

**DU ROMAN HISTORIQUE A LA METAFICTION HISTORIOGRAPHIQUE:
LE NOM DE LA ROSE
D'UMBERTO ECO**

Alina CRIHANĂ

En reprenant dans une étude publiée en 2000 un fragment d'une interview qu'Umberto Eco lui avait accordée en 1994, Susanne Kleinert commentait l'opinion du romancier selon laquelle

le travail d'un écrivain postmoderne ne se distingue pas fondamentalement du travail de l'historien, en ce que la métaréflexion par rapport aux sources (soit de la fiction, soit de l'historiographie) rend transparent le processus de pensée inhérent au texte. Dans ce même entretien, Eco a esquissé une définition de la littérature postmoderne comme une historiographie de l'imaginaire

qui «s'adapte très bien à ses propres romans» (Kleinert en d'Haen, van Gorp et Musarra-Schrøder 2000: 145-146). Les romans historiques d'Eco «nous rappellent les systématisations de la pensée et du monde conçus par des époques passées, en faisant errer les protagonistes dans ces labyrinthes de la pensée que nous avons oubliés – à l'exception des spécialistes. Et en même temps, Eco semble jouer de la possibilité d'en mélanger les codes, à son avis la seule chance d'oublier activement» (Kleinert en d'Haen, van Gorp et Musarra-Schrøder 2000: 147).

Tout en thématissant explicitement la démarche de construction, à l'intérieur de ce nouveau roman historique, d'une «mémoire de l'histoire culturelle, dans ses manifestations les plus diverses» (*ibidem*), comme dans le cas de la *bibliothèque* de l'abbaye médiévale du *Nom de la rose*, Eco procède à une herméneutique de cette histoire à travers un métaréflexif réflexif s'interrogeant aussi sur les mécanismes de fonctionnement de la fiction romanesque. En multipliant les jeux des miroirs intérieurs, la fiction autoréflexive d'Eco propose en même temps une méditation sur l'histoire en tant que discours narratif dépendant de plusieurs sources et une méditation sur les stratégies textuelles du roman historique en tant que mise en fable de cette histoire.

Par le truchement de la fable «policière» d'une enquête impliquant le questionnement perpétuel vis-à-vis de la véridicité des discours pluriels sur les événements mystérieux passés dans l'abbaye bénédictine, le roman revient toujours sur le problème de l'histoire en tant que trace textualisée, médiatisée, discursive. *Le nom de la rose* est, dans les termes de Linda Hutcheon, une «métacfiction historiographique»:

«Historiographic metafiction self-consciously reminds us that, while events did occur in the real empirical past, we name and constitute those events as historical facts

by selection and narrative positioning. And, even more basically, we only know of those past events through their discursive inscription, through their traces in the present»

(Hutcheon 1988: 97).

Sans s'écartant de l'histoire «réelle» ou sans renier la «réalité» de l'évènement historique, le roman d'Eco met en question l'édifice discursif historiographique, en exhibant sa dimension «livresque». En poursuivant les «traces» historiques, le romancier parvient à dénuder les jeux intertextuels sur lesquels se fonde la littérature en général, et son propre roman, en particulier. Précis d'histoire culturelle, fondé sur un immense travail de recherche sur les diverses sources médiévales, *Le nom de la rose* est tout premièrement, comme l'annonce l'*Avant-propos* intitulé «Un manuscrit, naturellement» (qui joue sur le cliché du *manuscrit trouvé*), «une histoire des livres»:

Un masque voilà ce qu'il me fallait (...); et moi je serai libre de tout soupçon. Libre de tout soupçon, mais pas des échos de l'intertextualité. J'ai redécouvert ainsi ce que les écrivains ont toujours su (et que tant des 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 que commencer par le manuscrit retrouvé

(Nuel Saint-Etienne dans Hermann et Hallyn 1999: 203).

