l'audiovisuel), Val-de-Marne, 2011, pp. 7-48.

[2]*Numero zero*, 1ère édition Bompiani, Milan, janvier 2015, p. 32 ; « Mon grand-père était un enfant trouvé et comme vous le savez, le patronyme, dans ces cas-là, était inventé par l'employé de la mairie. Si c'était un sadique, il pouvait même vous affubler d'un Fentecon. Dans le cas de mon grand-père, l'employé n'était qu'à moitié sadique, et il avait une certaine culture… » (traduit de l'italien par Jean-Noël Schifano, Éditions Bernard Grasset, Paris, 2015, p. 34).

[3]Ibidem, p. 42.

Les liens de parenté du *Numero zero* avec la seconde œuvre romanesque d'Umberto Eco ne s'arrêtent pas ici. En étant persuadés qu'ils étaient pourchassés, Casaubon et Colona se cachent et consignent leurs aventures et la peur dévastatrice qu'ils ressentent.

« Che cosa faccio ora? Se metto il naso fuori, rischio. Mi conviene aspettare qui, al massimo loro sono fuori e aspettano che esca. E io non esco. In cucina ci sono vari pacchetti di cracker e scatolette di carne. Da ieri sera mi è rimasta anche mezza bottiglia di whisky. Può servire perfar passare un giorno o due. Mi verso due gocce (e poi magari altre due gocce, ma solo nel pomeriggio perché a bere di mattina ci si instupidisce) e cerco di riandare all'inizio di questa avventura, senza neppure bisogno di consultare il dischetto perché rammento tutto, almeno per ora, con lucidità.

La paura di morire dà fiato ai ricordi[1] ».

Abritant une mise en abyme de l'énonciation, ce fragment de texte rappelle l'épisode du *Pendolo di Foucault*, où Casaubon se réfugie dans la maison de campagne de son ami Belbo.

Mais, outre les relations avec *Il Pendolo di Foucault*, ce livre « communique » avec les autres livres d'Eco. Un bout de phrase du *Numero zero* : « …chiamatemi Ismaele » (p. 13) rappelle *La misteriosa fiamma della regina Loana*, où le personnage amnésique dit à son médecin : « Chiamatemi... Ismaele? » (p. 10). Un autre exemple de cette *communication secrète* entre les œuvres de l'écrivain, est le passage où Colonna parle de son activité de *ghost writer* :

« Intanto sognavo quello che sognano tutti i perdenti, di scrivere un giorno un libro che mi avrebbe dato gloria e ricchezza. Per imparare come si faceva a diventare un grande scrittore ho fatto persino il negro (o *ghost writer* come si dice oggi, per essere politicamente corretti) per un autore di libri gialli, il quale a sua volta per vendere firmava con un nome americano, come gli attori degli spaghetti western. Ma era bello lavorare nell'ombra, coperto da due sipari (l'Altro, e l'altro nome dell'Altro)[2] ».

---

[1]Ibidem, p. 19; « Qu'est-ce que je vais faire à présent ? Si je mets le nez dehors, c'est risqué. J'ai intérêt à attendre ici, au pire, ils sont dehors et attendent que je sorte. Et moi, non, je ne sors pas. Dans la cuisine, il y a plusieurs paquets de crackers et des conserves de viande. Il me reste aussi une demi-bouteille de whisky. Ça peut servire pour me faire passer un jour ou deux. Je me verse deux gouttes (et puis pourquoi pas deux autres gouttes, mais l'après-midi seulement, car à boire le matin, on s'abrutit) et j'essaie de revenir au début de cette aventure, sans avoir besoin de consulter la disquette parce que je me rappelle tout, du moins pour le moment, avec lucidité. /La peur de mourir donne du souffle aux souvenirs » (trad. par Jean-Noël Schifano, pp. 21-22).

[2]Ibidem, p. 18; trad. de Jean-Noël Schifano, p. 20 : « En attendant, mon rêve était celui de tous les perdants : écrire un jour un livre qui m'apporterait gloire et richesse. Dans le but d'apprendre comment on arrivait à devenir un grand écrivain, j'ai même fait le nègre (ou le *ghost writer* comme on dit aujourd'hui, histoire d'être politiquement correct) pour un auteur de séries noire qui, à son tour, signait pour mieux vendre d'un nom

Ce travail « dans l'ombre » du personnage-narrateur « dénonce » les « angoisses » d'Umberto Eco, à l'époque où il était un narrateur débutant, et dont nous parle aussi (comme nous l'avons déjà vu dans la première partie de la thèse) le narrateur extradiégétique de *Il nome della rosa* :

« In conclusione, sono pieno di dubbi. Proprio non so perché mi sia deciso a prendere il coraggio a due mani e a presentare come se fosse autentico il manoscritto di Adso da Melk. Diciamo : un gesto di innamoramento. O, se si vuole, un modo per liberarmi da numerose e antiche ossessioni[1] ».

Pour se libérer de ces « obsessions », le romancier avait décidé de parler par la bouche d'un « Autre » : un narrateur diégétique. Par le biais de cette voix ou instance du texte, il lui est plus l'aise de raconter une histoire. Il s'est senti libéré de soupçons, mais pas des 'écho de l'intertextualité (« libero dai sospetti ma non dagli echi dell'intertestualità[2] »), c'est pourquoi le narrateur du *Numero zero* abandonne l'écriture personnelle et préfère se cacher derrière un double, derrière un « masque », celui de l'Autre (la personne pour laquelle il écrit le livre) et le pseudonyme de cet Autre :

« Scrivere un giallo altrui era facile, bastava imitare lo stile di Chandler, o alla peggio di Spillane; ma quando ho provato a buttar giù qualcosa di mio, mi sono accorto che per descrivere qualcuno o qualcosa rinviavo a situazioni letterarie : non ero capace di dire che un tale passeggiava in un pomeriggio terso e chiaro, ma dicevo che andava "sotto un cielo da Canaletto". Mi sono poi reso conto che così faceva anche D'Annunzio (…).

Se D'Annunzio era un cattivo scrittore, non voleva dire che dovessi esserlo anch'io. Per liberarmi del vizio della citazione mi sono deciso a non scrivere più[3] ».

Ce passage nous parle de la technique de la citation, pratiquée souvent par l'écrivain Eco. L'ekphrasis et l'hypotypose sont des formes sublimées de cette technique, et nous avons vu que ces procédés littéraires sont utilisés à profusion dans tous ses romans. À la description

---

américain, comme les acteurs des westerns spaghetti. Mais c'était bon de travailler dans l'ombre, à l'abri de deux rideaux (l'Autre, et l'autre nom de l'Autre).

[1]*Il nome della rosa*, p. 15; « En conclusion, je suis plein de doutes. Je ne sais vraiment pas pourquoi je me suis décidé à prendre mon courage à deux mains et présenter comme s'il était authentique le manuscrit d'Adso de Melk. Disons : un geste d'énamouré. Ou, si on veut, une façon de me libérer de nombreuses et anciennes obsessions ».

[2]*Postille al* « Nome della rosa », p. 513.

[3]*Numero zero*, pp. 18-19; « Écrire un polar pour autrui c'était facile, il suffisait d'imiter le style de Chandler, ou au pire de Mickey Spillane; mais quand j'ai essayé de jeter sur papier quelque chose de mon cru, je me suis rendu compte que, pour decrier un individu ou un objet, je renvoyais à des situations littéraires: je n'étais pas capable de dire qu'untel se promenait par un après-midi sans nuages et limpide, mais je disais qu'il allait « sous un ciel de Canaletto ». Et puis je me suis aperçu que D'Annunzio procédait de même… ». (…) / Si D'Annunzio était un mauvais écrivain, ça ne voulait pas dire qu'il fallait que je le sois moi aussi. Afin de me libérer du vice de la citation, j'ai décidé de ne plus écrire » (trad. Jean-Noël Schifano, p. 21).

taxinomique de l'ossuaire de l'église San Bernardino alle Ossa l'écrivain combine ces deux procédés afin de rendre très vivant un espace de la mort. Visités dans sa jeunesse, des endroits comme l'ossuaire et le *putridarium* l'ont tellement impressionné qu'il les a peints aussi dans ses romans antérieurs *Il nome della rosa* et *Baudolino* :

« Teste di morto erano stipate in alte nicchie tra lesena e lesena, scatole di ossa, teschi disposti a modo di croce incastonati in un mosaico di pietruzze biancastre che erano altre ossa, forse frammenti di colonne vertebrali, giunti articolari, clavicole, sterni, scapole, coccigi, carpi e metacarpi, rotule, tarsi, astragali, che so? Si elevavano dappertutto edifici di ossame che conducevano verticalmente l'occhio sino a una volta tiepolesca, essa luminosa, gaia in un pulviscolo di nuvole rosa e cremose tra cui aleggiavano angeli e anime trionfanti. Su una scansia orizzontale sopra la vecchia porta sbarrata si allineavano, come barattoli in porcellana negli armadi di un farmacista, crani dalle orbite spalancate. Nelle nicchie a livello di visitatore, protette da una griglia a larghe maglie dove si potevano infilare le dita, le ossa e i crani erano stati resi lucidi e levigati dal tocco plurisecolare di mani o devote o necrofile, come il piede della statua di san Pietro a Roma. I teschi, a occhio, erano almeno un migliaio, le ossa più minuscole non si potevano contare, sulle lesene campeggiavano monogrammi di Cristo costruiti con tibie, che parevano sottratte ai *Jolly Rogers* dei pirati della Tortuga[1] ».

La passion du romancier pour l'*ineffable* revêt ici la forme d'une énumération d'os du corps humain, qui n'est pas très étendue, mais qui suggère la multitude, l'infinité des os abrités dans les souterrains de cette église. Et celui-ci n'est pas le seul inventaire du livre, où d'autres listes se succèdent : de marques de voitures, d'ordres de chevalerie, de tics langagiers des journalistes, le rapport d'autopsie de Mussolini, etc.

Le rôle de Maia Fresia est similaire à celui de Lia. Les deux femmes démontrent qu'il existe toujours un « double » à toute réalité. Lia montre à Casaubon que le message des Templiers n'est en réalité qu'une simple liste de courses d'un marchand. Pareillement, Maia démystifie les soupçons de Colonna à propos du robinet fermé, peut-être par la dame de ménage et pas forcément par des agents secrets. On peut considérer cette démarche des