C'est ainsi que le péri-texte d'ouverture met en évidence l'intrication mutuelle de deux types de pactes instaurés par le roman: un pacte qu'on pourrait appeler «historique», d'abord, à travers l'exhibition des «manuscrits trouvés» (en tant que stratégie de défictionnalisation) et un pacte fictionnel, en annonçant un texte hybride, *ouvert*, l'on croit, à une lecture «digitale», pour reprendre la terminologie de Marie-Laure Ryan.[1] Tout en signalant l'intention de l'auteur de mettre à nu les mécanismes qui régissent la narration, l'avant-propos met à la disposition du lecteur, dès le début, une machine à explorer la fiction à travers l'histoire, et surtout à travers l'histoire des livres.

Ce que le lecteur doit apprendre et retenir par l'*Avertissement* que lui adresse l'Editeur (...), croit Piotr Salwa, ce n'est pas le passé du manuscrit – qui restera plus ou moins sans conséquence pour la compréhension du roman – mais le fait que le texte à lire est composé de textes et de conventions différents qui se sont superposés les uns aux autres tout au long des siècles

(Salwa dans Budor et Geerts 2004: 64).

En analysant le même *Avant-propos*, Linda Hutcheon observait: «*the stories which The Name of the Rose retells are both those of literature (by Conan Doyle, Borges, Joyce, Mann, Eliot and so on) and those of history (medieval chronicles, religious testimonies). This is the parodically doubled discourse of the postmodernist intertextuality»* (Hutcheon 1988: 128). Ce type particulier de métafiction historiographique rejoint en outre, croit la théoricienne, les théories historiographiques contemporaines concevant l'écriture historique comme narrativisation du passé et l'archive comme ensemble de traces historiques textuelles.

Archéologue et bricoleur de l'histoire, tout comme ses «alter ego» romanesques, *le maître et le disciple*, Guillaume et Adso, le dernier étant celui qui amasse, après l'incendie de l'abbaye et la disparition d'Abbone («mort de l'Auteur» traditionnel?), les fragments de livres calcinés, en bâtissant dans sa tête une petite bibliothèque faite de bribes et de citations, «signe» de celle qui avait été détruite, Eco y développe une démonstration herméneutique ayant pour objet la littérature comme espace du perpétuel *dialogue*, plus ou moins «nostalgique» et «ironique», entre les livres. Rappelons le leitmotiv du *palimpseste* qui se constitue en principe structurant du *Nom de la rose* (à tous ses niveaux) et qui fait de lui – la

dimension ludique comprise - non seulement un pastiche du roman historique, à l'intérieur duquel l'on souligne souvent «l'inévitable part mystificatrice de nos représentations historiques», mais aussi une pastiche des pastiches, telle que celle révélée par Agnès Morini dans son analyse de *L'Île du jour d'avant*: «... Si tout roman est un palimpseste, toute Histoire l'est aussi, et tout roman historique à double raison. Un pastiche de roman historique ne serait-il pas dans ce cas le palimpseste d'un palimpseste?» (Morini 2001: 78-79, 83).

En analysant les modalités selon lesquelles le romancier met en œuvre les sources hagiographiques, par exemple, Béatrice Laroche observait qu'

en somme, le matériau [y] est découpé, retravaillé, récupéré, pour produire un texte qui garde son caractère de témoignage mais gomme partiellement le parti pris du narrateur. Il y a, sans aucun doute, une part de jeu dans cette façon de (mal) traiter ses sources, comme une sorte de provocation, ou de clin d'œil adressé au lecteur. (...) Il ya donc un jeu de connivence voulu par l'auteur qui tend ainsi des perches à ses lecteurs curieux en les mettant au défi de retrouver les morceaux, les sources multiples, tandis que lui-même fait tout pour brouiller les pistes. (...) Le roman devient une machine textuelle qui absorbe et digère les textes

(Laroche dans Ferraris et Marietti 2004: 95-96).