[1]Ibidem, pp. 166-167; « Des têtes de mort étaient empilées dans de hautes niches, entre les pilastres, des boîtes d'os, des crânes disposés en forme de croix sertis dans une mosaïque de pieraille blanchâtre faite d'autres os, peut-être des fragments de colonnes vertébrales, des articulations, des clavicules, des sternums, des omoplates, des coccys, des carpes et des métacarpes, des rotules, des tarses, des astragales, que sais-je ? Partout s'élevaient des édifices d'ossements qui attiraient l'œil vers le haut jusqu'à une voûte à la Tiepolo, lumineuse, gaie dans une poussière de nuages roses et crémeux entre lesquels flottaient des anges et des âmes triomphantes. Sur un entablement horizontal, au-dessus de la vieille porte barricadée, s'alignaient tels des bocaux de porcelaine dans les armoires d'un pharmacien, des crânes aux orbites écarquillées. Dans les niches, au niveau visiteur, protégés par une grille à larges mailles où on pouvait glisser les doigts, les os et les crânes étaient devenus brillants, patinés par le toucher pluriséculaire de mains dévotes ou nécrophiles, comme le pied de la statue de saint Pierre à Rome. À vue de nez, il y avait au moins un millier de têtes de mort, impossible de compter les os plus petits, sur les pilastres ressortaient des monogrammes du Christ fabriqués avec des tibias qui paraissaient soustraits aux Jolly Roger des pirates de la Tortue (trad. Jean-Noël Schifano, pp. 167-168).

personnages féminins d'Eco comme une mise en abyme herméneutique. C'est dans ce procédé narratif de la mise en abyme de l'interprétation que réside toute efficacité du récit de *Numero zero*. Afin d'inciter à une lecture active, critique, l'écrivain devient parfois subversif : d'un côté il crée une atmosphère de conspiration paranoïaque, mais d'un autre côté, il fait savoir au lecteur que tout ce qui est raconté dans la fiction a un point d'ancrage dans la réalité: l'opération Gladio, la loge maçonnique Propaganda Due, la tentative d'assassinat du pape Jean Paul, le coup d'état de Junio Valerio Borghese, etc. Un autre exemple de mise en abyme herméneutique est le fait que le livre que le narrateur est chargé d'écrire doit raconter le contraire, l'opposé de ce qui s'est passé dans la rédaction de ce journal destiné *ab initio* comme instrument de chantage. Le titre du roman renvoie à l'activité de rédaction de ce journal fantomatique, inexistant, où les personnages inventent des numéros zéro qui ne sortiront jamais.

Une magistrale mise en abyme est illustrée par l'épisode où le couple regarde à la télé le film documentaire diffusé par la BBC :

« Sino a che non si è arrivati a questa sera, quando abbiamo acceso la TV e quasi per caso siamo caduti su un programma di Corrado Augias che presentava una produzione inglese trasmessa dalla BBC proprio il giorno prima, *Operation Gladio.* Abbiamo guardato affascinati, senza parlare.

Sembrava un film sceneggiato da Braggadocio, c'era tutto quello che Braggadocio aveva fantasticato, e qualcosa di più, ma le parole erano commentate da immagini e altri documenti, ed erano dette da personaggi anche famosi. Si partiva dalle malefatte dello *stay-behind* belga, si scopriva che l'esistenza di Gladio veniva rivelata sì ai presidenti del consiglio, ma solo a quelli di cui la CIA si fidava, per esempio Moro e Fanfani ne erano stati tenuti all'oscuro, apparivano a pieno schermo dichiarazioni di grandi spioni come "L'inganno è uno stato della mente, ed è la mente di uno stato"[1] ».

Par le biais du film (où sont présentés tous les scénarios et les conspirations imaginés par Braggadocio), le récit se dédouble et suscite le vertige et l'angoisse. Surtout chez un

[1]Ibidem, pp. 209-210; « Les journées filèrent ainsi, jusqu'au fameux soir, où nous avons allumé la télé et sommes tombés, presque par hasard, sur une émission de Corrado Augias qui présentait une production anglaise diffusée la veille par la BBC, Opération Gladio. / Nous avons regardé fasciné, sans souffler mot. / On aurait dit un film mis en scène par Braggadocio: il y avait tout ce qu'il avait échafaudé, et un peu plus, mais les mots étaient illustrés par des images et autres documents, et ils étaient même commentés par des personnages célèbres. On parlait des méfaits du stay-behind belge, on découvrait que l'existence de Gladio était connue des seuls présidents du Conseil auxquels la CIA se fiait (par exemple, on avait laissé Moro et Fanfani dans l'ignorance), en plein écran s'inscrivaient les déclarations de grands espions comme "La mystification est un état d'esprit, et c'est l'esprit d'un Etat". » (trad. Jean-Noël Schifano, pp. 211-212).

lecteur qui a la curiosité de vérifier sur Internet l'authenticité des faits narrés dans le roman, car ce film documentaire existe vraiment et il a été diffusé le soir du 10 juin 1992, exactement comme l'indique Colonna dans son récit. Et la citation « L'inganno è uno stato della mente, ed è la mente di uno stato », l'épigraphe de cette émission, appartient à James Jesus Angleton, head of CIA Counter Intelligence, pendant une vingtaine d'années (1954-1974). Jean-Noël Schifano a très bien traduit en français cette phrase clé du code du récit : « La mystification est un état d'esprit, et c'est l'esprit d'un État ».

Numero zero respecte le modèle de construction narrative des autres romans d'Eco. L'*incipit* : « Questa mattina non colava acqua dal rubinetto » (« Ce matin, l'eau ne coulait plus au robinet ») nous place au cœur du présent diégétique : le matin du 6 juin 1992. Très important dans l'économie du récit l'épisode du robinet fermé suscite la curiosité chez le lecteur. En s'ouvrant sur l'image d'un moment inquiétant de l'histoire (qui restera finalement nimbé de mystère), le roman captive tout de suite. Placée entre avril et juin de l'année 1992, l'action diégétique est exposée d'une façon intercalée, avec des enjambées narratives en *aval* et en *amont* du présent diégétique. Ainsi, après incipit *in medias res*, dès la seconde partie du premier chapitre sont évoqués des événements passés une quarantaine d'année auparavant. Par le biais de l'analepse, Eco joue avec l'ordre dans lequel l'histoire est racontée. Du deuxième au quinzième chapitre, on assiste à un défilé d'événements antérieurs. Les deux chapitres suivants reviennent au 6 juin, le présent de l'intrigue. Le récit « avale sa queue » complètement à la fin du seizième chapitre : « E questa mattina non colava acqua dal rubinetto ». Daté du 11 juin 1992, le dernier chapitre du livre relate des actes des jours précédents où le narrateur s'est « barricadé » dans la maison de peur qu'il ne soit lui aussi traqué par les assassins de Braggadocio. On y raconte aussi l'épisode de la veille (le 10 juin) où les deux personnages visionnent le film sur l'opération Gladio. Récit emboîté destiné à refléter une grande partie de l'œuvre, cette scène constitue la mise en abyme principale du roman. Dans les autres romans d'Eco, des livres, des sculptures, des films artistiques, des compositions musicales apparaissaient au cœur de la fiction pour mieux raconter l'histoire ou pour mieux accentuer les nuages fractals de la construction narrative. Dans le même but, le film documentaire introduit ici permet à l'œuvre de se réfléchir elle-même, de se penser au sein d'elle-même. La fonction de ce passage du livre est également celle de faire réfléchir le lecteur sur l'amalgame de vérité, d'illusion, de tromperie ou de fausseté qui compose son monde de référence, où le plus souvent la réalité est un « trompe-l'œil » qui change de « couleur » selon les intérêts de son « Commandeur ».

Tout comme dans les expériences narratives précédentes, l'écrivain met dans cette septième fiction romanesque beaucoup d'éléments autobiographiques. L'activité du personnage-narrateur montre certaines analogies avec l'activité de son créateur, qui depuis une trentaine d'années écrit des articles et publie des essais sur le journalisme. En plus de cela, lecteur-correcteur d'encyclopédies et de manuscrits d'écrivains débutants, Colonna rappelle le jeune Umberto Eco et la verve de sa rubrique *Diario minimo* de la revue *Il Verri*, où il écrivait des recensions parodiques d'œuvres et de textes célèbres : la Bible, *À la recherche du temps perdu* de Proust, *Les fiancés* d'Alessandro Manzoni, le *Don Quijote de Cervantes*, *La Divine comédie de Dante*, l'*Odyssée* de Homer, *La Critique de la raison pratique* de Kant, le *Procès* de Kafka et bien d'autres livres encore.

Une spirale invisible assemble et fait vibrer à l'unisson les sept œuvres romanesques d'Umberto Eco. Grâce à une ingénierie narrative d'une grande finesse et complexité, le romancier a bâti des « mondes possibles », qui effleurent de partout le nôtre. La lecture de chacun de ses romans est un véritable pèlerinage du savoir, elle transpose l'esprit du lecteur dans un état de disponibilité envers la connaissance.

BIBLIOGRAPHIE

Romans d'Umberto Eco :

Umberto Eco, *Il nome della rosa*, Éditions Fabbri-Bompiani, Milan, **1980,** trad. fr. de Jean-Noël Schifano, Éditions Grasset et Fasquelle, Paris, 1982 (et 2013 éd. revue et corrigée par l'auteur).

Umberto Eco, *Il pendolo di Foucault*, Gruppo Editoriale Fabbri-Bompiani, Milan, **1988,** trad. fr. de Jean-Noël Schifano, Éditions Grasset et Fasquelle, Paris, 1990 (et 2013 éd. revue et corrigée par l'auteur).

Umberto Eco, *L'isola del giorno prima*, Bompiani, Milan, **1994**, trad. en fr. de Jean-Noël Schifano, Éditions Grasset et Fasquelle, Paris, 1996.

Umberto Eco, *Baudolino*, Éditions Bompiani, Milan, **2000,** trad. fr. de Jean-Noël Schifano, Éditions Grasset et Fasquelle, Paris, 2002.

Umberto Eco, *La misteriosa fiamma della regina Loana*, Éditions Bompiani, Milan, **2004,** trad.fr. de Jean-Noël Schifano, Éditions Grasset et Fasquelle, Paris, 2005.

Umberto Eco, *Il cimitero di Praga*, Éditions Bompiani, Milan, **2010,** trad. fr. de Jean-Noël Schifano, Éditions Grasset et Fasquelle, Paris, 2011.

Umberto Eco, *Numero zero*, Éditions Bompiani, Milan, **2015**, trad. fr. de Jean-Noël Schifano, Éditions Grasset et Fasquelle, Paris, 2015.

OUVRAGES :

Amélineau, Emile
1975. *Pistis Sophia*. *Ouvrage gnostique*, traduction du copte en français et introduction d'Amélineau E., Éditions Arché, Milano.

Austin, L. John
1962. *How to do things with word*, trad. en fr. *Quand dire c'est faire*, Seuil, Paris, 1970.

Bagy, Ivan
2010. *Le grand livre des créatures fantastiques*, éditeur [Saint-Victor-d'Épine] City.

Bal, Mieke
1977. *La Narratologie. Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes*, Éditions Klincksiek, collection « Les instances du récit », Paris.

Baltrusaitis, Jurgis
1960. *Réveils et prodiges, le gothique fantastique*, Armand Colin, Paris.
2008. *Le Moyen Âge fantastique. Antiquités et exotismes dans l'art gothique*, Éditions Flammarion, Paris.

Bayard, Florence
2010. *Formes et difformités médiévales*, hommage à Claude Lecouteux, sous la direction d'Astrid Guillaume, Presses de l'Université Paris-Sorbonne.

Benton, R. Janetta. *Bestiaire médiéval. Les animaux dans l'art du Moyen Âge*, traduit de l'anglais par Michèle Veubret, Éditions Abbeville, Paris, 1992.