Méditation sur la genèse des livres, *Le nom de la rose* est aussi un traité de sémiotique. Pour le sémiologue Guillaume de Baskerville, grand interprète des signes, qui seraient «la seule chose dont l'homme dispose pour s'orienter dans ce monde», nul signe ne vaut par lui-même, comme un projet qui dépasserait l'homme. Le chercheur du mystérieux livre impliqué dans l'enquête des crimes de l'abbaye enseigne à son disciple qu'«un livre est fait de signes qui parlent d'autres signes, lesquels à leur tour parlent des choses. Sans un œil qui le lit, le livre est porteur de signes qui ne produisent pas de concepts, donc il est muet.» *Le nom de la rose* serait donc un roman «philosophique», dans la mesure où les événements racontés «sont les éléments d'une lecture»: «Guillaume et Adso trouvent à la fin le sens des cryptogrammes, se repèrent dans le Labyrinthe, trouvent le Livre – mais ce déchiffrement est un roman parce que les éléments du code étaient autant d'obstacles singuliers, tout comme la vision sociale de Guillaume cherche sa réalité dans la réalité de la singularité...» (J. F. 1983: 143-144).

Sous l'apparence de l'érudition scholastique du *maître* Guillaume, l'Auteur-Modèle transmet à son «élève», qui n'est que son image reflétée au niveau des stratégies de lecture, une introduction au répertoire de concepts de la sémiotique moderne: c'est ainsi que la fiction «historique» d'Eco devient complémentaire à sa réflexion théorique (en particulier à celle de *Lector in fabula*).

Le récit d'initiation qui «fournit» l'intrigue du *Bildungsroman* dont le héros est Adso – le novice bénédictin, mais aussi celle du roman policier, dont le narrateur est le vieux Adso (l'initié) représente, dans la sémiotique métatextuelle envisagée par Eco, un parcours de lecture: le maître et le disciple se comportent à tour de rôles comme un Auteur et un Lecteur *in fabula*. Leur enquête concernant les événements du monde «positif» (le cadre de la fable «historique» du *Nom de la rose*) est convertie en une quête des signes du livre dont ils sont les protagonistes.

Je n'ai jamais douté de la vérité des signes; Adso, ils sont la seule chose dont l'homme dispose pour s'orienter dans le monde. Ce que je n'ai pas compris, c'est la relation entre les signes. (...) Je suis arrivé à Jorge en suivant le dessein d'un esprit pervers et raisonneur, et il n'y avait aucun dessein, ou plutôt Jorge soi-même avait été dépassé par son propre dessein initial (...). Je me suis comporté en homme obstiné, poursuivant un simulacre d'ordre, quand je devais bien savoir qu'il n'est point d'ordre dans l'univers

(Eco 2002 : 524).

A travers l'initiation des personnages, le lecteur du roman d'Eco (le lecteur-Modèle, «naturellement») pourra découvrir lui-même les indices parsemés partout dans le labyrinthe herméneutique dont la représentation spéculaire est la bibliothèque de l'abbaye – un «signe du labyrinthe du monde» -, par le truchement de ce jeu d'allusions intertextuelles et de signés cachés: «Les stratégies narratives, dans *Le nom de la rose*, prévoient une communauté de lecteurs initiés qui peuvent ironiquement penser à ceux qui liront le roman sans en saisir la richesse, mais qui, eux-mêmes et en même temps, ne pourront se libérer du doute qu'ils n'ont peut-être pas découvert tous les sens cachés» (Salwa en Budor et Geerts 2004: 66). Le jeu ironique avec les habitudes de lecture, plus ou moins dissimulé dans les clins d'œil du narrateur, le vieillard Adso, engagé dans un perpétuel dialogue avec un narrataire «attentif» aux détours de la fable policière/ historique – une sorte de *mise en abyme* des codes du livre – s'inscrit dans le projet d'ensemble du romancier, qui s'attache à revisiter le passé d'une manière «ironique-nostalgique».