Bohm, David
1980. *Wholeness and the Implicate Order*, trad. fr. *La Plénitude de l'univers*, Éditions du Rocher, Monaco,1987.
1987. *Science, Order and Creativity*, trad. fr. *La Conscience et l'univers*, Éditions du Rocher, Monaco, 1990.

Boutot, Alain
1993. *L'invention des formes. Chaos-Catastrophes-Fractales-Structures dissipatives-Attracteurs étranges*, Éditions Odile Jacob, collection « Philosophie », Paris.

Brasey, Édouard

2006. *L'encyclopédie du merveilleux*, éditeur le Pré aux clercs, Paris.

Brenon, Anna

1997. *Les cathares. Pauvres du Christ ou Apôtres de Satan* ?, Gallimard, Paris.

Butor, Michel
1992. Essais sur le roman, Paris, Gallimard, collection « Tel ».

Callaey, Frédégand
1911. *L'Idéalisme Franciscain Spirituel au XIVe siècle. Étude sur Ubertin de Casale*, recueil de travaux de l'Université de Louvain.

Canovas, Frédéric,
2000. *L'Écriture rêvée*, L'Harmattan, Paris.

Capozzi, Rocco
1997. *Reading Eco: An Anthology*, Indiana University Press.

Chélini, Jean

1991. *Histoire religieuse de l'Occident médiéval*, Hachette Littératures, collection dirigée par Joël Roman, Éditions Hachette, Paris.

Cohn, Norman
1983. *Les Fanatiques de l'Apocalypse*, Éditions Payot, Paris.

Corbellari, Alain (dir)
2007. *Le Rêve médiéval*, Librairie Droz, Genève.

Couliano, Ioan Peter
1984. *Éros et magie à la Renaissance. 1484*, Éditions Flammarion, Paris.

Courtés, J.
1976. *Introduction à la sémiotique narrative et discursive : méthodologie et application*, Édition Hachette, Paris.

Curtius Ernst Robert
1956. trad. fr. *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin* par Jean Bréjoux, Presses Universitaires de France, Paris.

Dällenbach, Lucien
1977. *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Éditions du Seuil, Paris.

Danielsson Ulf,
2009. *La physique racontée aux poètes et aux enfants*, traduit du suédois par Anna Herbert de La Portbarré, Éditions Robert Laffont, Paris.

De Lubac, Henri
1978. *La Postérité spirituelle de Joachim de Flore*, Éditions Lethielleux, Paris.

Delumeau, **Jean**
1999. *La peur en Occident*, Hachette, Paris.

Dragonetti, Roger
1987. *Le Mirage des sources : l'art du faux dans le roman médiéval*, Éditions du Seuil.

Eco, Umberto
1962. *Opera aperta*, Bompiani, Milan, trad. en fr. par Chantal Roux, Éditions du Seuil, 1965.
1963. *Diario minimo*, Milan, Mondadori, trad. en fr. *Pastiches et postiches*, par Bernard Guyader, Éditions Messidor, 1988 (et Éditions Grasset et Fasquelle, 2005).
1968. *La struttura assente*, Bompiani, Milan, trad. fr. Éditions Mercure de France, 1972.
1970. *Il problema estetico in Tommaso d'Aquino,* Bompiani, Milan, trad. fr. par Maurice Javion, Presses Universitaires de France, Paris, 1996.
1971. *Cent'anni dopo, Il ritorno dell'intreccio*, Bompiani, Milano.
1973. *Beato di Liebana*, éditeur Franco Maria Ricci, Milan, trad. fr. par Mario Fusco, Paris, 1982.
1976. *Il superuomo di massa*, Cooperativa Scrittori, Milan, éd. revue Bompiani, Milan, 1978, trad. fr. par Myriem Bouzaher, Grasset, 1993.
1976. *A Theory of Semiotics*, Indiana University Press, trad. fr. (partielle) *La Production des signes*, Librairie Générale Française, collection « Le Livre de poche », Paris, 1992.
1979. *Lector in fabula*, Bompiani, Milan, trad. fr. par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 1985.
1985. *Sugli specchi e altri saggi*, Éditions Bompiani, Milan.

1993. *La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea*, Laterza, Bari, trad. fr. *La Recherche de la langue parfaite dans la culture européenne*, par Jean-Paul Manganaro, Éditions du Seuil, Paris, 1994.
2003. *Dall'albero al labirinto*, Bompiani, Milan, trad. fr. *De l'arbre au labyrinthe*, par Hélène Sauvage, Grasset et Fasquelle, 2010.
2009. *Vertigine della lista*, trad. fr. *Vertige de la liste*, par Myriem Bouzaher, Flammarion, Paris, 2009.
2011. *Confessions of a Young Novelist*, Harvard University Press, trad. fr. par François Rosso, Éditions Grasset et Fasquelle, Paris, 2013.
2011. *Costruire il nemico e altri scritti occasionali*, Milano, Bompiani, trad. fr. *Construire l'ennemi*, Éditions Grasset, 2014.
2013. *Storia delle terre e dei luoghi leggendari*, Bompiani, Milan, trad. fr. *Histoire des lieux de légende*, Éditions Flammarion, Paris, 2013.

Eisner, Will
2005. *Le Complot. L'Histoire secrète des Protocoles des Sages de Sion*, préface d'Umberto Eco, traduit de l'anglais (Etats-Unis) par Pierre-Emmanuel Dauzat, Éditions Grasset, Paris.

Fabre, Daniel

1992. *Carnaval ou la fête à l'envers*, Éditions Gallimard, Paris.

Field, Michael (et Martin Golubitsky)
1992. *Symmetry in Chaos*, Oxford University, trad. fr. par Christian Jeanmougin : *La Symétrie du chaos. À la recherche des liens entre mathématique, art et nature*, InterÉditions, Paris, 1993.

Gassendi, Pierre
1624. *Exercitationes Paradoxicae Adversus Aristotelos*, traduction du latin *Dissertation en forme de paradoxes contre les aristotéliciens*, par Bernard Rochot, Vrin, Paris, 1959.

Genette, **Gérard**
1966. *Figures I*, Seuil, Paris.
1972. *Figures III*, Seuil, Paris.
1972. *Discours du récit*, Seuil, Paris.
1983. *Nouveau discours du récit*, Seuil, Paris.
1991. *Fiction et Diction*, Seuil, Paris.

Gide, André
1948. *Journal* 1889-1939, Éditions Gallimard, collection « Bibliothèque de la Pléiade », Paris.

Gollut, Jean-Daniel
1993. *Conter les rêves. La narration de l'expérience onirique dans les œuvres de la modernité*, José Corti, Paris.

Gorceix, Bernard
1970. *La Bible des Rose-Croix*, Presses Universitaires de France, Paris.

Gouguenheim, Sylvain

1996. *La Sibylle du Rhin.Hildegarde de Bingen, abbesse et prophétesse rhénane*, Publications de la Sorbonne, Paris.

Gritti, Jules
1991. *Umberto Eco*, Éditions Universitaires, Paris.

Grof, Stanislav
1998. The Cosmic game: Explorations of the frontiers of human consciousness, Richard D. Mann, éditeur, State University of New York, trad. fr. *Le Jeu cosmique*, Éditions du Rocher, Monaco, 1998.

Hamon, Philippe
1983. *Le Personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Emile Zola*, Éditions Droz, Genève.

Heck, Christian (et Rémy Cordonnier)
2011. *Le bestiaire médiéval. L'animal dans les manuscrits enluminés*, Éditions Citadelles et Mazenod, Paris.

Herman, Jan (et Hallyn Fernand)
1999. *Le Topos du manuscrit trouvé*, Actes du colloque de Louvain, mai 1997, Éditions Peeters, Louvain-Paris.

Irénée de Lyon
Adversus Hæreses, trad. fr. *Contre les hérésies. Dénonciation et réfutation de la prétendue gnose au nom menteur*, par Adelin Rousseau, Éditions du Cerf, Paris, 1991.

Lecouteux, Claude
1995. *Au-delà du merveilleux: des croyances du Moyen Âge*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.
1999. *Les Monstres dans la Pensée médiévale européenne*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, Paris.

Le Goff, Jacques
1964. *La Civilisation de l'Occident médiéval* Éditions B. Artaud (éd. revue Flammarion, 1982).
1977. *Un autre Moyen Âge*, Éditions Gallimard, Paris (éd. revue Gallimard, 1999).

Lupasco, Stéphane
1979. *L'Univers psychique*. *La fin de la psychanalyse*, Éditions Denoël/Gontier, Paris.

Mandelbrot, Benoît
1984. *Les Objets fractals*, Éditions Flammarion, Paris.

Meslin, Michel
1884. *Le Merveilleux. L'imaginaire et les croyances en Occident*, Éditions Bordas, Paris.

Michaux, Henri
1989. *L'Espace du dedans* : pages choisies (1927-1959), Gallimard, Paris.

Modesto, Christine
1992. *Studien zur Cena Cypriani und zu deren Rezeption*, Tübingen.

Movallali, Keramat
2007. *Contribution à la clinique du rêve. La psychanalyse et les neurosciences*, Éditions L'Harmattan, Paris.

Muchembled, Robert
2000. *Une Histoire du Diable.* XIIe-XXe siècle, Éditions du Seuil, Paris.

Muñiz-Huberman, Angelina
2007. *La Sombra que cobija*, Université de Mexique.

Nerlich, Michael
1989. *Apollon et Dionysos ou la science incertaine des signes, Montaigne, Stendhal, Robbe-Grillet*. Essai sur l'herméneutique à partir du corps vivant et l'aventure de la production esthétique, Éditions Dr. Wolfram Hitzeroth Verlag, Marburg.
2010. *Umberto Eco: Monographie*, Éditions Rowohlt Taschenbuch Verlag, Hambourg.
2010. *Umberto Eco*: *Die Biographie*, Éditions Narr Francke Attempto Verlag, Tübingen.

Nicolescu, Basarab
1995. *Nous, la particule et le monde*, Éditions Le Mail, Paris (2ème éd. Éditions du Rocher, Monaco, collection « Transdisciplinarité », 2000).
1996. *La Transdisciplinarité. Manifeste*, Éditions du Rocher, Monaco.
2009. *Qu'est-ce que la réalité*, Éditions Liber, Canada.

Omnès, Roland
1994. *Philosophie de la science contemporaine*, Éditions Gallimard, Paris.

Pareyson, Luigi
1954. *Estetica : teoria della formativita*, Turin (éd. revue Bompiani, Milan, 1988).
1995. *Ontologia della liberta. Il male e la soffreza*, Einaudi, Torino (posthume).

Queneau, Raymond
1943. *L'explication des métaphores, les Ziaux*, Éditions Gallimard, Paris.

Reuchlin, Johannes
1517. *De arte cabalistica*, Hagenhau, trad. fr. *La Kabbale* de François Secret, Éditions Aubier-Montaigne, 1973.

Prigogine, Ilya
1979. *La Nouvelle alliance*, Éditions Gallimard, Paris.