Cette attitude vis-à-vis de la Tradition est rendue visible à travers une autre mise en abyme du roman, *l'enclave* insérée par le truchement du récit du rêve d'Adso, une des multiples «révélation» du livre «apocalyptique» construit par Umberto Eco. Le rêve d'Adso, une sorte de dramatisation onirique de *Coena Cipriani*, une parodie irrévérencieuse des Saintes Ecritures, est lui-même, dans les termes de Guillaume, qui en assure l'herméneutique, une «écriture» révélatrice, qui devrait être interprétée dans son sens «allégorique» ou «anagogique». L'hybride «monstrueux», décentré et polymorphe (Steven 1999: 173) qu'est la fiction postmoderne s'y contemple dans un miroir «déformant» (comme celui qui masque l'entrée dans *finis Africae*, le cœur du labyrinthe où Jorge avait caché le manuscrit du second livre de la *Poétique* d'Aristote, traitant de la *comédie*), ayant à refléter les renversements opérés à l'intérieur des histoires sacrées traditionnelles, des grandes métanarrations légitimatrices.

Devant les yeux du novice se développe, condensée et fortement symbolique, toute une «singerie» de l'histoire sacrée biblique, d'Adam à Jésus: engagés dans des scénarios grotesques, les personnages «saints» semblent recomposer un *monde à l'envers*, similaire au monde peint dans les *marginalia* d'Adelmo – la première victime du Livre! -, ou à celui de *l'Apocalypse* sculptée sur le portail de l'église, dont le *difforme* Salvatore – qui parle la «langue de Babel» – est l'anthropomorphisation. Tout en représentant l'«imprésentable» [2], dans les termes de J.-F. Lyotard, la *comédie* rêvée par le lecteur *in fabula* qu'est Adso, est le récit spéculaire qui rend compte du travail déconstructif opéré par la métafiction historiographique d'Eco à l'intérieur des «grands récits». Projection ironique de l'Histoire – à travers un processus *d'hybridisation* et de *carnavalisation* (Hassan 1986 dans «Caiete critique» 1-2: 185) – dans le cadre du Livre, le roman d'Eco en multiplie les images «chaosmotiques» (Farronato 2003: XIII).

Le nom de la rose est, en effet, une apologie du *rire* (comme le livre d'Aristote sur la comédie – son symbole spéculaire), peut-être la réponse donnée par la fiction postmoderne aux tragédies de l'Histoire. C'est la leçon de Guillaume, après avoir dépassé, avec son disciple, l'épreuve du labyrinthe:

Jorge avait peur du deuxième livre d'Aristote, car celui-ci enseignait peut-être vraiment à déformer la face de toute vérité, afin que nous ne devenions les esclaves de nos fantasmes. Le devoir de qui aime les hommes est peut-être de faire rire de la vérité, faire rire la vérité, car l'unique vérité est d'apprendre à nous libérer de la passion insensée pour la vérité

(Eco 2002 : 526).

Notes

[1] «Le modèle digital considère les modes fictionnel et non fictionnel de la lecture comme les deux voies d'un aiguillage ferroviaire: le lecteur peut soumettre un texte donné à chacun des deux modes. (...). De bien des textes historiques nous disons en effet que «ça se lit comme un roman». Inversement, nous pouvons soit nous plonger dans le monde d'un roman, et lire pour satisfaire notre désir de savoir ce qu'il advient des personnages, soit au contraire traiter le texte comme document sur la société d'une certaine époque, comme symptôme de la condition psychique de son auteur, ou comme source d'information biographique» (Ryan 2000: <http://www.fabula.org/forum/colloque99/211.php>).

[2] «Le postmoderne serait ce qui dans le moderne allègue l'imprésentable dans la présentation elle-même; ce qui se refuse à la consolation des bonnes formes, au consensus d'un goût qui permettrait d'éprouver en commun la nostalgie de l'impossible; ce qui s'enquiert de présentations nouvelles, non pas pour en jouir, mais pour mieux faire sentir qu'il y a de l'imprésentable» (Lyotard dans *Critique* avril 1982: 366-367).

Sources

Acher, L. (2001) «Le Labyrinthe et *Le nom de la rose* d'Umberto Eco», dans Chantal Foucrier (éd.), *Pratiques de réécritures: l'autre et le même*, Havre: Université de Rouen.

Alexandre-Gras, D. (2000) *Aspects du roman italien aux XIXe et XXe siècles*, Université de Saint-Etienne

Connor, S. (1999) *Cultura postmodernă*, București: Meridiane.

de Jong, M. J. G. (1994) «Une rose sans nom. Intertextualité chez Umberto Eco et Jorge Luis Borges» dans *Le présent du passé: essais de littérature comparée*, Volume 1 de *Langues et littératures*, Presses universitaires de Namur.

Eco, U. (1985) *Lector in fabula ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris: Grasset.

Farronato, C. (2003) *Eco's chaosmos: from the Middle Ages to postmodernity*, University of Toronto Press.

Hassan, I. (1986) «Sfâșierea lui Orpheus», dans «Caiete critice. Postmodernismul», nos.1-2.

Hutcheon, L. (1988) *A poetics of postmodernism: history, theory, fiction*, London & New York: Routledge.

Kleinert, S., «La construction de la mémoire dans le nouveau roman historique et la métafiction historiographique des littératures romanes», dans Theo d'Haen, Hendrik van Gorp, Ulla Musarra-Schröder (éd.). (2000) *Genres as repositories of cultural memory*, Tome 5 de *Proceedings of the XVth Congress of the International Comparative Literature Association «Literature as cultural memory»*, Leiden: Rodopi.

Laroche, B., «L'hagiographie hérétique revue par Umberto Eco», dans Denis Ferraris et Marina Marietti (coord.). (2004) *Modèles médiévaux dans la littérature italienne contemporaine*, Paris: Presses Sorbonne Nouvelle.

Lyotard, J.-F. (1982) «Réponse à la question: qu'est-ce que le postmoderne?», dans «Critique», avril, no. 419.

Morini, A. (2001) «Pastiches en pastiche. Certain 'vertige baroque' dans *L'Isola del giorno prima* d'Umberto Eco» dans *** *L'histoire mise en oeuvres: Actes du colloque des 2 et 3 mai 2000*, Saint-Etienne: Université de Saint-Etienne.

Nuel Saint-Etienne, M., «L'Editeur dans tous ses états», dans Jan Hermann et Fernand Hallyn (éd.). (1999) *Le topos du manuscrit trouvé: actes du colloque international*, Louvain-Gand, 22-23-24 mai 1997, Louvain: Peeters Publishers.

Salwa, P., «Umberto Eco: texte hybride, narration rhizomatique, ironie», dans Dominique Budor et Walter Geerts (éd.). (2004) *Le texte hybride*, Paris: Presses Sorbonne Nouvelle.

Sources électroniques

F., J. (1983) «Umberto Eco, *Le Nom de la Rose* (compte rendu)», dans *Médiévales*, vol. 2, no. 3, 17 Nov. 2009,

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/medi_0751-2708_1983_num_2_3_913_t1_0142_0000_2.

Lakhdar Maougal, M. (2001) «Irréalisation du réel et fictionnalisation de l'Histoire», dans Actes du colloque en ligne Fabula *L'Effet de fiction*, 13 Nov. 2009, <http://www.fabula.org/effet/interventions/9.php>.

- Ryan, M.-L. (2000) «Frontière de la fiction: digitale ou analogique?», dans Actes du colloque en ligne Fabula *Frontières de la fiction*, 13 Nov. 2009, <http://www.fabula.org/forum/colloque99/211.php>.
- Saint-Gelais, R. (2000) «La fiction à travers l'intertexte», dans Actes du colloque en ligne Fabula *Frontières de la fiction*, 13 Nov. 2009, <http://www.fabula.org/forum/colloque99/224.php>.