Ricardou, Jean
1967. *Problèmes du nouveau roman*, Éditions du Seuil, Paris.

Ricœur, Paul
1969. *Le Conflit des interprétations, essais d'herméneutique*, Éditions du Seuil, Paris.

Rousset, Jean
1954. *La Littérature de l'âge baroque en France*, Corti, Paris.

Sagnard, François
1947. *La Gnose Valentinienne et le témoignage de Saint Irénée*, Vrin, Paris.

Searle, John
1969. *Speech Acts* : an essay in the philosophy of language, Cambridge University Press, trad. fr. *Les Actes de langage : essai de philosophie du langage*, par Oswald Ducrot, Éditions Hermann, coll. « Savoir », Paris, 1972.
1979. *Expression and Meaning*: studies in the theory of speech acts, Cambridge University Press, trad. fr. *Sens et expression : études de la théorie des actes de langage*, par Joëlle Proust, Éditions de Minuit, 1982.

Spies, Virginie
2004. *La télévision dans le miroir*, Éditions L'Harmattan, Paris.

Stauder, Thomas
2012. *Gespräche mit Umberto Eco aus drei Jahrzehnten*, Verlag, Münster.

Thom, **René**
1974. *Modèles mathématiques de la morphogenèse : recueil de textes sur la théorie des catastrophes et ses applications*, Union générale d'éditions, Paris.

Thouzellier, Christine
1969. *Hérésie et Hérétiques. Vaudois, cathares, patarins, albigeois*, Éditions « Di Storia e Letteratura », Rome.

Verdon, Jean
2007. *Voyager au Moyen Âge*, Éditions Perrin, Paris (autres éd.1998, 2003).

Wolff-Quenot, Marie-Josèphe

1992. Bestiaire de pierre: le symbolisme des animaux dans les cathédrales, La Nuée bleue, Strasbourg.

ARTICLES :

Goulet, Alain
1996. « Le style à la lumière des fractales », « Elseneur », no. 11, Presses Universitaires de Caen.

Bal, Mieke
1978. « Mise en abyme et iconicité », « Littérature », no. 29.

Cadeddu, Giuseppe
2001. *Les chroniques fictionnelles d'Umberto Eco. L'Histoire carnavalisée*, dans *L'Histoire mise en œuvres*, actes du colloque de mai 2000, Publications de l'Université de Saint-Étienne.

Canovas, Frédéric
1996. « Forme et fonction de l'énoncé onirique dans le texte médiéval : l'exemple du Décaméron », « Neophilologus », vol. LXXX, no. 4.

Cohn, Dorrit
2005. « Métalepse et mise en abyme », dans *Métalepses : entorses au pacte de la représentation*, Actes du colloque sur la « Métalepse », John Pier, Jean-Marie Schaeffer (dir.), Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris.

Eco, Umberto
1983. *Postille a « Il Nome della Rosa »*, « Alfabeta », no. 49.
1987. *Notes sur la sémiotique de la réception*, Actes sémiotiques - Documents, IX, 81, l'Institut National de la Langue Française, Besançon.
1989. *De l'Œuvre ouverte au Pendule de Foucault*, « Magazine littéraire » no. 262.
2002. *De la manière de donner forme comme engagement et prise sur la réalité*, « Esthétique » no. 42, éditeur Jean Michel Place.
2004. « Sur les inconvénients et les avantages de la mort », dans *La Mort et l'Immortalité. Encyclopédie des savoirs et des croyances*, sous la direction de Frédéric Lenoir et Jean-Philippe de Tonnac, Éditions Bayard, Paris.
2011. « Le royaume du Prêtre Jean », dans *Le renversement du Ciel. Parcours d'anthropologie réciproque*, sous la direction d'Alain le Pichon et Moussa Sow, Éditions CNRS, Paris.

Goulet, Alain
1996. « Aux sources de la mise en abyme. La rétroaction du sujet sur lui-même », « Elseneur » no. 11, Presses Universitaires de Caen.

Faure, Charles (et Thierry Surace)
1994. « Le rasoir d'Occam et les lunettes d'Eco », « Actes du Centre de Sémiologie Romane », no. 6 : *De l'archaïque et du cryptique à la signifiance*, sous la direction de Pierre Barucco, Université de Nice, Sophia Antipolis.

Jakobson, Roman (et Claude Lévi-Strauss),
1962. « *Les Chats* de Charles Baudelaire », « L'Homme », no.1, tome 2.

Lapôtre, Arthur
1912. « La *Cena Cypriani* et ses énigmes », « Recherches de Science Religieuse », no. 1, Paris.

Lecouteux, Claude
1981. « Les Cynocéphales. Étude d'une tradition tératologique de l'Antiquité au XIIe siècle », « Cahiers de civilisation médiévale » de l'Université de Poitiers no. 2.

Le Goff, Jacques
1989, *Umberto Eco, forcément médiéval et terriblement moderne*, « Magasine littéraire », no. 262.

Meyer-Minnemann, Klaus (et Sabine Schlickers)
2007. « Les procédés de mise en abyme et de pseudo-diégèse : Beatus Ille d'Antonio Muňoz Molina », *Théorie du récit : apport de la recherche allemande*, sous la direction de John Pier, Presses universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq.
2010. « La mise en abyme en narratologie », *Narratologies contemporaines. Approches nouvelles pour la théorie et l'analyse du récit*, sous la direction de John Pier et Francis Berthelot, Éditions des archives contemporaines, Paris.

Moignet, Gérard
1978. « La grammaire des songes dans la Queste del Saint-Graal », « Langue Française » no. 40, Larousse, Paris.

Norris, David
1989. « Plus c'est la même rose », in *Italien Storytellers : Essays in Italian Narrative Literature*, sous la direction d'E. Haywood et C. O. Cuilleanain, Irish Academic Press, Dublin.

Prince, Gerald
1973. « Introduction à l'étude du narrataire », « *Poétique* » no.14.

Salwa, **Piotre**
2004. « Umberto Eco : Texte hybride, narration rhizomatique, ironie », dans *Le texte hybride*, sous la dir. de Dominique Budor et Walter Geerts, Press Sorbonne Nouvelle, Paris.

Schaeffer, Jean-Marie
2002. « Esthétique spéculative et hypothèses sur la réflexivité en art », dans *Littérature, modernité et réflexivité*, sous la direction de J. Bessière et M. Schmeling, Éditions Honoré Champion, Paris.

Stauder, Thomas
2000. « Comment interpréter *L'Isola del giorno prima* ? Plaidoyer pour l'approche biographique », dans *Au Nom du Sens. Autour de l'œuvre d'Umberto Eco*, Actes du Colloque de 1996 de Cerisy, Éditions Grasset et Fasquelle, Paris.

Testanière, Jacqueline
2011. « L'ekphrasis dans l'œuvre narrative d'Umberto Eco », « Cahiers d'études romanes », no. 24.

Zaiser, Rainer
2006. « La mise en abyme au dix-septième siècle : récit spéculaire et métanarration dans les romans de Sorel, de Scarron et de Furetière », dans *Formes et formations au dix-septième siècle*, Actes du trente-septième congrès de la North American Society for Seventeenth-Century French Literature, University of South Carolina, Columbia, 2005, édité par Buford Norman, Gunter Narr Verlag, Tübingen.

SOMMAIRE

INTRODUCTION

PREMIERE PARTIE : POETIQUE DE L'INFINI

1. L'« œuvre ouverte » : « un infini » contenu dans le « fini » 9

1.1. Au commencement était *le choix de la forme* 14

1.2. *Nonita*, un début de « ruse » narrative ? 17

1.3. *Esquisse d'un nouveau chat* 22

1.4. *Lettre à mon fils* 29

2. Une énonciation mise en abyme 33

2.1. Le *work in progress* dans les « œuvres ouvertes » d'Umberto Eco 33

2.2. Les origines médiévales de la mise en abyme énonciative 33

2.3. La mise en abyme énonciative dans *Il nome della rosa* 41

DEUXIEME PARTIE : LE MOYEN ÂGE ET SES MIROIRS

1. La constellation du *Nom de la rose* 48

1.1. La morphogenèse du Roman 48

1.2. La mise en abyme herméneutique 51

1.2.1. L' « épiphanie du monde à l'envers » 53

1.2.2. L'« œuvre dans l'œuvre » 56

1.3. La mise en abyme onirique (1) 67

1.3.1. Les récits oniriques d'Adso 71

1.4. La *fractalité* au niveau du concept 89

1.4.1. La mise en abyme taxinomique du signifié « monstre » 91

1.4.2. La mise en abyme du signifié « relique » 100

1.4.3. La mise en abyme du signifié « pharmacon » 102

1.4.4. La mise en abyme du signifié « vagabond » 103

1.4.5. La mise en abyme du signifié « pierre précieuse » 125

2. *Baudolino* ou l'art de « feindre » 129

2.1. Une narration tressée de réflexivité 129

2.2. « Ruses » de composition narrative 130

2.2.1. La mise en abyme énonciative 134

2.3. L'abyssème et l'image séminale 137

2.4. Narrer, une passion transmise à ses personnages 143

2.5. Analepse et mise en abyme 144

2.6. Ecrire et rêver autour d'une *queste* du Graal 147

2.6.1. Une mission des plus nobles 149

2.6.2. Une symétrie triangulaire du récit romanesque 151

2.6.3. L'œuvre vers son lecteur 152

2.7. Monstres, prodiges et merveilles 155

2.7.1. Bref inventaire du Merveilleux 171

2.8. La mise en abyme onirique (2) 173

3. La pensée *holiste* des personnages d'Umberto Eco 191

3.1. La mise en abyme ontologique 193

3.2. Le rôle de l'épiphanie dans *Il pendolo di Foucault* 210

3.3. La structuration « séfirotique » du roman 211

3.4. La mise en abyme micro-structurelle : les réverbérations des épigraphes 212

3.5. Un récit « feuilleté » 224

3.6. Onirisme et litanie sous le signe de l'Abyme 233

3.7. L'hallucination : récit secondaire redoublant des aspects de la grande scène diégétique 240

TROISIXIEME PARTIE : LA MISE EN ABYME, TECHNIQUE STRUCTURANTE DU RÉCIT

1. Miroirs baroques 243

1.1. La « Fable de Daphne » 243

1.2. Le *Je* (narratif) est un *Autre* ou l'incessant redoublement de l'Un 247

1.3. Métalepse et mise en abyme 249

2. La fiction et ses *actants* **257**

2.1. L'abyssème : la « Forme universelle du Complot » 258

2.2. Fiction, *notre pain quotidien* 261

2.3. L'Hybridation au service de la mise en abyme 263

3. Des flammes, des flammes et encore des flammes **270**

3.1. La « Voix » narrative de *La misteriosa fiamma della regina Loana* 271

3.2. « De te fabula narratur » 275

3.3. La fractalité des « flammes » 283

3.4. Le voyage onirique et ses modes réflexifs 286

EN GUISE DE CONCLUSION : **Le mythe de l'éternel retour ou *Numero zero*** 297

BIBLIOGRAPHIE 306